

## Paris, mito e declínio / Nova York, o século XIX do futuro

Antonio Carlos Santos\*

**Resumo:** O ensaio faz um recorte de dois momentos da arte moderna ocidental: no primeiro, a cidade de Paris aparece como o mito da cultura do século XIX construído pelos livros; a cidade por onde passeiam Walter Benjamin e Nestor Victor, o flâneur e o dandy, personagens que cruzam e se contrapõem à multidão que toma as ruas. No segundo, a Nova York que surge no pós-guerra como uma nova capital do ocidente, uma cidade cujo desenho modernista, linhas retas que se perdem no horizonte, deixam tonto um visitante europeu como Jean-Paul Sartre. É nela que Clement Greenberg teoriza sobre o expressionismo abstrato e que Murilo Mendes vê "o século XIX do futuro".

**Palavras-chave:** arte moderna; Paris; Nova York; século XIX

*Insula, -ae* - s.f. sentido próprio, ilha/ sentido particular, grupo de casas, quarteirão, separado do resto da cidade por ruas, como que constituindo uma ilha/ casa para arrendar, em oposição a *domus* e *aedes*.

Não acharás novas terras, tampouco novo mar.  
A cidade há de seguir-te. As ruas por onde andares  
serão as mesmas. Os mesmos bairros, os andares  
das casas onde irão encanecer os teus cabelos.  
A esta cidade sempre chegarás.  
Kaváfis

I

Talvez fosse preciso começar pelas duas pequenas ilhas que marcavam o melhor lugar para cruzar o rio Sena e que constituíam quarteirões de terra cercados de ruas fluviais, uma casa à espera de seu *insularius*, do locatário que havia se deslocado de um *domus* celta distante. Estes dois pontos de origem, *domus* e dom de moradia, são a Île de la Cité e Île Saint Louis. No lugar onde a tribo celta *parisi* marcou o território que em tempos romanos se chamaria Lutécia, nasceu a cidade de Paris, crescendo em círculos concêntricos, de norte a sul, a partir das duas ilhas, para fora, num movimento que se dirige às fronteiras, aos mares, como uma força centrífuga. Mas esta cidade Ur só seria centro em 987, quando Hugo Capet funda uma dinastia, é coroado Philip I e faz de Paris a residência do rei.

A cidade dos intelectuais também pode ter sua história contada a partir do momento em que os professores-clérigos, que davam aulas nos mosteiros e conventos da cidade, têm de fugir para a Montagne Sainte Geneviève, ao sul da Île de la Cité, promontório do plateau de Montparnasse, para escapar ao controle do bispo no final do século XII. Já em 1215, o papa Inocêncio III autoriza os *scholars* da Rive Gauche a formar uma corporação, um *corpus*, e fazer seus próprios regulamentos, sancionando desta forma a Universidade que nascia sob o signo da autonomia e de uma certa direção *gauche*.

Mas estes ainda não são os tempos do mito Paris. Teríamos de esperar até o século XIX para ver a cidade tornar-se omjalóv<sup>[1]</sup> do mundo ocidental, sacudida periodicamente por revoluções, os oráculos modernos: 1789, 1830, 1848, 1871. O movimento de mitificação da cidade, desenhado por Roger Caillois em *Paris, mito moderno*, texto de 1937, pouco antes do escritor francês se deslocar para a América, Buenos Aires, à convite de Victoria Ocampo, onde ficaria durante o tempo da guerra, se faria no sentido contrário ao de sua origem e crescimento, agindo como uma força centrípeta, em mergulho no omjalóv: "Antes o mito havia se contentado com as facilidades da noite e dos bairros periféricos, das ruelas desconhecidas e das catacumbas inexploradas. Mas rapidamente chegou à plena luz e ao coração da cidade" (CAILLOIS, 1993, p. 176 - minha tradução para o português).

Para Caillois, o mito da cidade de Paris é construído pelos livros, deslocando-se das selvas e da savana de países longínquos e exóticos da África, da Ásia ou das Américas dos romances de aventura, para as ruas, becos, catacumbas, esgotos, igrejas, pontes, que constroem o quebra-cabeça do romance policial, para as margens do Sena que inscreve no plateau de Montparnasse (ParnassoV, o monte da Fóida consagrado a Apolo e às Musas, onde Apolo matou Píton, o terrível dragão que guardava o oráculo de Gaia, a terra mãe), justamente no trecho compreendido entre a torre Eiffel ou o Arco do Triunfo, e a Place de la Concorde, o ponto mais tenso de um arco — to tóxon, em grego, significa o arco e as flechas. Tw tóxon ónoma bioV, érgon qánatoV, do arco o nome vida, trabalho, morte, fragmento 48, Heráclito.

Se o nome da vida, e também o da morte, é o arco e suas flechas, a tensão e a pulsão que para longe arremessam, o mito Paris anuncia estranhos poderes da literatura e desenha na figura do detetive que percorre as ruas a pé, mas também sintaticamente, argumentando em busca, ou em torno de um corpo caído, o herói moderno, aquele que não precisa mais, como diz Caillois, dos gregos de Racine, nem dos espanhóis de Victor Hugo. O Haiti é aqui, a savana, o deserto dos tuaregues, a selva amazônica, os estranhos animais e povos incompreensíveis, todos moram em Paris e desfilam pelos Champs Elysées, pelo Quartier Latin, por Notre Dame de Paris. É nesta paisagem urbana promovida, transigrada em *epos* que passeiam, flinando entre a multidão que a revolução industrial e as revoltas populares empurraram para a cidade, os novos heróis das grandes avenidas, da urbanização que rompe o ajuntamento característico das cidades européias. São os heróis de Baudelaire que constata a mudança na cidade (*Paris change!*) diante de um cisne ridículo que rebola em vão numa poça de lama, as asas abertas e o bico, uma flecha apontada para os céus. É o *flâneur* e o *dandy* que cortam a multidão inscrevendo nela sua diferença, assim como em seu corpo esteticamente montado e movimentado. Este herói moderno que Caillois vê como um sucedâneo, um simulacro do indivíduo diante dos conflitos. Se antes era possível praticar o ato tabu, o jogo da nêmesis (nêmesis) e da úbriv (hybris), no ritual, violando-se uma proibição em um ambiente a isto consagrado, na modernidade acontece uma disjunção de rito e mito: "Quando o mito perde sua força moral de coerção, constitui-se em literatura e em objeto de gozo estético. É o instante em que Ovídio escreve as *Metamorfoses*" (Idem Ibidem, p. 166). A noção de excesso que Caillois retira da festa e do ritual é, para Bataille, colega de Caillois no Collège de Sociologie nos anos que antecedem a Segunda Grande Guerra, sinônimo de poesia: "O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de despesa: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio de perda" (BATAILLE, 1975, p. 32). Desvinculada do rito, a perda é literatura, uma força, segundo a própria expressão nietzscheana de Caillois, que atua de maneira indireta e difusa, pura perda de tempo.

Podíamos enxergar Paris como perda de luz, a cidade luz apenas apontando às avessas para a escassez de luminosidade que tanto chamou a atenção de um crítico literário nascido em Paranaguá, em 12 de abril de 1868: Nestor Victor dos Santos.

De 1902 a 1905, Nestor Victor viveu em Paris, já mito cristalizado durante todo o século XIX, acumulando uma colocação modesta no Consulado brasileiro, com o trabalho de correspondente dos jornais *O Paiz* e *Correio Paulistano*, além do de professor dos filhos do barão do Rio Branco. Esta experiência seria transformada, em 1911, no livro *Impressões de um brasileiro* (VICTOR, 1913), recebido com elogios por Sílvio Romero e João Ribeiro que o consideram único na literatura do gênero no Brasil. Em Paris, o crítico paranaense teve contatos com Maeterlink, de quem havia traduzido *A Sabedoria* e *o Destino*, e sua mulher, Georgette Leblanc, cujo irmão, Maurice, era o criador de Arsène Lupin; conheceu ainda Maurice Barrès, o conde Prozor, tradutor de Ibsen, e o pintor Carrière, sobre quem escreveu em 1904, um ensaio (VICTOR, 1969, p. 350).

Mas para quem vinha do Rio de Janeiro, a Paris real, fantasma da real Paris mítica, era um quadro sombrio, monótono, em que lestrigões e ciclopes apareciam como animais inofensivos e diminutos: "A primeira estranheza que Paris nos causa, a nós outros, filhos de uma região tropical, provém da disparidade que há entre os nossos horizontes, hiperbólica, escandalosamente luminosos, e o que lhe tem de ser próprio, a ele, como não importa a que outra cidade da Europa Central, onde a luz já não representa uma grande ostentação e demasia, antes nos dá sinal de relativa escassez, entrando em incessantes combinações com a sombra. (...) A vista exterior, por exemplo, do Museu do Louvre, do Hotel de Ville, da Conciergerie, do Palácio da Justiça, das suas velhas igrejas, monumentos que a pátina do tempo reveste nobremente como que de escuro manto de sombra, sem que alguém se lembre de afogá-lo sob umas bárbaras brochadas de cal, são coisas que, a

princípio, pelo menos, intimamente nos causam estranheza e a quase todos decepcionam, por mais que tivéssemos lido e soubéssemos de antemão que as antiguidades arquiteturais são assim” (op. cit., 1913, p. 2).

É esta diferença de luz — e aqui vale lembrar como Bataille constrói sua teoria econômica exatamente sobre a energia, a luz solar apropriada pelo homem, mas sempre excessiva e puro gasto — que marca a distância entre a Paris lida nos trópicos e a Paris, capital da França e do século XIX. E mais, é ela ainda que constrói o cenário ideal para as mulheres que desfilam com suas *toilettes*: “A luz discreta da atmosfera parisiense, e além disso o clima, concorrem muito para a boa ilusão que ali produz essa arte feminina” (idem *ibidem*, p. 34). Neste cenário propício às aparências e à ilusão do palco, reina a prostituta ligando a visão da cidade luz à Babilônia da perdição pregada nos púlpitos das igrejas. Caillois diz que seria interessante pesquisar o papel da Igreja na criação do mito de Paris a partir dos pregadores moralistas que viam a cidade como o espaço ideal do vício, da prostituta. E é o espetáculo das ruas de Paris, sua alma encantadora — como diria outro poeta das ruas, João do Rio —, com seu trânsito frenético que exige disposição agônica de gladiador, que leva Nestor Victor a esses seres mágicos que sob a luz sombria produzem na mente do crítico paranaense uma imagem mítica que suaviza a marca do pecado: “Uma das coisas que maior estranheza nos causam é o fato de sermos forçados a admitir que aquelas próprias ilotas do Vício, de que primeiro se falou, rolando todos os dias mais um pouco para o abismo da miséria, sob a lei a que obedecem os processos inexoráveis da vida intensa, conseguem ali, não obstante, como não se vê em outro país, manter um sentimento de dignidade *sui generis*, se quiserem, mas efetivo, e até não raro um espírito de independência que orça pela selvageria. Elas tendem a considerar-se umas profissionais como outras quaisquer, cuja liberdade e até cuja íntima integridade não precisam sacrificar-se necessariamente às exigências do vício” (idem, p. 80).

Travestidas com os mantos míticos, as prostitutas parisienses “são como que um turbilhão de espíritos mágicos, sílfides, trasgos e elfos, que mal se escondem sob a forma humana feminina, constituindo a atmosfera esotérica, fantástica, da extraordinária metrópole, gerando por toda a parte, em atividade incessante, por toda a parte estendendo sua rede sutil de sortilégios, saturando sempre a atmosfera de suaves filtros, de traidores amáveis” (idem, p. 81).

Walter Benjamin, que estava em Paris cerca de 30 anos depois, anota em seu *Das Passagen-Werk*, no trecho sob o título *Prostitution, Spiel, (Prostituição, Jogo)* uma citação do conde Horace de Viel-Castel de *Mémoires sur le règne de Napoléons III*: “Quant à la vertu des femmes, je n’ai qu’une réponse à faire à ceux qui m’en demanderaient des nouvelles; c’est qu’elle ressemble fort aux rideaux des théâtres, car leurs jupons se lèvent chaque soir plutôt trois fois qu’une”<sup>[2]</sup> (BENJAMIN, 1992, p. 612). O desfile das prostitutas parisienses provoca várias entradas em seu livro inacabado de citações e algumas apontam para este caráter mítico que se sobrepõe à própria cidade, Paris/Babilônia: “On est d’abord porté à croire à un grand nombre des filles publiques par le fait d’une espèce de fantasmagorie que produisent les allées et venues de ces filles toujours sur les mêmes points, ce qui semble les multiplier à l’infini...”<sup>[3]</sup> (BENJAMIN, op.cit., p. 626). Essa fantasmagoria, esse desfile das mulheres públicas de lá para cá, o *trottoir*, se materializa nos pedaços como que arrancados do corpo inteiro da cidade desmembrada no livro de Benjamin como entradas temáticas: Passagen, magasins de nouveauté [s], calcots, mode, antikisches Paris, Katakomben, démolitions, Untergang von Paris, die Langweile, ewige Wiederkehr, Haussmannisierung, Barrikadenkämpfe, Eisenkonstruktion, Ausstellungswesen, Reklame, Grandville, der Sammler, das Interieur, die Spur, Baudelaire, Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, anthropologischer Nihilismus, Jung, etc”, numa proliferante e vertiginosa enumeração que mistura alemão e francês, uma receita que poderia ter a assinatura de Nietzsche, aquele que nunca foi a Paris, mas que opta pela França como antídoto ao nacionalismo pangermânico<sup>[4]</sup>.

Este livro de citações, um arquipélago, uma constelação, ocupou Benjamin desde 1927 até 1940. Pacientemente, ele juntava pedaços, matéria, para construir uma história materialista da Paris do século XIX. Este corpo desmembrado aparece para Rolf Tiedemann como um prédio (*ein Gebäude*), uma construção com dois planos: o primeiro, levado a cabo de 1927 a 1929 e o segundo, de 1934 a 1940. Se antes Benjamin buscava a história do século XIX na máxima concretude de Paris, montando um catálogo de temas que seriam lidos como sonhos para que se pudesse atingir uma iluminação profana via produção de semelhanças aparentemente inusitadas, a partir de 1934, embora não tenha abandonado nenhum de seus motivos anteriormente recolhidos, integra à construção um fundamento resistente, produtivo, fértil, que é a história social. Com este novo material, a casa de Benjamin, poderíamos chamá-la de *insula*, ganha novos compartimentos. Sua Paris se multiplica, prolifera, em milhares de fragmentos de livros, um labirinto literário, uma biblioteca inacabada cujas partes finitas permitem infinitas combinações.

Benjamin parece levar às últimas consequências aquilo que Caillois havia intuído em *Paris, mito moderno*. Como o mito havia sido construído pela literatura, Benjamin o lê compondo um Talmud de fragmentos de citações de origens diversas, deixando-o como um jogo, um mosaico, um quebra-cabeça que juntasse bairro, rua, os postes, o metrô, as passagens em novas possíveis sintaxes, ou em um inacabado *opus* harmônico.

Quando Walter Benjamin morre, na fronteira da Espanha, Paris é um mito profanado, sacrificado: sob o Arco do Triunfo, o arco da vida e da morte, desfila a Wehrmacht.

## II

“Once I pass’d through a populous city imprinting my brain for future use with its shows, architecture, customs, traditions”  
Walt Whitman

“Obedeço maquinalmente à tradição de usar o tal de corpo. Afroeurpeu, adiro de boa sombra à América, seus cartazes e *slogans*. Giro nas ruas de largos passeios onde cabe a humanidade, surpreendo pretas de se perder a cabeça, louras que Jaime Ovalle, reajustando o monóculo, promoveria a mulatas. Também os manequins das vitrinas em certas lojas da Quinta Avenida me fascinam: juro-lhes fidelidade até à morte.”  
Murilo Mendes

Num domingo de janeiro de 1945, Jean-Paul Sartre passeia pelas ruas de Nova York “sob um céu gelado”. Seu olhar europeu e míope não consegue distinguir os detalhes da cidade, só enxerga este espaço que, em 1626, havia sido comprado por um representante da Companhia das Índias Ocidentais da Holanda, Peter Minuit, aos índios locais por jóias sem valor<sup>[5]</sup>. Nova Holanda, Nova Amsterdam, fruto da esperteza, dos estratégias, das tramas dos comerciantes holandeses, era uma cidade fantasma que escapava a seu olhar: “Sem dúvida o que eu buscava era uma cidade europeia. Nós, os europeus, vivemos com o mito da grande cidade, que forjamos no século XIX. Os mitos dos norte-americanos não são os nossos e a cidade norte-americana não é a nossa cidade. Não tem a mesma natureza, nem as mesmas funções. Na Espanha, na Itália, na Alemanha, na França, encontramos cidades redondas que a princípio estiveram cercadas por fortificações destinadas não só a proteger os habitantes contra a invasão inimiga, mas também para ocultar-lhes a inexorável presença da natureza. Além do mais, nossas cidades estão divididas em bairros igualmente redondos e fechados. As casas amontoadas, entremescladas, gravitam pesadamente sobre o solo. Parecem ter uma tendência natural a aproximarem-se uma das outras ao ponto que, de tempos em tempos, é preciso que o homem abra, através delas, novos caminhos a golpes de machado, exatamente como nas selvas virgens” (SARTRE, 1965, p. 74 - minha tradução para o português).

Apesar de Manhattan ser uma ilha e a idéia de Sartre da cidade europeia casar exatamente com o sentido de ilha esboçado no início deste trabalho — além de compor com suas metáforas uma analogia entre a selva do romance de aventuras e a cidade aberta a golpes de machado —, o autor de *O Ser e o Nada* não se sente à vontade neste primeiro passeio ao longo da Quinta Avenida. Ao querer reter em sua memória algum detalhe da cidade, Sartre pode apenas acompanhar o deslizamento de seu olhar pelo espaço em direção ao horizonte<sup>[6]</sup>. Procura bairros, não os encontra, sempre o mesmo espaço que desliza de norte a sul, em grandes avenidas paralelas que não se comunicam jamais: “Nossas cidades europeias foram construídas para proteger-nos dele (do espaço), e é por isso que as casas se agrupam como carneiros. Mas o espaço atravessa Nova York, a anima, a dilata. O espaço, o grande espaço vazio das estepes e dos pampas” (idem *ibidem*, p. 76).

Neste lugar em que ninguém mais passeia, todos avançam em linha reta, em que é possível orientar-se em todos os momentos, latitude e longitude definidas pelos números das ruas, mas que ao mesmo tempo é um ato vão, já que todos os lugares são o mesmo lugar, Sartre, o gaulês, extasia-se, estranha o espaço puro para depois render-se ao charme cubista de suas retas: “Me agrada Nova York. Aprendi a gostar dela” (idem, p. 78).

Em seu passeio pela Quinta Avenida, Sartre poderia ter encontrado Clement Greenberg, um crítico de arte de origem judaico-lituana-polonesa que nos anos 50 consagra o expressionismo abstrato como a primeira grande contribuição norte-americana à pintura ocidental. Nascido no Bronx, de onde se mudou aos 5 anos para Norfolk, Virginia, para retornar a Nova York, desta vez para o Brooklyn, aos 11, Greenberg escreve em 1955, em *Pintura à americana*: “O expressionismo abstrato é o primeiro fenômeno na arte americana a suscitar um protesto constante, e o primeiro a ser deplorado séria e freqüentemente no exterior. Mas é também o primeiro em toda a sua extensão a conquistar a atenção séria, depois o respeito, e finalmente a emulação de um setor considerável da vanguarda parisiense, que admira no expressionismo abstrato precisamente o que o faz ser tão deplorado em outras partes. Paris, por mais coisas que tenha perdido, continua rápida na percepção do genuinamente ‘avançado’...” (GREENBERG, 1997, p. 76).

Paris, como mito destronado, serve de avalista para o novo centro. Conta Antoine Compagnon: “A arte se deslocou de Paris para Nova York após 1945. História, política e estética contribuíram para essa mudança. Paris, que tinha perdido seu mercado, seus artistas e seus

*marchands*, seus colecionadores também, durante a guerra, não soube se recuperar no momento da Libertação. (...) Em 1945, quando a maioria dos artistas e dos intelectuais franceses voltava para a França — exceto, justamente, Marcel Duchamp —, a guerra tinha acelerado a valsa das gerações; o contexto político e econômico tinha mudado radicalmente, e as manifestações das antigas vanguardas pareceram bem ultrapassadas, como a exposição surrealista de 1947” (COMPAGNON, 1990, p. 113).

Na década de 60, o novo mito é moeda corrente com o cinema, a arte pop, o rock. Pouco antes, em 56, os herdeiros dos construtores da Paris mitológica, muitos dos quais haviam se refugiado em Nova York durante os anos de guerra, voltam à América para um colóquio na Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland, não muito longe de Nova York. São eles Jacques Derrida, Jacques Lacan, Roland Barthes, Jean Hyppolite, Jean-Pierre Vernant, Lucien Goldmann. Na platéia, um belga que havia emigrado em 1947 e que viria a ser um dos mestres da desconstrução de Yale: Paul de Man. Paris invade Nova York e a cidade dos arranha-céus ganha a ambigüidade das enumerações abismais. Mas desconstruir a *insula* Manhattan parece difícil mesmo a Derrida que, em 1997, confessa a doçura do eterno retorno, cada ano, a “esse teatro da memória suspenso no vazio, virtual, inconstitutivo, indesejável” (DERRIDA, 1999)<sup>[7]</sup>. A mesma vertigem de Sartre causada pela paisagem, associada sintaticamente à saudação aos poetas no Central Park, e à pergunta sobre sua própria prática: “é isso literatura (nos perguntam?) (...) e se esse testemunho fosse uma ficção literária?” O deslizamento do olhar, o movimento captado nos versos modernistas de Ronald de Carvalho, e no jogo topográfico de Murilo Mendes: “New York recorda-me o professor Aguiar do meu tempo de estudante”, diz na última parte de sua *Carta Geográfica* que começa em Atenas e termina em Nova York: “Eu sou antes baixo, minhas pernas é que são altas”. Embora frise que “os poetas não conseguem coisíssima alguma”, Murilo vaticina: “Sairá daqui, segundo alguns, a próxima grande revolução. Por enquanto acho New York o século XIX do futuro” (MENDES, 1994, p. 1115).

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. Paris, vida literária. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- BATAILLE, Georges. A parte maldita / A noção de despesa. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BENJAMIN, Walter. Das Passagen-Werk. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- CAILLOIS, Roger. Paris, mito moderno: el mito y el hombre. Trad. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. Les cinq paradoxes de la modernité. Paris: Seuil, 1990.
- CARVALHO, Ronaldo. Toda a América. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 2001.
- DERRIDA, Jacques et Malabou, Catherine. *Jacques Derrida La contre-allée*. Paris: Quinzaine Littéraire, 1999.
- GREENBERG, Clement. Pintura “à americana”. In: MELLO, Cecília Cotrim; FERREIRA, Glória. (Org., apres. e notas). Clement Greenberg e o debate crítico. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul. Nueva York, ciudad colonial: la República del Silencio. Trad. Alberto Bixio. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 1965.
- VICTOR, Nestor. Paris, impressões de um brasileiro. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1913.
- \_\_\_\_\_. Obra crítica de Nestor Victor, volume I. Rio de Janeiro: MEC; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.

Recebido em 05/01/05. Aprovado em 08/04/05.

---

**Title:** Paris, myth and decline/New York, the nineteenth century of the future

**Author:** Antônio Carlos Santos

**Abstract:** The present essay focuses on two moments of the Western modern art: in the first, Paris appears as the myth, built by books, of the nineteenth century culture; the city in which Walter Benjamin and Nestor Victor perambulate, the flâneur and the dandy, characters who cross and counterpose the crowd that crams the streets. In the second, New York appears in the post-war period as a new capital of the West, a city whose modernist design and straight lines disappearing in the horizon make dizzy an European visitor as Jean-Paul Sartre. It is there that Clement Greenberg theorizes about the abstract expressionism, and where Murilo Mendes sees “the nineteenth century of the future.”

**Keywords:** Modern art; Paris; New York; nineteenth century

**Titre:** Paris, mythe et déclin/ New York, le XIXème siècle du futur

**Auteur:** Antônio Carlos Santos

**Résumé:** Cet essai fait une découpe de deux mouvements de l'art moderne occidental: dans la première, la ville de Paris apparaît comme le mythe de la culture du XIXème siècle construit par les livres; la ville par où se promènent Walter Benjamin et Nestor Victor, le flâneur et le dandy, personnages qui se croisent et s'opposent de la foule qui prend les rues. Dans la deuxième, il y a New York qui surgit dans l'après-guerre comme une nouvelle capitale de l'occident, une ville dont le dessin moderniste, lignes droites qui se perdent dans l'horizon, laissent étonné un visiteur européen comme Jean-Paul Sartre. C'est chez elle que Clement Greenberg théorise sur l'expressionnisme abstrait, pendant que Murilo Mendes y voit “le XIXème siècle du futur”.

**Mots-clés:** art moderne ; Paris ; New York ; XIXème siècle

**Titulo:** Paris, mito y declive / Nueva York, el siglo XIX del futuro

**Autor:** Antônio Carlos Santos

**Resumen:** El ensayo divide en dos momentos al arte moderno occidental. En el primero, la ciudad de Paris se asoma como el mito de la cultura del siglo XIX construido por los libros; la ciudad por donde deambulan Walter Benjamin y Nestor Victor, el “flâneur” y el “dandy”, personajes que cruzan la muchedumbre por las calles y a ella se contraponen. En el segundo, Nueva York, que surge en la postguerra como una nueva capital del occidente, una ciudad cuyo diseño modernista, líneas rectas que se pierden en el horizonte, dejan atontado a un visitante europeo como Jean-Paul Sartre; en ella Clement Greenberg teoriza sobre el expresionismo abstracto y Murilo Mendes ve “el siglo XIX del futuro”.

**Palabras-clave:** arte moderno; Paris, Nueva York; siglo XIX

---

\* Professor da Universidade do Sul de Santa Catarina. Doutor em Literatura.

[1] A palavra grega *onfalós*, umbigo, refere-se ao centro do mundo grego, o oráculo de Delfos, para onde se dirigiam os gregos nos momentos de crise em busca de respostas para seus dilemas. Sobre o oráculo de Delfos cf. Brandão, Junito. *Mitologia Grega*, volume III. Petrópolis: Vozes, 1988, capítulo III (O mito de Apolo: Epidauro e o Oráculo de Delfos), p. 83. Paulo Prado, amigo e patrono dos modernistas paulistas, chamou Paris de “umbigo do mundo” em artigo (Poesia Pau-Brasil) para a *Revista do Brasil*, nº 106, p. 108. Foi lá que “descobriu o Brasil”, descoberta que o levou ao projeto de buscar as origens da nacionalidade e que desaguiaria em *Retrato do Brasil*, de 1928.

[2] “Quanto à virtude das mulheres, tenho apenas uma respostas àqueles que me perguntam pelas novidades; é que elas se parecem muito às cortinas dos teatros, pois suas saias se levantam a cada noite três vezes e não uma”.

[3] “Somos tentados a acreditar em um grande número de mulheres públicas pelo fato de uma espécie de fantasmagoria produzida pelo ir e vir dessas mulheres, sempre nos mesmos pontos, o que parece as multiplicar ao infinito”.

[4] Vale lembrar que outro intelectual que nunca foi a Paris, Mário de Andrade, depois de percorrer em um parágrafo de um artigo para o *Diário de Notícias*, de 31 de março de 1940, sobre o desconforto de ter sempre de se explicar por isso, afirma: “Aliás é um forte engano isso de imaginarmos que nunca estive em Paris. Não creio seja possível a existência de um intelectual mais ou menos, nos tempos que correm, ao qual as exigências de sua própria cultura não tenham dado o sentimento de Paris” (cf.: ANDRADE, 1993, p. 170).

[5] Dessa maneira, a cidade que seria a capital do século XX nasce sob a égide de uma malandragem, um conto do vigário contado por um holandês com nome de malandro, Pedro Meia-Noite, aos índios.

[6] Ronald de Carvalho, em 1926, escreve a mesma experiência nos seguintes versos de “Broadway”, dedicados a Mário de Andrade: “Chato, pardo-cinzento, o chão / flutua lento, mole, / o chão escorre vagaroso, contrai-se em blocos súbitos, / estica-se em flechas longas, / trepidantes, / dispara, de repente, em riscos elásticos, / gira, / rodopia, / turbilhona e ferve num vapor sutil de linhas e / movimentos” (CARVALHO, 2001, p. 59).

[7] Na mesma coleção, chamada VOYAGER AVEC, está *L'apprenti touriste* (O turista aprendiz), de Mário de Andrade.



---

Copyright PPGCL/Unisul 2006 © (48) 3621-3369 - Desenvolvimento: Prof. Dr. Fábio José Rauen

*topo* 