

PARIS PÓS-GUERRA*

Flávia Nascimento**

Num texto intitulado “Experiência e pobreza”, publicado em 1933, mais de uma década após o término da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o pensador alemão Walter Benjamin referia-se assim ao estado de ânimo em que se encontravam, ao término daquele conflito, seus contemporâneos:

...está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho quanto parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. (...) Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.¹

* Este escrito inspirou-se em trechos de um capítulo da tese de doutorado que defendemos na Universidade Paris X Nanterre: *Paris dans la littérature française des années vingt: contribution à l’histoire de la représentation*, impr. e dif. Presses Universitaires de Lille, 1997.

** Université de Rennes 2.

1 BENJAMIN, 1987, p. 114-115.

De fato, em 1914, com a eclosão da Primeira Guerra, chegava ao fim a *belle époque* (1871-1914), e começava na Europa um conflito cuja violência destrutiva fora, até então, sem precedentes na história da humanidade: mais de 8.500.000 mortos, num total de 3 milhões de hectares devastados. Com essa guerra, a civilização ocidental inaugurava um novo tipo de morte, a morte maciça, por meio da qual o homem, enquanto indivíduo, desaparecia, dando lugar apenas ao número. A própria maneira de contar os mortos testemunhava isso: “10.000 homens mortos por quilômetro”, ou “x homens mortos por minuto.”² A França, segundo país mais atingido em perdas humanas (depois da Sérvia), pagou um pesado tributo a essa guerra: 1,4 milhão de mortos e desaparecidos, ou seja, 10% da população ativa do país, 3 milhões de feridos, entre os quais 750.000 inválidos de guerra, além de 125 mil mutilados.³ Grande parte dos desaparecidos faziam parte das elites francesas, sendo o grupo dos profissionais liberais o mais atingido pelas perdas (depois dos camponeses). Muitos mobilizados eram intelectuais, professores secundários, universitários, e o número de escritores franceses mortos durante a primeira guerra é mais do que eloqüente: numa *Anthologie des écrivains morts à la guerre*, publicada pela *Association des écrivains combattants* (fundada em 1919), encontram-se repertoriados os nomes de 450 escritores mortos durante o conflito! Que sejam lembrados aqui alguns dos mais conhecidos: Alain Fournier e Charles Péguy, aos quais se deve acrescentar o do poeta Guillaume Apollinaire, falecido logo após o término da guerra, devido às sequelas de um ferimento na têmpora sofrido em 1916; acrescente-se ainda a amputação do braço de Blaise Cendrars, também ocorrida devido a um ferimento recebido no *front*. O passaporte de entrada para a vida adulta de escritores como Jacques Vaché, André Breton, Tristan Tzara, Louis Aragon e Philippe Soupault foi a mobilização no exército (os três primeiros nasceram em 1896, os dois outros em 1897, e tinham portanto apenas dezoito ou dezessete anos em 1914).

A experiência da guerra influenciaria fortemente os caminhos tomados pela arte ocidental no pós-guerra, período que se caracterizou por uma extraordinária efervescência criativa, e cujo centro mais importante foi Paris. Toda a reflexão estética, bem como grande parte da produção artística dos anos vinte, traz a marca do dilaceramento resultante daquele terrível momento histórico, de que resultou uma profunda ruptura no campo da criação artística. A memória coletiva associaria para sempre a Paris dos anos vinte à imagem dos “anos loucos”, vividos sob o signo da liberação dos costumes – cuja efigie mais célebre talvez seja a *garçonne* de Coco Chanel – e ao ambiente libertino de

2 CHRÉTIEN-GONI, 1988, p. 171.

3 DUBY, 1987, p. 259.

festas, cafés e bailes de Montparnasse, com todo o seu pitoresco cortejo de artistas vindos dos quatro cantos do mundo. Tal imagem, que se restringe ao desejo imperioso de ruptura em todos os domínios, quer se trate de arte ou de costumes, é no entanto deformante. “Anos loucos”, sem dúvida, sobretudo talvez por terem ocultado tão profundas contradições: na França dos anos vinte, o cosmopolitismo andava, na verdade, lado a lado com o egoísmo nacional, o liberalismo dos costumes com a intolerância das idéias, e a exaltação à revolta com uma rigorosa chamada à ordem.

Tais contradições tornam-se evidentes quando se examinam as duas grandes tendências opostas que compartilham o palco da criação artística francesa do pós-guerra, ambas concebidas como respostas originais ao violento choque que acabara de viver a consciência européia:

1) de um lado, uma tendência radicalmente niilista que levou muitos dos jovens artistas dos anos vinte à experimentação e à provocação sem limites, como no caso dos dadaístas, movimento no qual todas as energias estavam concentradas na recusa radical do passado, de que se queria fazer tábula rasa; ou ainda, no desencanto em relação aos esquemas lógicos da cultura ocidental, expresso pela defesa do primado do irracional, tal como aparece na primeira fase do movimento surrealista, influenciado pela leitura de Freud;⁴

2) no extremo oposto, uma tendência caracterizada por um desejo de ordem a serviço da reconstrução, patente nos esforços de artistas que optavam pela busca formal rigorosa e pela unidade de estilo; essa tendência, que aparece por exemplo na pintura de um De Chirico, com suas imitações de estátuas gregas, seria dominante na grande exposição parisiense das Artes decorativas de 1925, e seus nomes mais expressivos estiveram reunidos em torno da revista *L'Esprit nouveau*, fundada em 1920 pelos pintores Amédée Ozenfant e Charles-Édouard Jeanneret⁵ e pelo poeta Paul Dermée.

Qualquer reflexão sobre os anos vinte deve passar pela avaliação dessas contradições profundas. Walter Benjamin chegou a dizer que “compreender ao mesmo tempo Breton e Le Corbusier (...) significaria esticar o espírito da França

4 Ver, a esse respeito, BRETON (1924), 1994 (primeiro *Manifesto surrealista*).

5 Jeanneret é o verdadeiro nome de Le Corbusier que, antes de arquiteto, foi pintor. A revista *L'Esprit Nouveau* foi publicada até 1925, com uma interrupção em 1923. Em seu primeiro número, continha um “programa do Espírito novo”, que dava o tom de suas concepções estéticas: “A necessidade de ordem é a mais elevada das necessidades humanas; ela é a própria causa da arte.” Persuadidos de que a arte era regida por leis, exatamente como a física ou qualquer outra ciência, os autores propunham o estabelecimento de uma relação fecunda entre a arte e a aparelhagem técnica do mundo moderno. Cf. OZENFANT; JEANNERET, citados por COLLOMB, 1987, p. 59.

de hoje (dos anos vinte) como um arco que permitisse ao conhecimento atingir o próprio instante em pleno coração.”⁶ Uma análise exaustiva desse período especialmente rico da história da arte não é possível, evidentemente, aqui. Limita-se o presente artigo, pois, ao exame de algumas dessas contradições manifestas na representação da Paris dos anos vinte. Para fazê-lo, propõe-se ao confronto entre o discurso urbanista sobre a cidade, tal como ele aparece num texto de Le Corbusier (*L'Urbanisme*, 1925), e um conjunto de crônicas sobre a capital publicadas pelo jornal *L'Art vivant* (1925), ao lado das quais também figurarão referências a algumas narrativas literárias publicadas no pós-guerra (*O Camponês de Paris*, de Louis Aragon, e *Nadja*, de André Breton, publicadas respectivamente em 1926, e 1928). Uma precisão se faz aqui necessária sobre a utilização da palavra “discurso”: ela deve ser compreendida como um longo enunciado que expressa formalmente uma visão idealizada da cidade. O discurso urbanista sobre Paris, embora se proponha como prescritivo – o que não é o caso das crônicas e narrativas citadas – é igualmente tomado como representação da capital, embora às avessas, posto que implica uma visão negativa da cidade: a fim de dizer *o que deve ser* Paris, é necessário partir da representação do que *é* a cidade, coincidente, para os urbanistas, como o que *ela não deve ser*.

No que diz respeito à escolha das crônicas, é preciso dizer que elas contêm a repercussão das discussões da época sobre a cidade – conduzidas precisamente pelos urbanistas –, que tinham então um interesse, até certo ponto, popular. O aparecimento da própria palavra “urbanista” tinha se dado, na França, em 1910, seguido pela criação da Sociedade francesa de urbanismo, em 1911.⁷ Resta dizer que a aventura dos anos vinte constituiu um fenômeno essencialmente urbano.⁸

6 BENJAMIN, 1989, p. 476.

7 A própria palavra “urbanismo” só apareceu então em francês, importada do espanhol. Na língua de Cervantes, o vocábulo aparecera bem antes, com a obra do arquiteto-engenheiro Ildefonso Cerda, *Teoría general de la urbanization*, publicada em 1867. Na França, foi também no pós-guerra, em 1919, que se criou em Paris a *École des hautes études urbaines*, transformada, em 1924, em *Institut d'urbanisme*, depois de ter sido encampada pela Universidade de Paris. Ver DUBY, 1980, p. 163.

8 E, diga-se de passagem, de alcance mundial: veja-se, por exemplo, a São Paulo dos modernistas.

O discurso dos urbanistas e a herança de Haussmann

Nosso mundo, como um ossuário, está coberto de detritos de épocas mortas. Uma tarefa nos cabe: construir o quadro de nossa existência. Tirar de cima de nossas cidades as ossadas que nelas apodrecem e construir as cidades de nosso tempo.

Le Corbusier, *L'Urbanisme*

Em *L'Urbanisme*, grande manifesto modernista publicado em 1925, o arquiteto francês Le Corbusier (1887-1965) apresentava sua concepção da cidade moderna. Divide-se essa obra em três partes: a primeira, denominada “Debate geral”, em que o autor apresenta um histórico geral das cidades com a finalidade de demonstrar que elas foram todas construídas de maneira absolutamente irracional; as ilustrações são aí abundantes, bem como a documentação pesquisada, dando conta de cifras e estatísticas variadas; na segunda parte, qualificada de “trabalho de laboratório” e “estudo teórico”, o urbanista expõe sua concepção de uma cidade contemporânea, enfatizando a dicotomia “hora do trabalho” contra “hora do repouso”, pela qual propõe uma divisão clara dos espaços urbanos: de um lado, aqueles destinados a concentrar todas as atividades produtivas do homem e, de outro, as áreas destinadas à moradia, ao repouso, ao esporte (a importância das atividades físicas impôs-se e cresceu consideravelmente durante os anos vinte), com sua famosa proposta de “cidades-jardim” nos arrabaldes das grandes concentrações urbanas; enfim, na terceira parte, intitulada “um caso preciso, o centro de Paris”, o urbanista expõe as soluções que preconiza; numa perspectiva funcionalista, ele utiliza então a metáfora do corpo humano para se referir à cidade que, congestionada e enferma, precisaria submeter-se à “medicina”, à “cirurgia”, a fim de obter a cura. Enfim, um apêndice vem completar a pregação do arquiteto com ilustrações representando o interior do corpo humano, e explicando o funcionamento de seus sistemas (por exemplo, a circulação sanguínea).

Mas a chave para compreender a perspectiva prescritiva de Le Corbusier talvez seja sua concepção do “sentimento do moderno”. Ele o definia como “um espírito de geometria, um espírito de construção e de síntese”, cujas condições essenciais seriam a “exatidão” e a “ordem”. Em suma: “É um sentimento nascido do mais árduo dos labores, das mais racionais investigações”, é “um espírito de

construção e de síntese guiado por uma concepção clara.”⁹ Tal concepção do moderno (situada no extremo oposto da concepção do moderno baudelairiana, por exemplo, ou mesmo surrealista) serviu de orientação básica para o projeto de Le Corbusier para Paris.

Na verdade, o discurso do arquiteto, que aparecia como radicalmente revolucionário no pós-guerra, era herdeiro de concepções urbanísticas bem consagradas no decorrer do século XIX. Para ele, do mesmo modo que para os higienistas daquele século, “a cidade é um turbilhão; é preciso classificar suas impressões, reconhecer suas sensações e escolher para ela métodos curativos e benfazejos.”¹⁰ Para seus predecessores do século XIX, os três grandes males do tempo – a tuberculose, a sífilis e o alcoolismo¹¹ – apelavam para a urgência de desventrar a cidade por meio de demolições, único método capaz de acabar com tais males, saneando o espaço citadino pela expulsão de sua população pobre (operária, em sua grande maioria), e levando à sua aeração.

De maneira semelhante, Le Corbusier considerava que, desde o século XIX, a besta negra do urbanismo era o aumento de circulação, para o qual as grandes cidades não estavam preparadas (este era particularmente o caso da capital francesa). Por isso, tal como fizera o barão Haussmann na segunda metade do século XIX, ele propunha medidas para “descongestionar a cidade e conquistar para ela uma imensa superfície acessível, dotada das melhores condições de higiene.”¹²

Assim, em 1925, na Exposição Internacional das Artes Decorativas, Le Corbusier apresentava ao grande público suas teorias sobre o urbanismo, contidas no projeto intitulado “plano Voisin de Paris” (ao qual se refere no livro aqui citado). Pelo interesse da anedota, eis uma pequena digressão: o título do plano era uma homenagem a Gabriel Voisin, da sociedade *Aéroplanes G. Voisin*, que financiara as pesquisas do arquiteto. Com seu irmão Charles, Gabriel foi o primeiro construtor de aviões em escala industrial na França, mas consagrou-se a partir de 1918 sobretudo à fabricação de automóveis. Vê-se que a relação entre as concepções urbanísticas da época e a nascente indústria automobilística eram bastante estreitas. Le Corbusier conta, na obra supracitada, como havia

9 LE CORBUSIER (1925), 1994, p. 36-37.

10 Ibid., p. 54.

11 Os higienistas, verdadeiros especialistas sociais do século XIX, consideravam a cidade como o “túmulo da raça”, para utilizar a expressão da historiadora Michelle Perrot pronunciada em sua comunicação “Amour des villes et sensibilité ouvrière”, durante o colóquio “La Ville”, organizado pelo Centro Georges Pompidou, em maio de 1994, durante o qual redigimos esta nota.

12 LE CORBUSIER, 1994, p. 113.

tentado em vão obter financiamento junto a outros fabricantes de automóveis que, pouco visionários, não tinham se sentido sensibilizados por suas idéias. No projeto em questão, o arquiteto propunha a destruição de todos os imóveis de habitação parisienses, a fim de que fossem conservados apenas os testemunhos arquitetônicos de um passado prestigioso – note-se que o peso do passado monárquico da cidade era preponderante entre os monumentos que ele pretendia conservar – como o *Louvre*, o *Palais-Royal*, a *place Vendôme*, e outros. Bairros inteiros, como o *Marais*, os bairros dos *Archives* ou o do *Temple* deveriam ser destruídos. No lugar deles, seria criada uma “cidade dos negócios” e uma “cidade de residência”. A primeira deveria se estender “sobre uma zona especialmente vetusta e insana de Paris – da praça da República até a rua do Louvre, e da estação ferroviária do Leste (*gare de l’Est*) até a *rue de Rivoli*, e a segunda iria da *rue des Pyramides* ao balão dos Campos Elíseos, e da estação ferroviária de Saint-Lazare até a *rue de Rivoli*, acarretando a demolição de bairros em grande parte saturados e repletos de habitações burguesas que, segundo Le Corbusier, abrigavam então escritórios.¹³

Le Corbusier era um fervente admirador da estatística, vista por ele, de um lado, como um instrumento de conhecimento e, de outro, como um “trampolim para o lirismo, pedestal do qual o poeta pode alçar-se rumo ao futuro e ao desconhecido, com os pés solidamente apoiados em cifras e curvas, verdades humanas.”¹⁴ Assim, é a esta ciência matemática que ele recorre para conceber sua reestruturação da capital francesa. Ele analisa, nos serviços competentes da prefeitura de Paris, todos os dados relativos à densidade populacional por hectare, cujos gráficos indicam com um sombreado intenso os focos de tuberculose nos bairros em que existe um excedente populacional. Daí à conclusão da necessidade de demolir todos os espaços representados pelas manchas escuras há apenas um passo, e o arquiteto indica, enfim, que do mesmo modo que a estatística guia a mão do demolidor, ela também deverá guiar a do construtor.

As idéias de Corbusier aqui resumidas desvendam, de forma irrefutável, a herança do século XIX, pontuado por discussões e temas malthusianos, e por um debate razoavelmente popular sobre o assunto, em parte provocado pela publicação abundante de estudos estatísticos sobre a cidade de Paris, por vários administradores públicos da capital, tais como Rambuteau (que governou de 1833 a 1848) e Haussmann (de 1853 a 1870),¹⁵ o que fez daquele século uma era

13 Para uma descrição completa desse espantoso plano, ver LE CORBUSIER, 1994, p. 99-115.

14 Ibid., cf. o capítulo “Statistique”, p. 99-115.

15 CHEVALIER, 1984, p. 103.

privilegiada da estatística. Como se sabe, foi precisamente sob o comando do barão Eugène Haussmann, a pedido de Napoleão III, que se realizaram os grandes trabalhos de saneamento de Paris. Haussmann se auto-definia, sugestivamente, como “artista demolidor”: suas reformas profundas e terrivelmente traumatizantes para os parisienses modificaram por completo a fisionomia da capital, que aumentou de tamanho devido à anexação de vários *arrondissements*,¹⁶ “emburguesando-se” sensivelmente, exatamente por causa da expulsão de populações pobres.¹⁷

Quanto a Le Corbusier, ele louva, além do mais, os meios recentemente adquiridos pelo progresso e pelo desenvolvimento da técnica, em termos que chegam a lembrar também, em certos aspectos, o discurso dos futuristas italianos, por exemplo no que diz respeito ao elogio das máquinas e da velocidade (“a cidade que conta com a velocidade conta com o sucesso – verdade dos tempos”¹⁸).

Le Corbusier era partidário da taylorização da mão-de-obra da construção civil, e preconizava a “industrialização da construção” para que as casas pudessem ser construídas exatamente como, naquela época, começavam a ser fabricados os automóveis: em série. Vê-se que o arquiteto defendia a taylorização da própria cidade. Seu formalismo, traduzido por um desígnio extremo de ordem

16 O *arrondissement* – “distrito”, em português – é uma circunscrição administrativa intermediária entre o departamento e o cantão, que existe apenas nas grandes cidades francesas (Paris, Marselha, Lyon). Cada qual conta com sua prefeitura (*mairie*) própria, e é dividido em unidades menores, os *quartiers*, palavra que se traduz por “bairros”, embora os *quartiers* sejam, em regra geral, bem menores do que os bairros das cidades brasileiras. Sobre a anexação feita por Haussmann, ver a nota seguinte.

17 Os trabalhos de Haussmann desventraram impiedosamente a cidade e provocaram uma enorme especulação imobiliária. A expulsão dos mais pobres deu-se em duas etapas: antes de 1860, com as demolições realizadas nos bairros centrais, a população desfavorecida teve que se mudar e concentrou-se em volta da capital, na periferia próxima, formando uma espécie de anel do outro lado das fortificações de Paris, onde a vida era menos cara, pois inúmeros produtos eram ali isentos de impostos (a chamada “cintura vermelha”, periferia operária). Todas as mercadorias que entravam em Paris, isto é, que atravessavam as fortificações, tinham que pagar impostos, daí porque as populações residentes do outro lado, onde se concentrava aliás a produção de víveres que alimentava a capital, estavam livres de tais tributos. Em 1860, porém, Haussmann decidiu anexar toda essa periferia, estendendo a barragem de impostos mais adiante, o que expulsou uma segunda vez a população desfavorecida que ali viera se refugiar. Assim, a partir de 1860, com a anexação, o número de *arrondissements* de Paris passou de 12 a 20 (permanecendo o mesmo até hoje). A população parisiense quase dobrou (de 1 milhão para 1,7 milhão), e a arrecadação de impostos aumentou consideravelmente, pois a cidade foi amputada de seus pobres. O que restava das antigas fortificações foi demolido precisamente nos anos 20. Ver MARCHAND, 1993, p. 69-158.

18 LE CORBUSIER, 1994, p. 182-183.

e classificação, acabava negando a rede extremamente complexa das funções dos diferentes lugares citadinos, tal como eles se acumulam no tecido urbano ao longo dos séculos, resultantes da história vivida pelos homens.

Resta dizer que, em linhas gerais, as concepções de Le Corbusier eram amplamente compartilhadas por outros arquitetos seus contemporâneos: Auguste Perret (1874-1954), por exemplo, que aliás o inspirou, foi autor de um projeto de “cidades-torres” (1922), que viria rodear Paris de um cinturão de prédios de vinte andares, convenientemente espaçados. Cite-se ainda o arquiteto holandês Theo van Doesburg (1883-1931), que expôs em Paris, em 1923, seu projeto de uma “cidade da circulação”, na qual as casas seriam elevadas para não atrapalhar os automóveis. E ainda Henri Sauvage (1873-1932), que havia concebido, já antes da guerra, o sistema de prédios em degraus e desenvolvido um projeto de “habitações populares higiênicas”¹⁹ (um exemplo desse tipo de habitação pode ainda hoje ser apreciado em Paris, *rue Vavin*: trata-se de um prédio em degraus, revestido de lajotas de faiança, construído em 1911).

A cidade pelo verbo

No extremo oposto do discurso urbanista sobre a cidade, encontra-se a representação de Paris contida nas crônicas de *L'Art vivant* (1925), publicação bimestral das *Nouvelles Littéraires*, da qual eram diretores-fundadores os escritores Jacques Guenne e Maurice Martin du Gard. O periódico, que se auto-denominava “revista dos amadores e artistas”, caracterizava-se por um tom que não era nem excessivamente acadêmico, nem demasiado vanguardista, e oferecia um conjunto razoavelmente diversificado de artigos e opiniões sobre o mundo das letras, das artes, dos espetáculos, em suma, da atualidade cultural da época. Por isso, essa revista pode ser tomada aqui como exemplo de publicação de grande vitalidade, posto que nela podia ser ouvido o eco das discussões sobre os temas mais debatidos da década, tratados em colunas como “Sports féminins” ou “L'Art urbain”. Nessa segunda coluna, Maximilien Gauthier publicava em fevereiro de 1925 o artigo “Henri Sauvage ou l'air pur pour tous”, no qual se estampam o elogio à taylorização da construção e as obsessões mais frequentes dos urbanistas da época, tal como foram resumidas acima.

¹⁹ Segundo as notas que tomamos durante a exposição *La Ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, realizada em 1994, pelo Centro Georges Pompidou. Um catálogo dessa exposição foi publicado com o mesmo título, ver “Referências” no final deste artigo.

Mas as contradições da época aparecem na sessão intitulada “Plan de Paris”, que é publicada a partir do número 8 da revista, em abril de 1925. A idéia, nesse “mapa” (plan) da capital, é a seguinte: a cada número, pede-se a uma diferente personalidade da época – em meio a escritores, pintores, cronistas – que escreva sobre um determinado *arrondissement* parisiense. Esse propósito subentende, em si mesmo, uma concepção muito anti-haussmanianna da cidade, já que parte do princípio que Paris é uma coleção de pequenas aldeias.

O pressuposto de uma grande cidade dividida em diversas aldeias não é desmentido pelo conteúdo que o leitor encontrará na série de artigos. Coube ao literato Edmond Jaloux começá-la, escrevendo sobre o primeiro *arrondissement*. Seu texto é uma espécie de devaneio no qual são louvados os mistérios noturnos do *Palais-Royal* e a vivacidade efervescente dos *Halles*, o grande mercado central todo construído em ferro fundido (hoje não mais existente): tendo envelhecido, o autor-narrador passeia pelos bairros desse *arrondissement* e nele realiza encontros inusitados, deparando-se com personagens desaparecidos que viveram em épocas diversas: assim é que ele cruza no 1.º *arrondissement* com Gérard de Nerval, Stendhal, Balzac, Alexandre Dumas, Paul Morand, e outros escritores, entrelaçando desse modo o tempo presente e o passado, o que sugere uma temporalidade da cidade regida pela literatura, fonte de sua eternidade.

Numa crônica posterior, reforçando a concepção do *arrondissement*-aldeia, Vanderpyl acrescenta a tais reflexões a nostalgia provocada pela constatação do desaparecimento de uma certa Paris. Em junho de 1925, ele escreve o que segue sobre o terceiro *arrondissement*:

A maioria dos vinte *arrondissements* de Paris são como pequenas cidades, cada qual possuindo suas especialidades e seu caráter. O terceiro não tem nada disso; trata-se antes de um *portefeuilles* [*sic*] da antiguidade, cheio de águas-fortes, mas do qual os demolidores já retiraram peças importantes. (...) Apertado entre o Sébastô e a República,²⁰ ele parece querer emprestar aos espaços da cidade moderna um ar de atualidade. Entretanto, exatamente onde um canto antigo desapareceu, um nome evocador permaneceu.²¹

20 Respectivamente, bulevar Sébastopol e praça da República.

21 *L'Art vivant*, n. 11, p. 4.

Veja-se ainda um último exemplo extraído desse conjunto de crônicas. Dessa vez, trata-se do vigésimo *arrondissement*, visto por Guy-Charles Cros. Este louva os aspectos insólitos de alguns *quartiers* desse *arrondissement* parisiense, no qual observa “as belas placas” de comércio que fazem a alegria dos *flâneurs*, por exemplo: *Au Galant parrain* (“Ao Galante padrinho”, nome de uma confeitaria), *Au Rêve* (“Ao Sonho”, loja de roupas de cama) e o que ele considera como a “flor rara” do bairro, *Au Gênet blanc des Pyrenées* (“À Giesta branca dos Pireneus”). O que faz o cronista acrescentar a seguinte advertência ao leitor: “Atenção, vocês que sonham acordados! São ritmos como esses que inoculam em suas veias as piores nostalgias!”²²

O olhar de Guy-Charles Cros aproxima-se muito do olhar surrealista sobre a cidade. Em *Nadja*, por exemplo, André Breton faz referência à placa de um hotel situado em Pourville, chamado de *Maison Rouge*, e que poderia ser lida, segundo o ângulo de observação, também como *Maison Police*. Breton relaciona essa “ilusão de ótica” com um fato que lhe acontece no mesmo dia em que descobre tal placa, duas horas mais tarde.²³ Na mesma narrativa, ele evoca o poder das placas das lojas *BOIS-CHARBON*, com “aquelas achas de lenha que se apresentam cortadas, pintadas sumariamente por pequenos grupos nas fachadas, dos dois lados da entrada, e de cor uniforme, com um setor sombrio.”²⁴

De maneira semelhante, em *O Camponês de Paris* Louis Aragon entrega-se à colagem, integrando à narrativa diversas placas comerciais das lojas da passagem da Ópera então condenada à demolição –, bem como o quadro de bebidas do café *Certa*, as inscrições do *Théâtre Moderne*, os panôs dos comerciantes da passagem fixados às paredes dos comércios, e até mesmo as inscrições contendo informações diversas sobre o décimo nono *arrondissement* da cidade de Paris, minuciosamente copiadas de uma coluna do parque *Buttes-Chaumont*.

Esse procedimento, ao lado da descrição exaustiva de personagens que vagueiam pela passagem ou que dela fizeram seu “quartel general”, serve de meio heurístico para chegar ao conhecimento de si mesmo, posto que o que vê o narrador são seus próprios “limites interiores”, “vistas ideais” que ele tem de suas “leis” ou de suas “maneiras de pensar.”²⁵ Eis porquê, quase no final do capítulo “A passagem da Ópera”, ele invoca o “verdadeiro” nome daquele local, rogando ao governo municipal para que nele venha colocar a placa seguinte:

22 *L'Art vivant*, n. 22, p. 8.

23 Ver o relato completo em BRETON (1928), 1991, p. 65-68.

24 *Ibid.*, p. 29-31.

25 ARAGON (1926), 1996, p. 115.

Passagem da ÓPERA ONÍRICA²⁶

Todo esse material urbano verbal faz dessas peças multicoloridas verdadeiros “ruídos” – tanto em Breton, quanto em Aragon ou nos cronistas de *L’Art vivant*. Parece de fato interessante utilizar aqui esse conceito oriundo da teoria da informação: nessa acepção, o “ruído” pode significar uma “intervenção de *stimuli* visuais perturbadores que mascaram a imagem que se quer fazer chegar ao destinatário, sejam eles introduzidos pelo acaso ou pelos defeitos do canal físico tipográfico impresso”,²⁷ e etc. O “ruído” pode ser, assim, um material surrealista por excelência: ele serve de trampolim para a imaginação, como sugere aliás Cros, ao falar dos que “sonham acordados”. O tratamento dispensado aos ruídos demonstra que a postura surrealista diante da intervenção do acaso na cidade encontra-se no extremo oposto daquela adotada pelos urbanistas.

Os exemplos que acabam de ser dados remetem a uma existência da cidade pelo verbo. Quer seja por meio das palavras escritas outrora por outros escritores cuja obra esteve intimamente ligada à capital e cuja presença continua assombrando a cidade (no caso da crônica de Jaloux), quer seja pelo poder de evocação dos nomes presentes na cidade (Vanderpyl), ou pelo poder de sugestão de outras palavras espalhadas pelo espaço urbano (Cros, Aragon, Breton), a Paris desses cronistas e escritores está no extremo oposto da cidade de Le Corbusier. À diferença deste, que via na estatística o “trampolim para o lirismo”, o “pedestal do qual o poeta pode se lançar rumo ao futuro e seu desconhecido”, tais escritores encontravam-se em busca de um pitoresco urbano dependente também, sobretudo, do passado da cidade, na direção do qual eles voltavam de fato, num gesto de recuperação, para não dizer de reparação. A consciência da historicidade é transformada nessas representações de Paris em experiência estética, muito ao contrário do que ocorre com o discurso urbanista prescritivo “demolidor”. O olhar dos cronistas e escritores de Paris lembra, sem dúvida, o “cosmos linguístico” de que falava Walter Benjamin em sua obra inacabada sobre a capital francesa:

26 ARAGON (1926), 1996, p. 115.

27 MOLES, 1973, p. 54.

A cidade deu a todas as palavras, ou pelo menos a um grande número delas, uma possibilidade que estava até então reservada apenas a um pequeníssimo número, a uma classe privilegiada de palavras: ser enobrecida, entrar para a aristocracia do nome. Essa revolução da linguagem cumpriu-se pelo que há de mais comum: a rua. Graças aos nomes das ruas, a cidade é um cosmos lingüístico.²⁸

Cidade moribunda contra cidade nascente

Por meio da confrontação entre a representação literária da cidade e o discurso dos urbanistas toma forma uma oposição que remete, à sua maneira, às contradições gerais dos anos vinte, tal como foram descritas na introdução desse artigo. De um lado, um desejo de ordem expresso pela preocupação com o saneamento do espaço urbano e pela destruição das marcas de um passado considerado obsoleto. De outro, uma profunda fascinação por tudo aquilo que, no tecido urbano, pode fazer apelo às forças latentes de um passado irrevocável, em especial os *nomes*, que aparecem como ecos de uma realidade soterrada que emerge na “escritura”²⁹ de Paris.

As contradições da representação da Paris dos “anos loucos” podem assim ser traduzidas por uma polarização essencial: uma cidade nascente em oposição a uma cidade moribunda. O leitor talvez ache essa afirmação discrepante em relação ao que foi dito, no início desse artigo, sobre as duas tendências gerais em que se dividiram os caminhos da arte no pós-guerra: de um lado, desejo de ordem, de outro, de ruptura radical com o passado. Mas não seria possível ver aí, precisamente, o quanto esse período se caracterizou por profundas contradições?

As prescrições urbanísticas de Le Corbusier, herdeiras do higienismo hausmanniano característico do Segundo Império, têm como ambição levar ao nascimento de uma nova cidade. Em ruptura radical com o passado, elas partem do princípio de que o tecido urbano deve compor um conjunto de funcionalidades numa totalidade indivisível, daí a preocupação com a circulação sem entraves, com a comunicação sem obstáculos entre todas as partes do corpo urbano.

28 BENJAMIN, 1989, p. 539.

29 Desculpo-me pela utilização desse galicismo que, aqui, parece-me inevitável.

No extremo oposto, encontra-se a concepção “ante” e anti-haussmanniana da cidade, tal como aparece nas crônicas de *L'Art vivant* e em várias narrativas da época. Não é apenas certo quê de nostalgia que a caracteriza. Em sua maneira de apreender o espaço urbano, esses escritores – arquitetos, pelo verbo, de uma cidade imaginária – esboçam ainda outro gesto de grande importância: o do colecionador. O colecionador parte da fragmentação do espaço citadino, negando assim uma concepção “totalizante” do mesmo: a sessão “Mapa de Paris”, como se viu, parte do pressuposto de uma cidade-coleção de *arrondissements*-aldeias. O tema do colecionador é caro à modernidade. Ele remete à metáfora baudelairiana do “trapeiro” (*chiffonnier*), colecionador, ele também, de restos e detritos.³⁰ Tal noção se aparenta à de colagem, compreendida como construção da obra de arte a partir da aproximação de elementos díspares extraídos da realidade tangível (“*res*”, diria Walter Benjamin), a fim de fazer despertar uma realidade que, de outro modo, passaria despercebida: veja-se o surpreendente relato de André Breton de uma visita ao *Marché aux Puces* de Saint-Ouen, em companhia de Giacometti.³¹ Do trapeiro do poema de Baudelaire – colecionador de restos – ao cronista da cidade moribunda ou à colagem de Aragon n’*O Camponês de Paris* e à exploração do mercado de objetos-detritos por Breton, há apenas um passo para desvendar um verdadeiro “culto barroco das ruínas.”³² Observação que bem poderia se aplicar a muitas outras representações modernas da capital francesa no domínio literário. De fato, nelas muito amiúde se constata o gosto pelas ruínas, cujo sentido mais profundo é a tomada de consciência, por parte do sujeito, da historicidade das coisas e, portanto, da morte e do fim inevitável de tudo, inclusive das próprias cidades.

30 Assimilado, no poema de Baudelaire (“Le vin des chiffonniers” in *Tableaux Parisiens*), ao próprio poeta: “...On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,/ Butant, et se cognant aux murs comme un poète,/ Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,/ Épanche tour son cœur en glorieux projets.” BAUDELAIRE, 1980, p. 79.

31 BRETON (1937), 1993.

32 Ver, a esse respeito, SONTAG, 1979.

RESUMO

O presente artigo tem como tema central as contradições verificadas na representação de Paris no período posterior à primeira grande guerra mundial, conhecido como “anos loucos”. Para isso, ele contrapõe o discurso dos urbanistas sobre a capital francesa – especialmente o do arquiteto Le Corbusier – a certas representações literárias da cidade: crônicas de jornal e narrativas surrealistas publicadas durante a década de vinte.

Palavras-chave: Representação de Paris, modernidade, pós-guerra.

ABSTRACT

The central subjects of the present paper are the contradictions founds in the representation of Paris in the subsequent period of the Great War, well known as “crazy years”. For that reason, it contrasts the town planner’s discourse about the French capital – specially the discourse of the architect Le Corbusier – with some literary representations about the city: newspaper’s columns and surrealist narratives published during the decade of Twenty years.

Key-words: Representation of Paris, modernity, after Great War’s period.

REFERÊNCIAS

ANTHOLOGIE des écrivains morts à la guerre. Amiens: E. Malfère, 1924-1926.

ARAGON, L. *O camponês de Paris*. Tradução, apresentação e notas de: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Paris: R. Laffont, 1980.

BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

_____. *Experiência e pobreza*. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

BRETON, A. *L’Amour fou (1937)*. Paris: Gallimard, 1993.

_____. *Nadja* (1928). Paris: Gallimard, 1991.

_____. *Manifestes surréalistes* (1924, 1930, 1942). Paris: Gallimard, 1994.

CHEVALIER, L. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*. Paris: Hachette, 1984.

CHRÉTIEN-GONI, J-P. La mise à mort des masses. *Masses et Politique*, *Hermès*, n. 2, 1988.

COLLOMB, M. *La Littérature Art déco*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

DUBY, G. *Histoire de la France de 1852 à nos jours*. Paris: Larousse, 1987.

DUBY, G. *Histoire de la France urbaine – la ville de l'âge industrielle*. Paris: Seuil, 1980.

LE CORBUSIER. *L'Urbanisme* (1925). Paris: Flammarion, 1994.

MARCHAND, B. *Paris, histoire d'une ville: XIX et XX siècles*. Paris: Seuil, 1993.

MOLES, A. (Org.). *La Communication et les mass média*. Les Dictionnaires Marabout-Université, 1973.

SONTAG, S. Sob o signo de Saturno. In: SONTAG, S. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1979.