

ITRO
RAMA



isp

LITERATURA E HISTÓRIA NA AMÉRICA LATINA

LIGIA CHIAPPINI & FLÁVIO WOLF DE AGUIAR (ORGS.)

ARLT: CIDADE REAL, CIDADE IMAGINÁRIA,
CIDADE REFORMADA*

Beatriz Sarlo

Cada época exige su propia forma. Nuestra misión es la de dar a nuestro nuevo mundo una nueva forma con medios modernos. Pero nuestro conocimiento del pasado es una carga que pesa sobre nuestras espaldas: la afirmación indiscriminada de la edad presente presupone la despiadada negación del pasado.

HANNES MEYER

O vazio da história

O que é possível ver? Como se vê e por que se vê o que se diz ver? No final dos anos vinte e começo dos trinta, dois estrangeiros, Le Corbusier e Wladimiro Acosta, e um argentino, Roberto Arlt, olham Buenos Aires. Para os três, a visão e a crítica são momentos inseparáveis, porque, de maneiras diferentes, os três são reformadores, ou seja, têm do presente uma avaliação que só acaba de se desdobrar nas hipóteses de futuro: a visão é programática. E, conseqüentemente, o programa impõe condições a uma lógica do olhar que jamais se desloca descuidadamente sobre os objetos e os espaços de uma cidade como Buenos Aires: olhar obsessivo, uma vez focado o que se quer ver, mas também olhar que não pretende produzir um inventário realista do visível.

Na verdade, o olhar desses três homens ignora o deslocamento tranqüilo pelo espaço da cidade, conserva pouco do ócio do *flâneur* ou do viajante; em

* Tradução do espanhol de Joyce Rodrigues Ferraz, revisão de Mario M. González.

vez disso, é o olhar que produz configurações estéticas ou urbanas ideais. Ele define-o e, ao mesmo tempo, surge de um *aparelho óptico* que classifica as imagens¹, organiza-as num espaço intelectual, distinto do espaço físico onde a cidade empírica, decomposta e recomposta pelas transformações que nela intervêm desde o fim do século, é o suporte sobre o qual se desenha uma cidade imaginada, a cidade futura; ali, o presente será corrigido pela imaginação urbana (no caso de Arlt), pela reconfiguração (no de Le Corbusier), e pelos novos edifícios (no de Acosta). Trata-se de, ao mesmo tempo, denunciar Buenos Aires e percebê-la: nesse sentido, a visão renuncia (em diversos graus) tanto à neutralidade, quanto à aceitação reconciliada com o presente.

Le Corbusier, Acosta e Arlt têm em comum uma característica: por motivos diversos, frente a Buenos Aires, nenhum deles tem o sentimento da nostalgia, porque nenhum deles aceita a história da cidade como um marco de condições², nem, muito menos, como seu limite. A cidade não é vista em relação com o passado, mas sim com a natureza ou com a sociedade: são as promessas da paisagem ou seu esquecimento, as marcas da sociedade ou seus obstáculos, os pontos organizadores da visão que enquadra Buenos Aires. E, fundamentalmente, a imaginação do futuro, para a qual o presente é um rascunho ou um pano de fundo. Esse vazio de história coincide com uma hipótese europeia sobre a América: aqui estão os povos jovens frente ao velho mundo fatigado; remete, também, à situação indecisa dos argentinos novos, como Arlt, para quem a valorização do presente exclui a preocupação de traçar uma história da qual não fazem parte.

Nesse sentido, Le Corbusier, Acosta e Arlt são internacionais, porque olham Buenos Aires como um espaço que não suscita o problema de reciclar produtivamente o passado. Não há mito nacional que se cruze com a idéia moderna e nem lugar privilegiado no tempo de onde se possa organizar o olhar sobre o presente³. De algum modo, o que se vê em Buenos Aires tem a provisoriidade de algo cujo destino é a mudança; somente a natureza, transformada em paisagem da cidade reformada, é recuperada tanto pelas colocações de Le Corbusier, quanto, material e simbolicamente, pela busca da luz que move Acosta. Sequer a natureza, responderia Arlt, cuja imaginação só é sensível à iconografia da modernidade (cinematográfica, fotográfica), onde ela também desapareceu.

1. Sobre a visão, são importantes as perspectivas abertas por Paul Virilio, *La Machine de Vision*, Paris, Galilée, 1988.
2. Le Corbusier, precisamente, afirma: "No existe nada en Buenos Aires, excepto el error". Em *Le Corbusier en Buenos Aires; 1929*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1979, p. 52. Sobre os projetos de Le Corbusier referentes à Argentina, ver Pancho Liemur e Pablo Pschepiurca, "Precisiones sobre los Proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949", em *Summa*, Buenos Aires, dez. 1987.
3. Sobre o peso das mitologias nacionais na formulação de projetos de transformação e de utopias, ver o excelente ensaio de Bronislaw Baczko, "Utopia", incluído em seu livro *Los Imaginarios Sociales; Memorias y Esperanzas Colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, col. Cultura y Sociedad, 1991.

Mas se o entusiasmo da reforma move os dois europeus, e a predestinação ao novo impulsiona um argentino sem raízes, essas experiências compartilham com as experiências européias e americanas o impulso de uma transformação que deve encontrar seu fundamento em si mesma. Ver o futuro sem passado, prognosticar o futuro no presente, implicam uma renúncia e uma crítica: ao mesmo tempo que a renúncia corrói a possibilidade de uma direção histórica inscrita no que já aconteceu, a crítica não pode ser só explicativa, mas também programática. Nem Le Corbusier, nem Acosta, nem Arlt são historiadores do seu presente; ao contrário, apenas o futuro lhes permite ver o que vêem em Buenos Aires. Le Corbusier vê o erro; Arlt sente-se, ao mesmo tempo, fascinado e repellido pela cidade que constrói em suas ficções e sobre a qual imprime profeticamente imagens de cidades *completamente* modernas, numa montagem do que se sabe da América do Norte e do que se generaliza, a partir de pouquíssimos dados empíricos, da Buenos Aires que realmente existe.

A angústia

Essa ausência de fundamento, que caracteriza a modernidade, quando os valores não encontram nas tradições sua legitimação ou sua origem, não permite nem justificar os rastros do passado (como rastros, ainda que equivocados, de uma tradição), nem reconhecer que o presente se configura com uma história que pode ser julgada errônea, mas não pode ser abolida, porque essa história é, precisamente, o fundamento do existente. A paixão do futuro (paixão de revolucionários, mas também de verdadeiros reformistas) é exigente e dura, porque suas razões exigem viver com o que ainda não é, sem a força do que já foi.

Cómo entonces, osar decirles que Buenos Aires, capital sud del nuevo mundo, aglomeración gigantesca de energía insaciable, es una ciudad que no tiene espíritu nuevo, ni espíritu antiguo, pero simple y únicamente, una ciudad de 1870 a 1929, donde la forma actual será pasajera, donde la estructura es indefendible, excusable pero insostenible.

[...] ¿La ciudad? Ella es la suma de los cataclismos locales, ella es adición de cosas desapropiadas; ella es un equívoco. La tristeza pesa sobre ella [...] La ciudad se ha convertido súbitamente en gigantesca: tranvías, trenes de los suburbios, autobuses, subterráneos, hacen una frenética mezcla cotidiana. ¡Qué desgaste de energía, qué despilfarro, qué falta de sentido!

[...] Buenos Aires la ciudad más inhumana que he conocido: verdaderamente, su corazón está martirizado. Recorrí como un alucinado durante semanas sus calles sin esperanza. Sin embargo, ¿dónde se siente como aquí tal potencial energético, tal pujanza, la presión incansable y fuerte de un destino inevitable?⁴

4. As citações correspondem, respectivamente, a Le Corbusier, “Primera Conferencia en ‘Amigos del Arte’”, 3 out. 1929, em *op. cit.*, p. 19, p. 21, e “Novena Conferencia”, p. 15.

As palavras saem das conferências de Le Corbusier, pronunciadas em 1929 perante o distinto público de “Amigos del Arte” e os jovens estudantes da faculdade de ciências exatas, mas seu estilo parece copiado de um texto de Arlt. Estranhamente, há um tom comum entre o europeu refinado e o rioplatense brutal. A cidade é vista como o cenário de uma angústia que não é simplesmente psicológica: há algo filosófico, moral, fortemente ideologizado na avaliação de Le Corbusier, muito exagerado na escolha das palavras e na reiteração das exclamações. A descrição vai pelo caminho da hipérbole e a avaliação recorre a uma espécie de poética ficcional fortemente apoiada na primeira pessoa. Como no cinema expressionista, a cidade produz o deambular da loucura e captura com a angústia. Buenos Aires, exclama Le Corbusier, mostra as marcas de uma modernização que ainda não pôde encontrar seu planejamento, e nem sua estética.

Fechada à paisagem, que seria seu destino (e com isso cumpriria seu dever de cidade num continente que outros europeus avaliam por seu poder de natureza)⁵, Buenos Aires é um erro, cuja reparação Le Corbusier confia ao seu gesto de traçar a plataforma de torres sobre o rio: a cidade recupera o rio, gira seu eixo em direção a ele, e o pampa fica como o *no man's land*, o *finis terrae* que não limita, mas simplesmente está num outro espaço, que não o urbano: um fundo. O movimento em direção ao rio, proposto por Le Corbusier⁶, tem muito de re-fundação, e não apenas de projeto para a cidade; verdadeiramente, a proposta de Le Corbusier não é um planejamento para Buenos Aires; mas uma imagem de cidade que reforma outra imagem de cidade: o percebido como errôneo é corrigido plasticamente, com a positiva arbitrariedade de um gesto vanguardista, nas conferências de 29⁷.

5. Ver, por exemplo, as intervenções de Valéry-Larbaud e de Waldo Frank nos primeiros números de *Sur*, de 1931.
6. “Supongo hallarme en la proa de un barco con todos los pasajeros, también con los inmigrantes, tocando la tierra prometida [a Buenos Aires aos olhos de Le Corbusier, que chega de navio]. Con ese mismo pastel amarillo dibujo los cinco rascacielos de 200 metros de alto alineados sobre un fondo sorprendente, fluido de luz. Una vibración amarilla todo alrededor. Cada uno de ellos alberga 30 000 empleados. Una segunda alineación de rascacielos está atrás, puede haber una tercera. En el agua del Río dibujo las balizas luminosas y en el cielo argentino, la Cruz del Sud precedida de millares de estrellas. Imagino la gran explanada a pico sobre el Río, con sus restaurantes, sus cafés, todos los lugares de reposo en fin, donde el hombre de Buenos Aires ha reconquistado el derecho a ver el cielo, y ver al mar.” Em *op. cit.*, 9,52-4.
7. Assim acreditam Liernur e Pschepiurca: “Una pregunta clave, difícil de esclarecer, es si efectivamente Le Corbusier pensó desde el primer momento en un Plan tal como ahora lo concebimos. Dicho esto más allá de reconocer el obvio estado embrionario de las ideas en sus famosos dibujos. De acuerdo con los datos de que disponemos, nos inclinamos a pensar que la respuesta es negativa en octubre de 1929 y por lo menos hasta la mitad de la década siguiente” (“Precisiones sobre los Proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949”, em *op. cit.*, pp. 44-45).

Durante as conferências, Le Corbusier desenha sobre um papel, “una hoja grande, papel azul oscuro en la mitad superior, ligeramente más claro abajo”, e dramatiza o traçado de uma plataforma ficcionalizando, mais uma vez, sua chegada de navio a Buenos Aires: aproximando-se do arco luminoso da cidade que, uma vez dentro dela, perde a perspectiva do rio. Essa imagem plástica de Le Corbusier corresponde, como movimento estético, ao final da angústia que o havia aprisionado durante dias em Buenos Aires:

En la ciudad de ustedes he sufrido como nunca. Un día exploté: ¡Había un mar cuando yo llegué! No he visto el cielo desde que estoy entre ustedes; ¡quiero ver el cielo! Fuimos atravesando las vías y los galpones del puerto – un perro inmenso pero que no se percibía por su singular emplazamiento – hacia la Costanera, el nuevo gran paseo a plomo sobre el río. Allá el cielo inmenso, el mar rosado del barro del Paraná [...] Ah! cómo se vive, cómo se respira, cómo se es dichoso, cómo sacude el torno pavoroso de vuestra ciudad inhumana! Una especie de santo entusiasmo me ha atrapado. He pensado: “Haré cualquier cosa, pues siento algo”. El recurso de mi llegada – el horizonte insigne – y ese cielo y ese mar animan en mí percepciones extensas y elevadas. Un ritmo constructor comenzaba a sacudir la amorfa realidad de vuestra ciudad amorfa⁸.

O que se conserva como rastro no impulso transformador é o sentimento de angústia frente a uma cidade inumana que, para Le Corbusier, necessita de um movimento de redenção: uma estética e uma colocação frente à paisagem, e não meramente um planejamento.

Na verdade, Le Corbusier está contando uma história sobre Buenos Aires em três movimentos: no primeiro, o de chegada, a cidade aparece como a paisagem urbana que o rio possui – é um rio e não uma cidade o que aparece primeiro, e as luzes do perfil urbano são o fundo para a paisagem fluvial. A força do rio é tão incontrastável que Le Corbusier chama-o de “mar”, confiado à potência mítica que sua avaliação evoca: perder um mar. No segundo momento (o da angústia), a cidade construída é a única cena, mutilada com relação à natureza que antes detinha a hegemonia do quadro, a partir da perspectiva do viajante; inclusive aquilo que verdadeiramente Le Corbusier gosta em Buenos Aires (a avenida Alvear, Palermo) mistura o prazer que produz com a evocação do rio invisível: do apartamento do arquiteto Vilar, com “terrazas y jardines suspendidos”, entre signos de admiração, ainda se pode ver o rio. A restauração é o terceiro momento sintético (recuperação da chegada de navio) que recorre ao desenho das plataformas e das torres. Assim conclui, nas conferências de 1929, o pequeno romance urbanístico de uma relação

8. Le Corbusier, em *op. cit.*, p. 52.

atormentada pela ausência (esse desenlace espetacular marcará as idéias a respeito de Buenos Aires até o Plano Diretor de 1938).

Mas, se essa é uma conclusão (ou, mais propriamente, o começo de uma linha de pensamento sobre Buenos Aires), chegou-se até ela através dos corredores da angústia: Buenos Aires poderia ser magnífica, mas hoje é o lugar da decepção, porque esconde justamente aquilo que a anuncia ao viajante (turista elegante, imigrante, ou arquiteto internacional). Pensar Buenos Aires por aquilo que ela nega, pela desapropriação daquilo que promete, implica perceber sua reforma a partir da hipótese dessa negação e também a partir do reconhecimento de que a cidade é responsável pela angústia, cujo motor é esse rio oculto: Le Corbusier só pôde voltar a ele, através da cidade, atravessando vias, pontes, docas, avenidas, bairros pobres, um caos comunicativo, comercial, portuário, habitacional, o horror de maus encontros entre todos esses níveis da vida urbana; ou vendo-a pela torre privilegiada de Vilar. O resto da cidade (exceto as casas construídas pelos empreiteiros italianos, que Le Corbusier também estetiza num gesto de *collage* plástico que as recupera, comparando-as com o disparate dos *chalets* à inglesa) é o caos de um equívoco e de um paradoxo.

Junto às cinqüenta mil casinhas, onde Le Corbusier reconhece uma tipologia justa e harmoniosa de formas belas⁹, Arlt observa outra cidade, desarticulada pela justaposição sem planejamento: “Entre los edificios de planta baja, aislados, reptaban el espacio los de diez y quince pisos, rematados en poligonales torrecillas de pizarra, buidas de pararrayos”. Casas de aluguel à francesa incrustam-se na cidade baixa iluminada por cartazes de néon: uma colagem do que efetivamente existe e da cidade futura que Balder profetiza: “arranha-céus como montanhas, que estavam longe de definir, em 1930, o perfil urbano de Buenos Aires”¹⁰. Arlt também não busca a cidade a partir do rio, mas, às vezes horrorizado e às vezes fascinado, percebe-a em outro movimento: não chegando do leste, pelo rio, e encontrando a massa de luz do centro, à distância, nem olhando para o este, do “arranha-ceuzinho” de

9. Diz aos estudantes de arquitetura: “Vean, dibujo un muro de cerramiento, abro una puerta en él, el muro se prolonga por el triangular tejado a la izquierda de un cobertizo con una pequeña ventana en el medio; a la izquierda dibujo una galería bien cuadrada, bien neta. Sobre la terraza de la casa elevo ese delicioso cilindro: el tanque de agua. Ustedes piensan: ¡Caramba, he aquí lo que compone una ciudad moderna!. Nada de eso, dibujo las casas de Buenos Aires. Hay así cincuenta mil” Em Le Corbusier, *op. cit.*, “Oitava Conferencia”, p. 59.
10. “Balder sonríe levemente. Contempla las sonrosadas y grises moles de los rascacielos respaldados por una noche tan espesa que las tinieblas fingen un morro perforado por agujeros luminosos. Súbito oscurecimiento de un letrero blanco y violeta. Silbatos de locomotoras distantes. Pasan hombres de gorra y blusa. – Sí, la ciudad es linda.” Roberto Arlt, *El Amor Brujo*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, p. 611.

Palermo Chico, de onde Vilar apresenta Buenos Aires a Le Corbusier; mas sim, a toda a velocidade do transporte moderno, num trem que parte do Retiro até o norte e percorre um lado, o da esquerda, onde se sucedem as formas materiais da estratificação urbana:

El tren se movió, sus avances eran cada vez más rápidos en los enviones de aceleración, desaparecieron las calles oblicuas y comenzó la desolada zona de murallas sin revocar. Un gasógeno rojo recortaba el cielo con barandilla circular; aquella zona era una prolongación proletaria del arrabal miserable, agrupando casitas en torno de altas chimeneas de hierro con engrapadas escarelillas metálicas. El tren resbalaba rapidamente en los rieles y el paisaje, como las hojas de un libro volteadas apresuradamente, quedaba atrás. Unos tras otros, se sucedían los fondos de las casas con higueras copudas, y a lo largo de la alambrada, varios chicos corrían hacia una hoguera que cubría considerable extensión de tierra de una acre neblina de humo. Tras el edificio de una curtiembre con marcos de madera chapados de cuero, se arrastraba cenagoso el arroyo Medrano. A las calles pavimentadas de granito las substituyeron calzadas de asfalto y después franjas de tierra, y bruscamente dilatadas se ensacharon extensiones de campo verde. Tres torres altísimas formando triángulo recortaban lo azul con finos y piramidades bastidores metálicos¹¹.

~~O horror pela cidade velha, pestilenta, suja, caótica, atravessada pelos vapores dos corticos, infatigavelmente percorrida no transporte motorizado por todos os seus personagens, funde-se com uma cidade moderna mais inventada que vista, algo que Buenos Aires não é ainda; como fantasma, a ela se sobreimprime uma cidade quase imaginária, arreada pelos arranha-céus e cujo som é o jazz. Chicago, mais do que a Buenos Aires futura:~~

Crestas puntiagudas de ciudades modernas, cemento, hierra, cristal, enturbian un momento la quietud de Erdsain. Pero él quiere escaparse de las prisiones de cemento, hierro y cristal, más cargadas que condensadores de cargas eléctricas. Las jazz-bands chillan y serruchan el aire de ozono de las grandes ciudades¹².

~~Essa percepção da modernidade como espaço de alta tensão, de desordem paroxística (que tem, como seu duplo estético e ideológico, o ideal modernista do espaço ordenado, a ordem vazia e estética das cidades de papel), traz no texto de Arlt a imagem, não por estar reiterada, menos significativa, da cidade como prisão: novamente um espaço da angústia. Arlt trabalha em três cenários urbanos: o realista, onde a cidade ainda está perfurada pelo vazio do campo, e, no trajeto sul-norte, pela costa, em que o baldio alterna com os postes do gasômetro; o real potencial, onde Buenos Aires é mais moderna do que realmente era, com mais arranha-céus e mais carros e mais luzes de néon: o~~

11. Roberto Arlt, *El Amor Brujo*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, p. 543.

12. Roberto Arlt, "Los Lanzallamas", em *Obras Completas*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, pp. 471-472.

cenário do desejo urbano do que vai ser, mais do que o que é; e, finalmente, a cidade sonhada através da iconografia do cinema e das revistas: arranha-céus de Chicago.

Projeto

Nesses mesmos anos¹³, Wladimiro Acosta, que vinha da experiência do expressionismo alemão e havia desenhado os cenários do *Fausto*, de Murnau, inventa um edifício, o *city-block*, que é quase idêntico ao imaginado por Balder em *El Amor Brujo*:

Este tipo de edificación divide horizontalmente la ciudad en dos zonas superpuestas: inferior, de trabajo; superior, de vivienda. El hombre que trabaja en el cuerpo inferior vive en el superior. Parte considerable del tránsito callejero es sustituida por comunicaciones verticales, con el consiguiente ahorro de tiempo y energía, y la desaparición radical del tumulto de gentes y vehículos a la hora de apertura y cierre de los negocios¹⁴.

Buenos Aires está submetida, diagnostica Acosta, à força da tradição e do capitalismo que se impõem à dinâmica da técnica. Nesse conflito, que bem pode ser considerado clássico, o anacronismo da cidade é ponto de resistência da visão do reformista que, ao mesmo tempo, indica o caráter utópico de uma solução profunda no marco das sociedades capitalistas. Qual seja, na tensão entre projeto possível e transformação social radical, a percepção de Acosta organiza dados urbanos que também estão presentes na de Arlt: essa cidade de edifícios de apartamentos misturados caoticamente com as casas baixas, as ruas estreitas fechadas pelos carros retidos, passagens apertadas através das quais os pedestres se lançam da calçada intransitável à rua perigosa; a multidão, enfim, ao cair a tarde, que não só é anônima mas também agressiva, vítima, por outro lado, da impureza do ar, da fumaça turva dos veículos, da falta de luz provocada por um traçado urbano onde as novas casas se adaptam mal a suas dimensões e orientação¹⁵. Em suma, um caos onde a angústia parece o sentimento que inevitavelmente acompanha a visão urbana.

13. A série de estudos sobre o *city-block* ocupa Wladimiro Acosta entre 1927 e 1935. Sobre Acosta, ver o catálogo da exposição realizada em Buenos Aires e os artigos, ali incluídos, de Pancho Liernur (“Wladimiro Acosta y el Expresionismo Alemán”) e Anahí Ballent (“Acosta en la Ciudad: Del City-block a Figueroa Alcorta”). Em *Wladimiro Acosta 1900/1967*. Homenagem realizada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UBA, 1967.

14. Wladimiro Acosta, “Serie de Estudios sobre City-block”, em *Vivienda y Ciudad*, p. 140.

15. Ver especialmente a introdução de Acosta ao volume citado e sua argumentação a respeito da necessidade do *city-block* (*Op. cit.*, p. 134 e 135).

O *city-block* é o invento quase arltiano de Acosta: frente à desordem obscura e suja, a ordem racionalista de uma vida regimentada pela tecnologia e pela arquitetura. Como os arranha-céus em forma de H, de *El Amor Brujo*, o *city-block* de Acosta organiza o trânsito pela cidade, contradizendo a circulação tradicional ao rés do chão: vertical ou horizontalmente, mas fora do espaço desordenado da rua.

Su proyecto [o de Balder] consistía en una red de rascacielos en forma de H, en cuyo tramo transversal se pudiera colgar los rieles de un tranvía aéreo¹⁶.

O *city-block* (arranha-céus em cruz) e o arranha-céu em H são uma proposta contra a cidade construída pela história, a partir das possibilidades abertas pelas novas tecnologias que, no marco econômico e tecnológico de Buenos Aires, desempenhavam uma função futurística: é a ficção científica do romance e a reforma urbana¹⁷. Mas Acosta, que chegou à América do Sul também em busca do sol¹⁸, rearma o esquema básico do primeiro *city-block*: já não se trabalhará nos andares baixos e se viverá nos altos; mas, para conseguir melhor iluminação nas moradias, estas formarão um só bloco orientado para o sol e o norte, cabeceira de um T, e o corpo de escritórios estará voltado para o sul, para o este e para o oeste. Finalmente, esse projeto, certamente fabuloso para Buenos Aires, é aperfeiçoado no seguinte, que abandona uma cidade histórica cujos limites para a transformação estão impostos pelos quarteirões do traçado colonial: os *city-blocks* integrais já falam da cidade do futuro, e não da incrustação do futuro na cidade do presente¹⁹.

16. Roberto Arlt, *El Amor Brujo*, p. 566.

17. Anahí Ballent aponta para o caráter exterior da intervenção de Acosta, o hiato entre a realidade urbana de Buenos Aires e as diferentes versões do *city-block*: “Se trata de edificios que no se incorporan a tejidos urbanos existentes. El propio desarrollo del *city-block* es sintomático: desde la primera propuesta de planta cruciforme, su carácter alternativo al desarrollo de la ciudad es manifiesto. Pero aun así, mantiene como base las dimensiones que podrían asimilarlo a la manzana de Buenos Aires, no modifica la estructura de la trama. El *city-block* integral, en cambio, se basa en el reconocimiento de que la sujeción al damero no puede conciliarse con los objetivos de las nuevas propuestas” (art. cit., p. 33).

18. No estudo já citado, Liemur escreve: “La hipótesis que aquí se propone consiste en entender que, efectivamente, la búsqueda del ‘sur’ constituye el móvil principal de la obra y la trayectoria de Acosta – al menos hasta 1940 –; y que a la largo de una ‘larga marcha’ el suyo configuró un episodio geográficamente extremo de la literal persecución del Sol y la Luz que definía al sector de las vanguardias artísticas con las que se vinculó en aquellos años alemanes” (“Wladimiro Acosta y el Expresionismo Alemán”, *op. cit.*, p. 19).

19. Os *city-blocks* integrais dividem-se em dois tipos: A e B. Os de tipo A “tienen las siguientes características fundamentales: 1. Yuxtaposición de los lugares de vivienda y trabajo. 2. Orientación uniforme electiva de ambos; asoleamiento máximo para las viviendas, iluminación difusa uniforme para los lugares de trabajo. 3. Continuidad de los espacios verdes. Formación de grandes parques. 4. Diferenciación de la circulación y supresión de cruces a nivel. La edificación, en cada *city-block* integral, está constituida por un gran bloque

Na visão de Acosta, o arranha-céu é a “extrema expressão arquitetônica do capitalismo”²⁰, e o *city-block*, ao contrário, anuncia em sua disposição um ideal integrado de trabalho, lazer, produção e serviços, estera privada e estera pública, espaço construído e natureza, luz e proteção climática. A morfologia do *city-block* é uma ética urbana, tanto uma lição de “boa” organização social quanto uma resposta a uma demanda. O que o labirinto da cidade sugere para a literatura – espaço da mistura que, por isso mesmo, é venerado e terrível; gatilho da angústia e cenário da fantasia – aparece disciplinado na reforma de Acosta: Arlt e ele reconhecem uma cidade muito parecida, percebem-na, quase se poderia dizer, a partir das mesmas ruas, olhando a mesma mistura de edifícios baixos e de sobrados, a mesma circulação difícil dos carros, a mesma atmosfera onde o sol é obstruído e onde podem, como nas ficções de Arlt, manifestar-se os cheiros acres do lixo urbano capitalista. As fotos que Acosta incorpora em seu livro são literalmente ilustrativas de uma Buenos Aires arltiana: fotos em branco e preto, bastante contrastadas, com o véu da atmosfera venenosa da grande cidade, representações de “la vida puerca”.

No entanto, o reformismo de Acosta separa-se da tensão estética que, por vias absolutamente diferentes, atravessa o desejo urbano de Le Corbusier e de Arlt. Há um desejo de beleza livre que dirige a primeira proposta de Le Corbusier para Buenos Aires²¹, duplamente articulada com uma idéia sobre a paisagem para a cidade e uma síntese, igualmente livre, da imagem da cidade vista do rio: aquilo que Buenos Aires deve ser, por um lado, para seus habitantes, por outro, para o viajante que a olha a partir de seu ponto de chegada. Em Arlt, a idéia da beleza da cidade surge de uma crítica à rotinização visual

lineal de viviendas, de 100 metros de altura, orientado al norte, y cuatro cuerpos de oficinas, de dirección perpendicular a aquel y menos altura [...]. Piso bajo y entrepiso están ocupados por comercios. Una calle longitudinal de acceso corre paralelamente al bloque de viviendas, pasando por debajo de los cuerpos de oficinas que forman puentes sobre ella. Los locales de comercios del entrepiso pasan, asimismo, por encima de las calles transversales de acceso. De esta manera se forma, dentro de cada *city-block* integral, una red de calles internas a alto nivel, para peatones” (*op. cit.*, p. 152). Os de tipo B são uma versão aperfeiçoada dos de A, com as seguintes particularidades: “1. Circulación totalmente diferenciada. Separación no sólo de las calles de acceso y de tránsito veloz, sino, además, de vias de vehículos motorizados, a alto nivel, y para peatones, a nivel del suelo. La tierra pertenece por entero al peatón. 2. Continuidad absoluta de vias protegidas para peatones. 3. Acortamiento y elevación del cuerpo de oficinas. Disminución consiguiente de la superficie de tierra ocupada por este en beneficio de los espacios libres, sin cambio de su capacidad. 4. Formación de grandes locales con iluminación cenital para fábricas, talleres, salas, aulas, cines, teatros etc.” (*op. cit.*, p. 156).

20. *Op. cit.*, p. 131.

21. Esse primeiro movimento projetista de Le Corbusier para Buenos Aires, será codificado no Plan Director para Buenos Aires, em 1938, a partir das idéias de Le Corbusier com a participação de Ferrari Hardoy e Juna Kurchan, publicado como *Proposición de un Plan Director para Buenos Aires*, Buenos Aires, La Arquitectura de Hoy, 1947.

da pequena burguesia (que, referida a todos os campos, é um dos motivos básicos de *El Amor Brujo*) e de uma fantasia cultural cujos materiais provêm do cinema e da fotografia. Poderia ser definida como aquilo que Arlt pensa que é a cidade moderna. Por isso seus arranha-céus são uma versão delirantemente estética de novas tecnologias desconhecidas em Buenos Aires:

Había que sustituir las murallas de los altos edificios por finos muros de cobre, aluminio o cristal. Y entonces, en vez de calcular estructuras de acero para cargas de cinco mil toneladas, pesadas, babilónicas, perfeccionaría el tipo de rascacielo aguja, fino, espiritual, no cartaginés, como tendenciaban los arquitectos de esta ciudad sin personalidad. Sus compañeros se reían. ¿Cómo resolvería el problema del reflejo? Y si respondía que, de acuerdo a los estudios de la óptica moderna, colocarían cristales, de manera que los edificios fueran pirámides cuya superficie reprodujera la escala cromática del arco iris, las carcajadas menudeaban [...]²².

Essa cenografia de ficção científica une as matérias que obcecaram Arlt com as formas que considera próprias da modernidade: o cobre, o alumínio, os milagres possíveis de uma metalurgia que tem muito de alquimia e de fantasia inventiva, e opõe à rotina profissional do engenheiro a imaginação do artista: cidade espiritualizada materialmente pela redução do peso de seus muros, cidade espiritualizada pela luz refletida: um desenho onde o conhecimento dos materiais une-se ao descobrimento das formas próprias da modernidade numa versão que tem sua origem não no refinamento do gosto moderno, mas na estética que o jornalismo gráfico e o cinema divulgam como modernidade.

Longe da ordem vazia da casa moderna de Victoria Ocampo, a cidade de Arlt tem algo de delírio gótico: sua síntese é barroca, precisamente quando pensa se opor ao peso do que julga errado em Buenos Aires; muito colorida para o cromatismo discreto da arquitetura moderna. Em suma, uma versão plebéia tanto das possibilidades da tecnologia, quanto de seus resultados estéticos. Diferentemente de Wladimiro, Arlt carece, na verdade, de todo utilitarismo reformista na sua visão de cidade: diferentemente de Le Corbusier, a medida do refinamento lhe escapa.

Seja como for, Arlt é, então, o verdadeiro contemporâneo de Le Corbusier e Wladimiro Acosta; poderia ter se entendido com eles melhor que Victoria Ocampo, a quem Le Corbusier procura quando visita Buenos Aires²³. O utópico é um reformador radical e por isso mesmo um desconforme. Arlt é ambas as coisas: não podia se sentir conforme porque se sentia despossuído (e, sabe-se,

22. *El Amor Brujo*, p. 566.

23. O triângulo formado por Victoria Ocampo, Le Corbusier e o arquiteto Bustillo (um verdadeiro mal-entendido arquitetônico que fala muito da cultura diferenciada de Buenos Aires) está perfeitamente exposto no artigo já citado de Liemur e Pschepiurca.

não há verdade ou falsidade quando falamos de sentimentos). Como desposuído, move-se com segurança por todos aqueles espaços onde não transita o resto dos escritores, contemporâneos seus, e olha o que eles não olham.

Daí, também, o incrível poder de predição de sua literatura: Arlt lê o futuro no presente e trabalha, todo o tempo, com hipóteses antecipatórias. Por isso pode ver na Buenos Aires dos anos trinta o que vai ser a cidade dos anos quarenta e cinquenta; faz uma elipse de tempo, saltá sobre o presente porque uns poucos signos do presente convertem-se na massa compacta do futuro. A literatura de Arlt, em vários sentidos, é ficção antecipatória, que expõe, permanentemente, hipóteses sobre o futuro e que tem uma percepção filosófica sobre qual é o futuro no século XX. Escrita antes de que a tecnologia se tornasse temível, confia aos loucos e aos conhecedores da máquina, juntos, um poder de reconfiguração da sociedade e da literatura. A predição de Arlt participa, como os projetos de Wladimiro Acosta, dos limites em que foi enunciada.

DEBATEDORES: ROBERTO SCHWARZ E ANTONIO CANDIDO

ROBERTO SCHWARZ — Para se ter uma idéia da amplitude da reflexão que Beatriz Sarlo apresentou aqui, recomendo muito aos colegas brasileiros que leiam o livro dela, *Una Modernidad Periférica. Buenos Aires 1920/1930*. É um livro que mostra, sobre o fundo da modernização da cidade de Buenos Aires, diferentes linhas de modernização da vida artística e da vida intelectual. O livro é interessante nele mesmo, e tem, além disso, uma enorme importância para os brasileiros interessados no modernismo. A cada página há sugestões, inclusive para os eventuais candidatos a tese. O estudo acompanha tanto aspectos sociológicos, como aspectos formais da modernização em Buenos Aires, e examina os possíveis desencontros nessas relações. Assim podemos ter avanços formais com assuntos antigos, ou assuntos novos com formas passadas. Uma vez a combinação resulta boa, outras vezes não. Assim, vemos o processo de modernização em sua complexidade, e em relação a uma grande capital de periferia.

Dito isso, vou expor brevemente algumas impressões que o livro me causou e que podem talvez servir de ponto de partida para uma discussão. Desculpem-me fazê-lo de maneira um pouco desordenada. Como vocês viram, a exposição de Beatriz trata de artistas muito modernos. Entretanto, a sua atualidade, hoje, depende de outra coisa; depende do *envelhecimento* desses artistas tão modernos. Lendo o trabalho senti vivamente isso: nós temos,

relativamente nova, a impressão hoje de que esses artistas são de um outro tempo muito recuado. Não sei até que ponto essa foi a intenção da Beatriz, de apresentar esses artistas de certo modo por sua fragilidade. São artistas que tiveram visões enérgicas e adiantadas do futuro, visões essas que, entretanto, à luz do que vem acontecendo nos últimos anos, aparecem muito rarefeitas, ténues e, para dizer tudo, muito ingênuas.

Penso que essa é uma experiência bastante geral de nossos dias em relação aos artistas modernistas: da relativa ingenuidade do seu projeto de reforma frente ao que estava efetivamente em jogo. Para dizer de maneira simples, reformar a sociedade agora parece bem mais complicado do que se imaginava.

Assim, por exemplo, quando vemos Le Corbusier, num gesto grandioso, dizendo que a cidade está virada para cá, mas devia estar virada para lá... não há dúvida de que há uma espécie de grandeza de artista nisso. Mas há uma boa dose de loucura também. De qualquer maneira, a grandeza do gesto é complementar da sua completa inviabilidade. A mesma coisa com o arquiteto Acosta, que resolve solucionar o problema do trânsito, numa grande metrópole capitalista, botando o pessoal para morar no andar de cima e trabalhar no andar de baixo. Assim subiriam e desciriam escadas e não precisariam circular na cidade. Enfim, é uma idéia engenhosa, é uma idéia engraçada, mas, evidentemente, esta muito longe da complexidade das questões que essas soluções pretendiam resolver.

De maneira diferente, há uma espécie também de insuficiência na visão de Arlt que, paradoxalmente, parece ser, dos três, o mais colado à realidade, sendo que, como artista, parece ser o mais primitivo. Entretanto, parece que é o que mais adivinhou. Mas também no caso dele há um lado frágil, o lado um pouco barato da utilização de ciência e tecnologia ao sabor da imaginação descabelada, o que dá também uma grande impressão de insuficiência diante do que estava em jogo.

Essa tenuidade, então, que aparece vivamente nos três personagens, hoje, nós a percebemos no conjunto da revolução modernista, naturalmente em uns casos mais, em outros casos menos. Esse sentimento em relação à reforma radical, em relação ao utopismo em estética, talvez se possa ver como uma espécie de desconfiança em relação à negatividade, uma desconfiança que é nova, que evidentemente tem data; ela é nossa contemporânea, e tem a ver com a falência das revoluções de tipo bolchevique, com a falência das planificações de tipo central: ou, para dizer de outra maneira, tem a ver com o sentimento que hoje temos de que a realidade social é mais complexa do que foi dito até aqui, e que não é com gestos simples, com traços geniais, que ela pode ser

resolvida. Isso, naturalmente, afeta e abala a própria idéia de invenção genial que anima as simplificações modernistas.

Creio que, na exposição de Beatriz, no que ela conta desses três artistas interessantes, podemos ver em ação esse déficit da arte moderna. O que não quer dizer, entretanto, que tenhamos alguma coisa melhor para pôr no lugar dela. Talvez a situação mais corrente hoje seja que as pessoas que gostam de arte continuem sentindo a superioridade imbatível dos artistas modernistas, mas sintam, ao mesmo tempo, que eles, estando mais à altura que todos, assim mesmo não estiveram à altura da dificuldade da situação moderna.

Dizendo a mesma coisa de outro ângulo, Beatriz mostra muito o preço dos acertos, ou seja, não há ganhos líquidos na sua exposição. Não há acertos que não tenham contrapartida negativa. Assim, a elegância e a grandiosidade do gesto de Le Corbusier têm como outra face a sua relativa vacuidade, a sua relativa inviabilidade. A impregnação social mais forte da ficção de Arlt tem como contrapartida uma espécie de vulgaridade literária. A saturação de mundo contemporâneo que está no trabalho literário dele pesa de algum modo também negativo e traz um elemento de vulgaridade. Esse tipo de raciocínio cria, na exposição de Beatriz, um movimento surpreendente, imprevisto. Nós nos dizemos: “Bem, esse raciocínio vai criticar alguma coisa”, mas constatamos em seguida que não critica; ou: “Esse raciocínio vai aprovar alguma coisa”, e logo vemos que não aprova. Em dado momento, Beatriz observa que os três artistas têm em comum a ausência de nostalgia. Para quem não é de temperamento nostálgico, isso parece que é um mérito, parece que a radicalidade do novo vai dispensar a nostalgia; entretanto, na frase seguinte, vamos ver que essa ausência de nostalgia significa também falta de senso histórico; a ausência de nostalgia é também um inconveniente. De modo mais geral, o radicalismo inovador, o radicalismo utópico, que, sem dúvida é um prestígio e um valor modernista, aparece igualmente como uma forma de cegueira para o presente.

Um outro exemplo desse mesmo tipo: a certa altura, Beatriz observa que no caso desses três artistas não há mito nacional cruzando com a modernidade. Isso, para quem tenha na cabeça a hipótese do fascismo, naturalmente aparece como mérito; aqui, a modernidade está livre dos constrangimentos nacionais, o que é positivo. Acontece, porém, que a mesma modernidade faz parte também da mesma insensibilidade para a problemática local; funciona como uma espécie de universalismo vazio.

Há então um tipo de movimento em que uma coisa que parece positiva não é positiva e tem um acompanhamento negativo, ou algo que é negativo tem um acompanhamento positivo. Pois bem, esse tipo de movimento que aparece o tempo todo na exposição é muito atual e está no limiar de se tornar uma espécie de solução literária interessante, em que se apanha uma situação

intelectual e ideológica muito contemporânea e real. Tem-se a impressão de que está em gestação um tipo de dialética mais complexa, que circula num universo menos simples, que não é tão diretamente repartido entre positivo e negativo.

Mudando um pouco de ângulo, em certo momento que já lembrei aqui, Beatriz assinala que há um traço comum aos três artistas: eles não são nostálgicos em relação ao passado argentino. Isso, sobretudo para quem tenha lido o livro de Beatriz, os distingue fortemente de uma outra parte da cultura de vanguarda argentina que elabora as experiências tradicionais da oligarquia. Então se poderia imaginar que o radicalismo transformador desses três artistas tem a ver com a ausência de concessão à oligarquia, certa indiferença ao elemento de tradição na sociedade argentina. E, intuitivamente, parece muito verossímil que quem não tem vínculo com o setor conservador da sociedade está mais habilitado a dar passos radicais em estética e arquitetura. Entretanto, há aqui um problema interessante. Como todos sabemos, quando o modernismo arquitetônico ou urbanístico não se associa ao radicalismo político, talvez que especialmente na América Latina, ele tende a se associar justamente com os ricos e com o Estado e pode perfeitamente funcionar da maneira mais conservadora. (Pelas razões por assim dizer acidentais, vou com frequência ao Paraguai. Lá é muito claro: a arquitetura moderna e a pintura abstrata são trunfos de legitimação, comprovações, atestados de modernidade que dão a si mesmos os privilegiados, partes da classe dominante que de moderna não tem absolutamente nada.)

Assim, a modernidade pode, por um lado, se associar à falta de vínculo com a oligarquia, com a classe dominante tradicional, mas pode também perfeitamente se casar a ela, dependendo das circunstâncias. Para quem pensa no Brasil então, nem se discute: Brasília e o lugar onde estamos são bons exemplos.

Na exposição tão matizada de Beatriz, há um termo com sinal sempre positivo, que não é posto em questão; esse termo é a história do presente. De diferentes maneiras o inconveniente do radicalismo, da visão programática, da crítica, em nome do futuro, do utopismo, de todas essas formas enérgicas de projeto, define-se por aí. O inconveniente está em impedir a contemplação despreocupada e sem preconceitos do presente; ou, para voltar à outra expressão, a absorção no futuro é incompatível com a história do presente.

Essa polarização entre história do presente e visões vivamente projetivas evidentemente se justifica no caso desses três artistas, onde o empenho enérgico no futuro e a visualização à luz quase que exclusiva do futuro fazem que quase nada do presente passe. O caso extremo é o gesto grandioso de Le Corbusier que diz: “O presente não convence; vamos virar a cidade”. E põe outra cidade

no lugar da primeira. Trata-se de uma negação, para usarmos o vocabulário da dialética, que de determinada não tem nada. É simplesmente uma recusa que não conserva nada daquilo que está negando. Contudo – e é esse o ponto – se aceitarmos sem reserva essa esquematização, acabaremos tendo uma idéia de história do presente na qual o futuro não interfere. Ou por outra, se a visão do futuro é sempre um esquecimento em relação ao presente, a história do presente mais completa é aquela que não se perde em sonhos, em coisas futuras, digamos.

Penso que aqui há uma questão que vale a pena discutir. Os motivos pelos quais hoje estamos ressabiados em relação ao vanguardismo, seja artístico, seja político, são óbvios e muito legítimos. Mas nós podemos passar da conta no respeito a esses motivos. Penso, por exemplo, numa discussão que tive há pouco tempo com um filósofo de esquerda, obcecado pelo risco totalitário, e que dizia, então, no debate: “Vamos deixar de ter projetos, nada de projetar, nada de totalizar”. Como vocês sabem, o grande crime contemporâneo – segundo dizem – é a totalização; nada de totalizar, nada de especular sobre o futuro, vamos ficar cada um refletindo a partir de sua posição, sem globalizar, sem tentar um passo adiante de nosso limite. Os motivos dessa posição filosófica são óbvios, ela evita o risco da virtualidade totalitária de toda globalização. Mas, se pensarmos um pouquinho, poderemos imaginar a situação seguinte: cheios de escrúpulos, os filósofos de esquerda deixam de globalizar, deixam de ver o conjunto, porque há sempre o risco de exorbitar. E quem então vai continuar olhando o conjunto? Os comerciantes, os capitalistas, os políticos de direita – porque, evidentemente, é impensável uma pessoa ocupada do capital que não tente globalizar. O capitalista tem que especular sobre a situação da Bolsa, a situação do mercado, a situação internacional, tem que adivinhar as tendências – enfim, a globalização é o pão-nosso-de-cada-dia do homem de negócios. Então, atualmente há no ar uma espécie de purismo de esquerda; nós não incluímos os astros em nossos projetos, e, com isso, naturalmente, quem totaliza, quem nos inclui em seus projetos, será o setor da sociedade que não é de esquerda. Não há dúvida de que, em nome do futuro, do programa rígido, do projeto artístico de vanguarda, se pode deixar de ver o presente. Parece-me, porém, que a solução para essa falha é ver o presente de maneira mais complexa, sem deixar de considerar o futuro como parte da visão do presente.

Finalmente, para terminar, vejamos que os episódios que Beatriz nos apresentou aqui, sobretudo no caso dos dois arquitetos, podem ser considerados de vários ângulos. Por um lado, são episódios pitorescos da história artística de Buenos Aires. Nesse sentido, eles parecem muito soltos, acidentais, no contexto. Mas há um outro ângulo, que Beatriz igualmente lembra. Trata-se do seguinte: se deixarmos de tomar esses episódios como anedotas da vida artística

de Buenos Aires e os considerarmos como parte da expansão do modernismo, isto é, se nós pensarmos que Le Corbusier é um arquiteto francês, percorrendo o mundo, de preferência países pobres – não, está errado, a Argentina não é pobre –, mas países, digamos, onde havia margem para construir uma Brasília, teremos um fato interessante do movimento internacional da arquitetura e da história geral da modernização do mundo. Penso que esse é um ponto em que vale a pena insistir. Esse tipo de episódio pode ser visto em termos locais, quando então toma uma feição mais anedótica, mas também pode ser considerado como parte da modernização, nessa altura praticamente universal, porque agora estamos vivendo um momento da universalização do capitalismo. Desse ponto de vista eles são menos anedóticos, e Acosta e Le Corbusier aparecem como ponta de lança de um movimento internacional. Dessa maneira, um episódio de história local, que poderia ser apenas pitoresco, passa a afirmar-se como algo muito substantivo, desde que o vejamos nesse outro contexto, o da história mundial, que, de certo modo, é hoje o contexto mais real desse tipo de episódio, sem se perder de vista a contradição com o outro contexto.

ANTONIO CANDIDO — Se permite Beatriz, vou falar um pouco à margem do seu texto, embora partindo dele. Para começar, destacarei um aspecto que me pareceu particularmente estimulante: aquilo que se poderia chamar uma aventura livre do olhar. Três homens, dos quais dois são estrangeiros e um é argentino recente, puramente urbano, olham Buenos Aires. Como não estão ligados ao passado da cidade, o que conseguem ver é uma realidade sem pressupostos, uma realidade sem condições, que por isso avaliam com dureza e sem ternura. Ignorando o que aconteceu para Buenos Aires chegar a ser o que é (ou era, em seus dias), eles se projetam sobre o que lhes parece que ela deverá ser. Por isso, o seu olhar tenta abolir o presente para construir o futuro, pois o presente não lhes agrada. Eles têm o que Beatriz Sarlo chama muito bem “uma visão programática” que, sendo extremamente interessada, não comporta a gratuidade do *flâneur*, isto é, da pessoa que passeia, aceitando a cidade como ela é. Este tipo de visão está descartada pelas três que ela analisa, provindas de pessoas que não procuram ver, mas retificar. Por isso, diz Beatriz, no fundo os três observadores vêem o que querem ver.

Curioso nisto é que tanto os planos de cunho realista quanto as visões fantásticas acabam convergindo. De fato, a mirada do arquiteto que está querendo transformar a cidade, e a do romancista que imagina a cidade transformada, se encontram misteriosamente. Há uma fusão da visão técnica com a visão ficcional, dando a impressão de que ambas são válidas para ver a cidade.

Estes olhares são inconformados, cheios do que Beatriz chama de “angústia”, nascida do mal-estar em face de uma cidade insatisfatória. Os textos que cita, tanto de Le Corbusier quanto de Roberto Arlt, condenam o estado presente de maneira aguda, Le Corbusier vendo a cidade a partir do rio, e o personagem de Arlt vendo a cidade a partir do deslocamento rápido num trem; e o mesmo aparece nos projetos de Wladimiro Acosta. É interessante que a cidade traçada em cruz, com planos superpostos, entrevista por Acosta, corresponda à fascinante teia de arranha-céus em H, do personagem de Roberto Arlt. Quer dizer que a visão técnica do arquiteto e a visão ficcional do romancista se confundem em face do mesmo choque, causado pelo gigantismo ameaçador da grande cidade moderna.

A comunicação de Beatriz me fez pensar de novo no seu bellissimo livro, que Roberto Schwarz já citou, *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920/1930*. Reportando-me a ele, pensei com certa liberdade de imaginação no que se poderia chamar de visões urbanas puras e visões urbanas impuras. As que ela analisa são visões puras, e uso esta palavra em sentido especial, para dizer que nascem de um contato único com a cidade, sem ligação com o seu passado. A visão é pura, portanto, porque tem pela frente a cidade como ela se apresenta no momento da contemplação e nada mais. Visão impura seria a que mistura a mirada urbana atual com outras miradas possíveis. Na Argentina, estas seriam as dos que têm experiência não apenas da cidade com a qual estão travando contato direto, mas que conhecem o seu passado; ou daqueles que conhecem o campo e sabem ver a cidade a partir dele. Estou pensando agora não mais na comunicação de Beatriz, mas no seu livro.

No livro ela diz a certo momento: “A cidade como inferno, a cidade como espaço do crime e das aberrações morais, a cidade oposta à natureza, a cidade como labirinto tecnológico: todas essas visões estão na literatura de Arlt, que entende, padece, denigre e celebra o desenvolvimento das relações mercantis, a reforma da paisagem urbana, a alienação técnica e a objetivação das relações e sentimentos”. A partir dessa experiência, Arlt constrói, segundo Beatriz, uma representação não-realista da realidade, que por isso pode abrir caminhos para os arranha-céus em H e a fantástica visão do futuro de seu personagem. É uma visão não-realista, mas essencialmente preocupada com as dimensões da desarmonia, da injustiça, sempre obsedada, diz ela, pela distribuição iníqua das formas de poder e da riqueza. Baseado na leitura do livro de Beatriz, penso no olhar impuro de outros escritores em relação à cidade, diferente dos três que descreve na comunicação.

No livro, Beatriz estabelece uma equação entre transformação urbana e utopia rural, que leva a um tipo de olhar completamente diverso, como é por exemplo o de Ricardo Güiraldes, que, ao contrário de Le Corbusier, Acosta e

Arlt, é um homem preso ao passado da cidade e ao universo rural do país. Pensando sempre em intelectuais citados no livro de Beatriz, imagino que mesmo alguém como Ezequiel Martínez Estrada não olha sem antecedentes; portanto, a sua mirada é também impura, no sentido em que estou usando a palavra, isto é, um olhar que não vê a cidade apenas com olhos imediatos e urbanos, mas mistura olhares anteriores.

A reflexão de Beatriz nesta comunicação me fez voltar ao seu livro para sentir mais vivamente os laços que ela estabelece entre a realidade do mundo e a elaboração literária. Em ambos é visível a preocupação com o tema do encontro de culturas no mundo contemporâneo, de que é modalidade a relação campo-cidade, de especial importância na América Latina. Esta relação é germinal na literatura do Ocidente, porque a partir do século XVIII e começo do XIX modificou-se a visão do escritor, devido à mudança da visão da cidade em relação ao campo e devido à intensa urbanização que veio com a Revolução Industrial. Uma urbanização que primeiro foi descrita de maneira brutal, segundo um realismo imediato, em livros como os de Dickens e Eugène Sue. Depois, a visão do campo começou a ser enxertada na visão da cidade, e nós sentimos, por exemplo, que *L'Assommoir*, de Émile Zola, um grande prédio de moradia com seis andares, provoca um tipo de enfoque equivalente ao que descrevia as choças da montanha. Houve portanto uma renovação da visão, agora em termos de cidade, com redefinição dos temas literários tradicionais. Assim, a paisagem como objeto preferencial do escritor começa a ceder lugar à cidade, ou pelo menos a ter a concorrência da cidade como outro tipo de paisagem. Geralmente considera-se Baudelaire como quem descobriu a poesia da cidade, mas não estou pensando apenas no advento de uma paisagem nova e, sim, também, na injeção de pontos de vista tradicionais que a visão da cidade sofre. Por exemplo: os surrealistas e os expressionistas tomaram a cidade e fizeram com que fosse vista de maneira completamente diversa, com uma poesia e um mistério equivalentes aos que a natureza despertava. Lembro a este respeito um livro como *Les Paysans de Paris*, de Louis Aragon, onde este se desloca na metrópole como Wordsworth se deslocava antigamente na Região dos Lagos, a contemplar riachos, moitas e flores. Aqui, Aragon vê de maneira homóloga a rua, o beco, a galeria, a vitrina, efetuando uma espécie de recomposição do mundo através da visão de uma nova paisagem, que é a paisagem urbana.

Termino lembrando o título de um livro que para mim sempre foi simbólico: *Les Villes Tentaculaires et Les Campagnes Hallucinées*, do poeta belga Émile Verhaeren. Ele parece um capítulo de história da literatura contemporânea, sugerindo a visão transfiguradora do mundo rural desaguando na cidade arrasadora que a indústria gerou. Não foi à toa que Verhaeren influenciou na

modernismo brasileiro, pois ele dramatiza uma experiência fundamental para o mundo latino-americano, em transição rápida e tumultuada para o universo urbano. Na comunicação e no livro de Beatriz Sarlo vejo, em relação a Buenos Aires, uma posição fecunda do espírito crítico em relação às vicissitudes da cidade moderna projetada na arte e na literatura.