

TRÊS OLHARES, UMA CIDADE: EM BUSCA DE UM PASSADO NACIONAL

Ralf José Castanheira Flores
floresbr@yahoo.com.br

Introdução

A “viagem de descoberta do Brasil” realizada pelo poeta franco-suíço Blaise Cendrars e pelos modernistas brasileiros Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, em 1924, refletiu-se posteriormente em suas produções artísticas. Este trabalho procura aproximar-se deste universo, já bastante explorado, a partir de dois pontos de contato (explicitados adiante) com o projeto que se desenvolve atualmente, em nível de mestrado, com o título *A construção da Identidade Nacional através do SPHLAN: tensões e conflitos na articulação entre passado e progresso na cidade de São João del-Rei*.

Cendrars e o Brasil

O poeta Blaise Cendrars (1887-1961) teve fundamental importância no processo de amadurecimento do Movimento Modernista Brasileiro, e *um rápido olhar sobre Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Luís Aranha basta para vermos o quão enraizados eles estavam nos princípios estéticos de Cendrars (...)* (SEVCENKO, 1993).

Teve um de seus primeiros contatos com o Brasil quando trabalhou como roteirista com Darius Milhaud e Fernand Léger na montagem de *A criação do mundo*, em Paris. Milhaud estivera em missão diplomática no país entre 1916 e 1918. Esta experiência fez com que o jovem compositor conhecesse os ritmos locais, levando-o a estudá-los profundamente e a adotar estas influências em suas composições.

Algum tempo depois, em 1923, a capital francesa apresentava-se já desgastada e estéril para Cendrars, que então conheceu parte da delegação de jovens brasileiros *haciendo el servicio militar en las artes modernas* (CALIL, 2000): Di Cavalcanti, Sérgio Milliet e Oswald de Andrade. A partir daí, o relacionamento com brasileiros cresceu e se estreitou, até que surgiu o convite de Paulo Prado, através de Milliet, para que o escritor viajasse ao Brasil e realizasse conferências a respeito do Modernismo – além da possibilidade de realização de alguns “negócios” lucrativos (cf. CENDRARS, 1976). Fazia também parte dos planos do poeta realizar reportagens para dois periódicos franceses e a aventura brasileira de Blaise Cendrars começou em 12 de janeiro de 1924.

Para o poeta, que se encontrava em uma fase de descrença após a experiência na Guerra, além da acomodação da produção da vanguarda parisiense, a oportunidade da viagem veio como uma chance de renovação. Um de seus primeiros textos, *A caminho de Dacar*, escrito a bordo do cargueiro *Formose* em direção ao Brasil, apresenta-nos seu estado de excitação após a partida (CENDRARS, op. cit.). Ao longo de sua carreira de escritor, os elementos da viagem – primeira de três que ele faria entre 1924 e 1928 – foram se incorporando à obra de Cendrars, que o tornaria “o mais brasileiro dos artistas europeus” e que o fez eleger o Brasil sua segunda pátria (TAGÉ, 2001).

A reunião destes escritos resultou na primeira obra “brasileira” de Cendrars, *Feuilles de Route*, ilustrada com desenhos de Tarsila, realizados durante as viagens pelos estados do sudeste. É interessante ressaltar também o relacionamento do artista com outros dois personagens do modernismo brasileiro, assim como entre suas obras: Oswald de Andrade e Mário de Andrade. O poeta ofereceu, desde o início, indicativos acerca dos rumos que a produção destes artistas deveria tomar, não só em sua nova proposta estética, mas em sua busca por uma autenticidade no uso de elementos que dialogassem com a cultura brasileira:

Cendrars, que había publicado una Antología negra en 1921, advierte a los amigos brasileños sobre la contribución que los negros podrían hacer – y estaban haciendo – en el proceso de consolidación de una cultura popular espontánea (CALIL, op. cit.).

Cendrars e os Modernistas

A empatia inicial entre Oswald de Andrade e Cendrars transformou-se em uma intensa cooperação intelectual, principalmente durante o ano de 24, em que os dois trocaram informações e leituras recíprocas dos textos produzidos, como nos mostra CALIL (1997a) comparando os poemas de *Feuilles de route* e *Pau Brasil*¹.

O reconhecimento por parte de Oswald encontra-se no *Manifesto Pau-Brasil*, onde fez referências às sugestões do franco-suíço. Posteriormente, houve um afastamento por parte dos poetas, crescente ao longo dos anos, com críticas recíprocas.

Quanto a Mário de Andrade, este demonstrava já um profundo conhecimento da obra do europeu, como ficou claro na análise literária realizada na *Revista do Brasil*, em 24, durante o desembarque do poeta no país (EULÁLIO,

¹ “O livro *Pau-Brasil*, contendo poemas e dedicado a Cendrars foi publicado em 1925 (...). Mas já no ano anterior, Oswald de Andrade havia elaborado um ‘Manifesto da poesia pau-brasil’ (...) logo após as excursões da ‘descoberta’” (SEVCENKO, 1992).

2001). No artigo, apesar da ironia quanto à nacionalidade e à falta do braço perdido na Guerra, causa do episódio em que o visitante fora barrado pela polícia ao desembarcar, Cendrars foi reconhecido como um cidadão do mundo e não como um cidadão da França – nação responsável também pela maior influência cultural sobre o renegado século XIX brasileiro.

FREITAS (1993) faz uma interessante análise ao comparar, em suas semelhanças e diferenças, *Macunaíma* (1928) e *Moravagin* (1926), romances publicados por Mário e Cendrars, respectivamente. Para a autora, as obras representam uma guerra cultural, apesar de serem estruturalmente semelhantes: romance, poesia, autobiografia e ensaio, os livros escapam e são tudo isso ao mesmo tempo, na luta dos autores contra as antigas formas literárias.

As “diferenças na semelhança” aparecem a partir do ponto de vista em que são retratados os anti-heróis. No caso brasileiro de *Macunaíma*, Mário de Andrade deu um tratamento que remete ao estereótipo do brasileiro: o homem tropical, ligado à magia e à emoção. O autor fez uso de lendas e do folclore brasileiros, amparado nas questões de identidade e nacionalismo.

Em Cendrars, a abordagem internacionalista da personagem *Moravagin* caracterizou o mito europeu da conquista, fundado em atos racionais, frios, como conviria a uma Europa positivista e cientificista. O mais interessante, porém, é que, a partir do momento em que tece uma crítica à Europa, desmistificando, portanto, modelos franceses, Cendrars aproxima-se do Brasil, dando-nos mais um sinal de sua “brasilidade” e admiração pela cultura local.

Já o relacionamento entre Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars foi muito produtivo na medida em que o autor foi um grande incentivador da pintora, desde o princípio, começando por apresentá-la às personalidades do meio artístico quando se conheceram, em 23, inclusive intermediando seu encontro com Léger e Picasso. Nas conferências que realizou no Brasil, Cendrars exemplificou a produção modernista colocando Tarsila ao lado de nomes reconhecidos na Europa. No ano de 1926, quando a brasileira organizou uma exposição em Paris, Cendrars compôs textos para o catálogo do evento. De acordo com análise publicada na *Vogue* daquele ano:

Há boa literatura nestes pequenos quadros que se acomodam tão bem aos poemas de Blaise Cendrars que servem de prefácio ao Catálogo. São quadros compostos como poemas de Cendrars e Supervielle ou pode ser que são poemas de Cendrars e de Supervielle que são compostos como os quadros. (in: ROIG, op. cit.)

Cendrars, São João Del-Rei e o Passado

Em meio à famosa exclamação *Quelle merveille!* que o poeta soltava a cada nova experiência, a viagem de “descoberta” realizada pelo Brasil – Rio de Janeiro e Minas Gerais, além do interior de São Paulo – forneceu os elementos que ali-

mentariam a primeira produção artística brasileira destinada à “exportação”: o movimento *Pau-Brasil*, delineado pelos escritos de Oswald e pelos registros da paisagem e vida brasileiras executados por Tarsila, e a partir de então trabalhados em suas pinturas.

Tendo como ponto de partida a Semana Santa em São João del-Rei, a viagem teve o grupo composto por Olívia Guedes Penteadó, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Gofredo da Silva Teles e René Thiollier. Além de São João, as cidades de Tiradentes, Ouro Preto, Divinópolis, Congonhas do Campo, Mariana, Sabará e Belo Horizonte foram visitadas. Minas Gerais foi o lugar ideal para a pretendida redescoberta do Brasil, pois o estado estava fortemente ligado ao passado colonial, mantendo uma relativa distância do século XIX, um tanto quanto acadêmico e estrangeiro (principalmente francês), *na visão dos viajantes*, e representaria um contato com raízes genuinamente brasileiras².

Para Cendrars, a novidade aconteceu a cada momento, a cada novo olhar. O exotismo da paisagem natural e construída aliou-se à observação dos tipos locais, como o preso na cadeia de Tiradentes, que havia comido o coração da sua vítima – símbolo concreto de antropofagia! – e que lhe serviria de inspiração: *Ei! vocês todos, escutem, escutem a história do lobisomem. Eu o encontrei na pequena prisão de Tiradentes, um domingo de Páscoa* (CENDRARS, op. cit.). Outro episódio, narrado por Thiollier³ (1962 apud EULÁLIO, op. cit.), vale a pena ser reproduzido, para termos noção da intensidade da vivência do poeta ao lado dos brasileiros:

[...] enxerguei Cendrars a certa distância, de um lugar que ele não podia me ver. (...) Parecia alheio a tudo que se lhe via ao redor. E, no entanto, o ambiente estava tal como era do gosto dele. Como geralmente o interessava, um ambiente alegre, movimentado, lavado de sol, muita gente tagarelando, muitos vendedores ambulantes, vendedores de fruta, negras decotadas, de seios pesados e colares de vidrilhos multicores, vigiando os seus tabuleiros de doce, de pés-de-moleque, cocadas, rapaduras de gengibre, pamonhas, aquecendo café em fogareiros, outras estalando pipocas, preparando quentão àquela hora! E quantos apreciadores havia?! As vozes dos cantores e os sons do órgão que reboavam dentro da igreja, repercutiam fora, o incenso, em nuvens azuladas, fugia pelas portas embalsamando o ar...

(...) Não parecia a mesma pessoa. Tinha os olhos aguados, enevoados, as ventas dilatadas, os lábios como que entumescidos a tremerem. Parecia ter chorado.

Nesse entrementes surgiu na esquina em que ele se encontrava, seguida de uma roda de moleques, andando pelo meio da rua, uma velha ananica sexagenária com uma cara de múmia riscada de rugas. Tinha um lenço atado à cabeça e levava uma cestinha no braço esquerdo. Apontava para o céu com o index da mão direita e, como fosse capenga, disfarçava o seu aleijão fazendo-se fazeira, gingando-se, rindo com a boca desdentada de beijos chupados.

Os sinos da Matriz recomçaram a tocar e os sinos de todas as igrejas de São João a repicarem. Era meio-dia. A missa terminara. O povo saía.

² Tarsila, em depoimento posterior, afirmou o caráter de retorno ao tradicional e à simplicidade; o que ela considerava “feio e caipira”, no seu passado, era o passado de seu país (cf. AMARAL, 1997).

³ Nós, em São João del-Rei: Jornal do Commercio, RJ, 19 de agosto de 1962 (com o título de “Blaise Cendrars no Brasil”).

A velha ananica, à medida que os ouvia tocarem, os ia mencionando e apontando para o céu:

- Este é de São Francisco! - A molecada, em coro, repetia três vezes:

- São Francisco! São Francisco! São Francisco!

- Este é das Mercês!

- Das Mercês! Das Mercês! Das Mercês!

(...)

Subitamente, que vejo?! Cendrars levar as mãos aos olhos e as lágrimas escorrerem-lhe pelo rosto. Precipitei os passos para ele, e perguntei-lhe, em francês:

- Qu'est-ce que vous avez?! Qu'est-ce que vous avez?!

Ele, a começo, não me quis dizer, mostrou-se mesmo agastado. (...) Eu porém não compreendi e insisti. Ele aí respondeu-me:

- Oh! Laissez-moi, je vous en prie. Ce n'est rien.

Mas arrependeu-se de sua resposta assim um tanto brusca, pediu-me desculpas:

- Excusez-moi. Ce n'est rien... C'est une petite crise de schizo. Il m'arrive parfois.

Mas, ao tornar a avistar a ananica, estremeceu horripilado. Meteu-se a falar entre si, a dizer:

- Oh! Cette femme! Ce qu'elle me rapelle!

Mas exatamente o que a mulher lhe fazia acudir ao espírito, ele nunca me quis dizer. [...]

Este momento da viagem é bastante significativo, na medida em que nos apresenta um quadro em que três realidades estão colocadas a partir do espaço/cenário que a cidade oferece e os personagens que nele se encontram: os cidadãos, Blaise Cendrars e os modernistas.

A Semana Santa é uma tradicional comemoração religiosa que sobrevive, até hoje, quase que com total fidelidade à forma de celebração dos ritos, mobilizando parte considerável da população, que se envolve em todos os processos iniciados a partir da quarta-feira de Cinzas, com as procissões que percorrem as ruas entre as igrejas.

No momento em que os visitantes assistem e participam da celebração, os habitantes estão vivenciando algo que está presente em seu dia a dia, da missa às vendas de tabuleiro. Nada ali lhes é estranho, pois a missa dominical causa esta mobilização, independentemente da comemoração da Páscoa. O ritual que realizam está em seu presente, em sua rotina e, portanto, está vivo em seu cotidiano. Até mesmo o reconhecimento da velha senhora, descrito por Thiollier, dos sinos e suas respectivas igrejas, são passíveis de serem reconhecidos por outros sanjoanenses típicos: a “linguagem dos sinos” da cidade representa, a partir de repiques específicos, a sinalização de acontecimentos ligados à religião como um dia festivo ou a anunciação de um óbito e, somados aos toques das horas, são referências para os habitantes.

O segundo olhar traz Cendrars no papel de um antípoda. O poeta acabara de emergir da Europa pós-guerra, que explodira também através das vanguardas enquanto reação a uma nova configuração da sociedade, principalmente aquela urbana, das metrópoles. O contraste que ele deve ter experimentado contrapôs um mundo racional, acelerado e frio, em que a proximidade entre as pessoas se dava através da atmosfera *blasé*, ao calor daquele ambiente verdadeiramente exótico: negras e fogareiros, uma velha faceira rodeada por mole-

ques, sinos repicando a partir de igrejas barrocas coroando uma cidade “ainda não corrompida pela modernidade”.

Em meio a estas duas imagens, os artistas modernistas. Com o aval de Cendrars, que silenciosamente lhes dizia “este é o seu passado, use-o enquanto matéria-prima”, eles estavam perante algo que se lhes distanciava, na medida em que já eram cidadãos de uma metrópole, a São Paulo frenética e moderna, de um lado e, de outro, o despertar de memórias que com certeza foram inscritas em infância, no ambiente das fazendas de café e cidades do interior paulista. Mas não haviam aprendido que aquela era uma cultura arcaica que deveria ser superada e que deviam então renovar esteticamente a arte para que o Brasil ficasse em dia com a produção civilizada? Talvez este tenha sido o ponto de vista mais confuso e até mesmo paradoxal, inicialmente, mas indicava o caminho a ser seguido.

Cendrars, Aleijadinho e o Patrimônio Histórico

Uma discussão que varou a noite sanjoanense, no hotel em que se hospedaram, foi a respeito do Aleijadinho. Nela, Oswald e Mário passaram a noite discutindo sobre o escultor, sendo que para o primeiro, suas obras nada mais eram do que um reflexo de sua falta de conhecimento da anatomia humana e, para o indignado Mário, aquilo nada mais era do que a excelência da técnica do artista mineiro (AMARAL, 1997).

No entanto, independentemente da discussão, o que chamaria a atenção de pesquisadores e memorialistas do período é o interesse de Cendrars por Aleijadinho e seu plano de escrever uma obra com base em sua vida. A seus contatos brasileiros, pediu que lhe enviassem material sobre o escultor. A obra não se concretizou, mas ROIG (op. cit), no texto *Encontro com a Arte Barroca: Blaise Cendrars e o Aleijadinho* fez uma comparação entre o mineiro e o personagem *Manolo Secca*, que Cendrars criou e descreveu em uma entrevista radiofônica realizada em 1950.

Outro foco de interesse e discussão surge a partir do contato com o abandono da arquitetura produzida nos tempos coloniais, que despertaria um interesse e futuras ações em benefício do patrimônio histórico e artístico do país. CALIL (1997b) relata que, numa carta de apresentação escrita por Di Cavalcanti ainda em Paris, antes da vinda para o Brasil, Blaise demonstrara interesse em fazer reportagens para o *Excelsior* sobre a flora e sobre antigos monumentos. Nas palavras de FREYRE (1978):

[...] Cendrars recorde-se que fez alguns dos modernistas da célebre Semana de 22 voltarem-se, junto com um Mário de Andrade já um tanto encantado por tradições e por coisas de folclore, para as tradições mineiras.

Na volta a São Paulo, a partir de reuniões realizadas na casa de Olívia Penteadó, Cendrars recebeu a incumbência de esboçar um estatuto para o que se chamaria *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil*. O plano era um misto de legislação inglesa e francesa, tratando dos aspectos que Mário de Andrade abordaria no anteprojeto do futuro SPHAN em 1936.

A forma de redação da minuta trazia um posicionamento quase que profético a respeito dos rumos que as ações em benefício de bens patrimoniais tomariam ao longo do século XX, a saber: o caráter de organização não-governamental e o uso da publicidade e da exploração destes bens e produtos derivados com fins comerciais. A entidade estaria formalizada em um “*compromisso da elite, representada pelos seus vários segmentos – governo, igreja, intelectuais e artistas, banqueiros, membros da sociedade (...)*” (CALIL 1997b).

A revolução de 5 de julho causou a dispersão do grupo e, mesmo não tendo se concretizado, a Sociedade de Amigos denunciou a consciência da problemática colocada pela preservação do patrimônio histórico e cultural por parte dessa elite que estaria, em ocasiões posteriores e diversas, agindo neste sentido.

Três Olhares, Uma Cidade: Em busca de um passado nacional

Em *Moravagin*, escrito entre 1913 e 1925, o personagem-título encarna a *doença física e espiritual* do século que começava da pior forma possível, com a violência de uma guerra que marcaria Cendrars para sempre, ao lhe tirar parte do braço, ponte entre sua mente criadora e o papel (CALIL, 1997a). A tentativa do autor de, quem sabe, captar e entender a modernidade em sua forma real o levaria a percorrer a África, berço daquilo que mais se aproximava do primitivo possível, em contraposição à tomada do mundo civilizado pela máquina.

Finalmente, o Brasil. A Europa encontrou a África e se somou ao Índio, criando talvez uma nova raça adâmica, e criando com ela novos mitos para um futuro não muito distante, que nasceria na América do Sul. Fernando de Noronha; a Baía de Guanabara, o Carnaval e o Morro da Favela no Rio de Janeiro; o progresso em Santos e São Paulo; as cidades da época do ouro, em Minas. Todos estes lugares forneceram impressões que, ou como fotografias em versos, ou como fantasiosas narrativas, compuseram as letras de Blaise Cendrars.

Ao realizarem a viagem, Cendrars e os brasileiros estavam buscando elementos que sabiam serem essenciais à construção de uma Identidade Nacional. A tradição existente no passado colonial de Minas dizia respeito àquela que, a partir daí, tomaria corpo até o projeto ideológico da década posterior, quando o passado seria institucionalizado no já criado SPHAN.

As cidades mineiras, quase todas fundadas pelos bandeirantes paulistas, foram buscadas como o registro da tradição que o Brasil deveria ter. Mário começara a procurar na década anterior. Oswald precisou ir a Paris e, *do alto de um atelier da Praça Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra*⁴. Tarsila, através dos croquis e anotações de viagens, percebeu um novo colorido, nas janelas e portas daquelas casinhas amontoadas nas encostas. Logo:

[...] o que merece reparo nessa viagem [a Minas] é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E a um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas[...] (BROCA⁵, 1952 apud EULÁLIO, op. cit.).

Considerando o conhecimento adquirido por Mário de Andrade em suas pesquisas anteriores, somado à carga que Cendrars tinha em decorrência das ações patrimoniais européias, podemos nos perguntar se o olhar direcionado às “ruínas” das velhas cidades decadentes já não havia sido preparado, discutido, lá mesmo em São Paulo, ou antes mesmo do embarque nos trens da Central do Brasil. Como vimos também, a idéia da sociedade de proteção dos monumentos esboçada por Cendrars trazia um conhecimento do funcionamento deste tipo de entidade.

Um primeiro sinal deste processo de construção da identidade nacional que, no futuro, estaria servindo ao Estado, está presente nas palavras de Gofredo da Silva Teles, um dos viajantes, em depoimento a AMARAL (1997) (e que sinaliza para o futuro conflito que existirá entre os olhares “federal” e “local”): [...] *a população local queria mostrar os prédios mais recentes, a parte nova da cidade, em São João del-Rei(...) quando a nós só interessava a cidade histórica [...]*. (vide fig. 01 e 02)

Mas São João del-Rei, dentro da proposta de pesquisa na qual este trabalho se insere, apresenta-se como uma cidade que conheceu um processo decadente, a partir do momento que, no início do século XX, outras cidades da região emergiram comercialmente. Por outro lado, vê-se também que as perdas não foram assim tão abruptas e, muito pelo contrário, a cidade conservou um ar de progresso.

Do material bibliográfico produzido localmente, o *Almanack de São João Del-Rey*, do mesmo ano da viagem, traz um conjunto de informações em que se destaca o descontentamento com a extinção de uma “empresa de electricidade”, que prejudicaria o funcionamento das indústrias locais. Iconograficamente, a representação da cidade, além da arquitetura religiosa, apresenta obras que se inserem no ecletismo arquitetônico e dá destaque a uma ponte em concreto

⁴ Paulo Prado, no prefácio à Poesia Pau Brasil.

⁵ BROCA, Brito. Blaise Cendrars no Brasil, em 1924. “Letras e Artes”, suplemento de *A Manhã*, RJ, 4 de maio de 1952.

armado. Do fragmento de uma crônica publicada em um periódico local, podemos captar a diferença entre as visões da cidade existentes naqueles dias:

Esta cidade, hospedando gente de tão alta estirpe mental, sente-se vaidosa, desvanecida, principalmente porque saíram eles daqui encantados, levando a melhor impressão, “croquis” e fotografias, para contar lá fora, nas folhas paulistas e francezas, as nossas grandezas. S. João-Del-Rey falada em Paris. Que pontal! (BRAGA, 1924).

Por São João del-Rei possuir uma topografia privilegiada quando comparada a Ouro Preto, por exemplo, a cidade teve um crescimento não concentrado, levando à permanência de lotes não ocupados até o início do século passado. Essa característica permitiu que houvesse certa homogeneidade na distribuição dos “estilos” arquitetônicos pelas ruas de seu “centro histórico”. Logo, o olhar seletivo que estes viajantes tiveram sobre a cidade, estava imerso em uma outra temporalidade, marcada por um ritmo diferente da que os habitantes da cidade estavam vivendo. E, legitimando este contato, Blaise Cendrars e seu olhar fotográfico.

Ah! esses jovens de São Paulo, eles me faziam rir e eu gostava deles. É claro que exageravam. (...) Abominavam a Europa, mas não conseguiriam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado [...] (CENDRARS, op. cit)

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. Edição revista e ampliada. São Paulo: Editora 34 / FAPESP, 1997.
- BRAGA, Tancredo. **Semana Santa. A Tribuna**. São João del-Rei, 24 de abr., n. 537, ano X, 1924.
- CALIL, Carlos Augusto. Temporada no paraíso Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1996, p.63-6. in: **Desejo Quasi Enraivecido de Rio: Mario de Andrade e o Rio de Janeiro**. Anais Rio de Janeiro : Casa Rui Barbosa, 1996.
- _____. **Saudades da minha terra = Blaise Cendrars** / Exposição de documentos e obras (catálogo) São Paulo: IEB-USP, 1997.
- _____. Sob o signo do Aleijadinho: Blaise Cendrars, precursor do patrimônio histórico São Paulo : FAPESP/EDUSP, 1997, p. 319-33 in: Faria, J. F.; Arêas, V.; Aguiar, F. (orgs.) **Décio de Almeida : um homem de teatro** São Paulo : FAPESP/EDUSP, 1997.
- _____. **Traductores del Brasil** (catálogo de exposição). Valência: IVAM Centre Julio Gonzáles, 2000, p. 323-618.
- CARVALHO, Horácio. **Almanack de São João del-Rey** / [S.l.], [s.n.], 1924.
- CENDRARS, Blaise. **ETC...,ETC... (UM LIVRO 100% BRASILEIRO)**. Tradução e Seleção de textos Teresa Thiériot; Comentários Alexandre Eulálio. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. Coleção Debates.
- _____. **MORRAVAGIN – seguido de O fim do mundo filmado pelo Anjo Notre-Dame**. Tradução e notas Dorothée de Bruchard; Coordenação editorial, notas e posfácio Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- EULÁLIO, Alexandre. **A AVENTURA BRASILEIRA DE BLAISE CENDRARS: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções**. 2ª edição revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Imprensa Oficial / Edusp / FAPESP, 2001.
- FREITAS, Maria Tereza. Culturas em guerra: Moravagine X Macunaíma. **REVISTA USP** São Paulo, n. 18, junho/julho/agosto 1993. p.199-207

- FREYRE, Gilberto. Regionalismo Brasileiro. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 set. 1978. Acesso: 10/09/2004. Disponível em: http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugueses/obra/artigos/imprensa/regionalismo_brasileiro.htm
- GRAÇA FILHO, Afonso de Alencastro. **A Princesa do Oeste e o mito da decadência de Minas Gerais: São João del Rei (1831 – 1888)** São Paulo: Annablume, 2002.
- ROIG, Adrien. **BLAISE CENDRARS, O ALEIJADINHO E O MODERNISMO BRASILEIRO**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- SEVCENKO, Nicolau. **ORFEU EXTÁTICO NA METRÓPOLE. São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. TRANSFORMAÇÕES DA LINGUAGEM E ADVENTO DA CULTURA MODERNISTA NO BRASIL **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1998, p. 78-88.
- TAGÊ, Terezinha. Blaise Cendrars, um poeta profeta In: **A Tribuna**. Galeria Santos, p. E-3, 09 set. 2001.

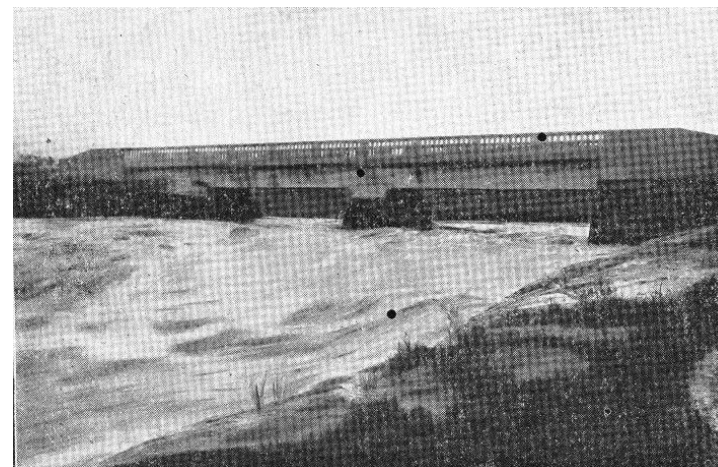


Fig. 1: Ponte em concreto. Fonte Almanack de SJDR



Fig. 2: Matriz de SJDR. Fonte Almanack de SJDR

Ralf José Castanheira Flores. Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal de Viçosa. Mestrando em Arquitetura e Urbanismo na EESC- USP, sob orientação do Prof. Dr. Fábio L. de S. Santos, com projeto financiado pela FAPESP.

UM TEATRO PARA O “CONJUNTO HARMÔNICO DE EDIFÍCIOS MONUMENTAIS”

Renata Alves Sunega, MSc.
resunega@yahoo.com

O Theatro Pedro II, o Palace Hotel e o edifício Meira Júnior, na cidade de Ribeirão Preto, formam um conjunto arquitetônico, o denominado Quarteirão Paulista, representante de uma arquitetura que associa a diversidade estilística com inovações tecnológicas. Sua importância ultrapassa o valor arquitetônico passando a qualificar e personalizar o espaço em que se inserem, isto é, a área central da cidade e a sua mais importante praça, a XV de Novembro.¹

O projeto do Quarteirão Paulista surgiu da vontade da Companhia Cervejaria Paulista de construir, em 1928, na área mais nobre da cidade, no entorno da Praça XV de Novembro dois edifícios, um Theatro de Ópera e um edifício que comportaria uma confeitaria e escritórios. Comandando esse empreendimento estava o seu presidente, Dr. João Alves Meira Júnior, que acompanhou todas as fases do desenvolvimento do projeto até a sua execução.

A construção dos edifícios seria um “agradecimento” da Companhia à cidade.

A Companhia Cervejaria Paulista, para corresponder ao favor público a que devia o seu crescente desenvolvimento, deliberou cooperar no embelezamento da cidade, fazendo construir no centro do chamado ‘quarteirão paulista’, à Praça 15 de Novembro, um theatro e ao lado deste, em pendant com o do Central Hotel, outro prédio de lojas e escritórios.²

O Theatro, principal edifício do Quarteirão Paulista, no projeto apresentado ao Júri e ganhador da concorrência, obra do arquiteto paulistano Hypólito Gustavo Pujol Júnior, é descrito pelo Dr. Meira Jr. da seguinte forma:

O theatro conteria um vestibulo “monumental”, no primeiro pavimento o foyer de passeio e mais dois amplos salões de circulação e repouso, mais duas outras salas; no segundo pavimento os mesmos numeros de salas, salões e foyer. O “monumental” vestibulo de entrada, o foyer e os salões do primeiro andar deveriam ser tratados, como as peças principais, com decoração rica em que se applicariam, como elementos predominantes, o estuque fino de gesso, escadarias de marmore e balustradas de ferro forjado. [...] As salas de espectáculos teriam a capacidade para accomodar confortavelmente duas mil oitocentas e quinze (2.815) pessoas, sendo 1.454 no pavimento terreo; 346 no primeiro andar; 401 no segundo e 614 no ultimo. Colossal!³

¹ “Edifícios, conjuntos urbanos e logradouros públicos podem ser considerados bens artísticos arquitetônicos, e como tal são representantes de uma época, um ciclo econômico, uma técnica que talvez não esteja mais em uso; personalizam e qualificam o espaço tornando-se pontos de orientação da paisagem urbana, convertendo-se em símbolos e referenciais de uma comunidade. Além do valor histórico documental adquirem valores nem tão mensuráveis – afetivos e sociais, rituais e consuetudinários – de grande importância para seus usuários.” In ZEIN, Ruth Verde, *Sala São Paulo de Concertos – Revitalização da Estação Júlio Prestes : o projeto arquitetônico*, São Paulo, Alter Market, 2001, p.76.

² MEIRA JÚNIOR, João Alves, *Allegações finais da Ré*, 1932, p.03.

³ MEIRA JÚNIOR, op.cit., pp.05-06.