

A CIDADE DE SÃO PAULO
EM MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR

Monica Gomes da Silva (UFF)
monicagomessilva@yahoo.com.br

I. Introdução

O antigo pouso de tropeiros de ruas estreitas e tortas é abalado pela explosão da produção cafeeira e, em 1900, já se tornara a capital do chamado “ouro verde”. Despertada de seu sono provinciano, São Paulo passa por um processo similar ao do Rio de Janeiro, sob a égide de Pereira Passos. Antonio Prado (1898-1908) é o primeiro intendente a realizar um amplo projeto de urbanização, visando domesticar a natureza perniciososa do burgo paulista.

As várzeas insalubres são aterradas, constroem-se pontes, viadutos; a iluminação pública abandona as antigas lâmpadas a óleo pelo gás e, depois, a luz elétrica iluminará o espaço urbano, organiza-se o serviço de bondes, brigadas higienistas combatem as doenças que até aquele momento dizimavam a população.

Desenvolve-se uma vida elegante, cujo coração é o centro comercial, chamado de Triângulo, de lojas afrancesadas, onde se encontrava as últimas modas da Europa. Surgem grandes bairros residenciais, com as vilas e mansões da aristocracia cafeeira e industrial. Por outro lado, uma imensa massa trabalhadora, da indústria e do comércio, começa a compartilhar o mesmo espaço urbano, nem sempre de forma pacífica. Essa população habitará os arrabaldes, as antigas chácaras convertem-se em bairros operários, com suas casas geminadas e cortiços.

Os imigrantes, sobretudo italianos, serão a mão-de-obra do primeiro “boom” do café e constituirão a massa populacional responsável pelo funcionamento das primeiras indústrias. Em um censo de 1897, havia, na cidade, mais italianos do que brasileiros, em uma proporção de dois para um.

Enquanto o Rio de Janeiro, capital federal, prolongava uma tardia Belle Époque, cuja literatura de maior expressão e aceitação era denominada “sorriso da sociedade”, ornamental e vazia, São Paulo abandona o antigo aspecto colonial e emerge como um centro cosmopolita, embora seja possível reconhecer a permanência, nas artes, de traços decadentis-

tas/parnasianos. Em contrapartida, a Semana de Arte Moderna de 1922 causou escândalo e também lançou as bases de uma modernidade em literatura que pudesse acompanhar a modernidade que já se processava no âmbito social.

A modernidade pode ser compreendida como “concepção iluminista do desenvolvimento humano e social, e modernização tecnológica, uma das formas em que esta adquire com maior força, seu vigor.” (PIZZARRO, 2006, p. 60). Na América Latina, ainda segundo Pizarro, ocorre a “modernidade periférica”, caracterizada da seguinte forma:

Na América Latina, a modernidade adquire seu perfil periférico na complexidade de fluxos culturais que se cruzam, se encobrem, permanecem, muitas vezes isolados, desenvolvem-se em termos desiguais, adquirem caráter residual ou emergente, desintegram-se ou perdem, misturam-se. Tais fluxos provêm de pontos diferentes da região, possíveis talvez de organizar, para sua compreensão, em torno de núcleos de funcionamento que recebem, irradiam ou, pelo menos adquirem densidade em sua geografia cultural. Estes núcleos aglutinantes são as cidades que polarizam a atividade cultural pela força do movimento que as faz sobressair em meio às demais, que apresentam um perfil mais discreto, ou dormitam na languidez provinciana. (*idem*).

A cidade é, portanto, o grande palco do processo modernizante ao receber os fluxos culturais e migratórios e funcionar como o centro difusor das novas tendências artísticas e tecnológicas. Em São Paulo, adquire uma dinamicidade peculiar ao contrapor o frenético surto de crescimento econômico, industrial e urbanístico às estruturas arcaicas, representadas pelo patriarcalismo e pela produção latifundiária baseada em condições próximas à da escravidão.

Atores de uma “modernidade periférica”, os vanguardistas veem nessa cidade os sinais da grande mudança, capaz de elidir uma estrutura arcaica e ineficiente. No princípio, prevalece a postura combativa/demolidora em arte, como eram demolidoras as reformas urbanas. Os artistas são movidos pela utopia de que essa modernização fosse a chave para resolver os impasses da cultura brasileira expressos pelos binômios campo X cidade, nacionalismo X cosmopolitismo.

2. *Uma nova forma de ver o mundo*

Oswald de Andrade é observador e participante ativo das mudanças que se avultaram em São Paulo. Por meio do radicalismo linguístico e da devoração crítica das vanguardas artísticas, cria uma estética que concilia a cultura brasileira e a europeia. Em 1924, publica o *Manifesto*

da *Poesia Pau-Brasil* e o livro *Memórias Sentimentais de João Miramar*, e, tanto no manifesto, quanto no romance, prevalece um novo modo de encarar os dualismos e tensões da sociedade brasileira, que encontrarão sua resposta mais contundente no *Manifesto Antropofágico*.

No *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, são reivindicadas a liberdade linguística, proposta como a aproximação entre fala e escrita, e liberdade temática: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.” (ANDRADE, 1990, p. 257), além de uma rejeição ao “passadismo” literário: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.” (*idem*, p. 260).

É proposta uma conciliação entre a floresta e escola, cultura nativa + atitude intelectualizada: “Temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de dorme nenê que o bicho vem pegá e de equações.” (*idem*). A valorização da cultura coletiva e mergulho nas fontes primitivas e a convivência com o “lado doutor”, é a conciliação otimista e utópica para resolver o impasse da cultura brasileira e de sua situação periférica, como é propalado no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*.

Deste modo, Oswald, nas primeiras obras de sua fase combativa, realiza um “trabalho ciclópico” em “acertar o relógio império da literatura nacional” (ANDRADE, 1990: 260). *Memórias sentimentais de João Miramar*, como já analisou Haroldo de Campos, é o primeiro “cadinho” de prosa modernista em literatura brasileira. A fim de abarcar a densidade de uma nova ordem social e moral, o poeta recorre a uma

ruptura como processo do discurso e, nela, a cidade com seu urbanismo desenfreado, cosmopolita, sonho de modernidade se inscreve como linguagem poética privilegiada, em múltiplas estratégias: propostas simultaneístas, rupturas cronológicas, descrição analítica cubista, a fragmentação que reorganiza a linguagem, buscando diferentes virtualidades de expressão tempo-espaciais, para dar conta desta relação do sujeito com o meio urbano. (PIZARRO, 2006, p. 67)

Esta passagem da crítica chilena se refere à poesia de Olivério Girondo, autor do livro *Veinte poemas para leer em el tranvía* (1922) que faz uma revolução em literatura similar a do grupo de modernistas. Ainda que Ana Pizarro destaque essas características como pertencentes à obra do poeta argentino, poderíamos fazer uma comparação com a prosa-poética oswaldiana. *Memórias Sentimentais de João Miramar* é construí-

do pelas rupturas apontadas pela autora, no qual o cosmopolitismo se faz presente através da linguagem inovadora, transgressora e tradutora da cidade de crescimento vertiginoso, no qual a percepção do sujeito é confundida e a realidade é vista fragmentariamente. A alteração tempo-espacial, o simultaneísmo, as descrições analíticas cubistas e a ruptura cronológica são possíveis de se perceber, por exemplo, no capítulo 132 “Objeto Direto”:

Ao longo do Viaduto bandos de bondes iam para as bandas da Avenida.

O poente secava nuvens no céu mal lavado.

No Triângulo começado de luz bulhenta antes da perda ocasião de ir para casa entramos numa casa de jóias. (ANDRADE, 1978, p. 75).

Somando-se a essas características, a ruptura também se faz por meio de paródias, linguagem telegráfica, além da estrutura cinematográfica muito próxima aos conceitos e técnicas de Eisenstein. Oswald, através de seu personagem itinerante, procura “*kodakar* a vida imperturbavelmente, por meio duma linguagem sintética e fulgurante cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar.” (CAMPOS, 1964, p. 27). O cinema é um dado importante, tanto para a construção do romance, quanto para a construção do enredo, pois João Miramar torna-se sócio de uma produtora de filmes e tem um caso extraconjugal com uma atriz com pretensões à diva *hollywoodiana*, realizando uma crítica e autocrítica jocosa.

Por meio destas técnicas, frases entrecortadas, enxutas, sintéticas e objetivas, instaura-se no texto o antiilusionismo. Oswald fará recortes da realidade seguindo leis próprias, assim como o diretor de um filme. O dadaísmo contribuirá para a presença de humor, irreverência e ironia presentes nos poemas de Oswald, ao retirar a aura de sagrado da obra de arte, tornando-a objeto de escândalo.

A obra literária passa a ser objetiva, primando pela síntese e atualidade própria da linguagem jornalística: “Brasil país milagres acrescentaria Márquez ignorando grande literatura nossa época é reportagem” (ANDRADE, 1983, p. 40). Seus textos são reduzidos ao mínimo necessário para serem compreendidos, as frases são justapostas e os elos do discurso são omitidos a fim de despertar o leitor, chamando-o a interagir, saindo da posição passiva de emoções conhecidas figurando o estranhamento, que torna o comum, em incomum.

O trabalho narrativo é feito através de uma série de referências que visam pôr pelo avesso a forma de rememoração empreendida pelo

personagem. A paródia começa com um pseudoprefácio, em que as memórias do protagonista são “resenhadas” por um pernóstico intelectual chamado Machado Penumbra. Paradoxalmente, uma forma decadentista apresenta elementos “futuristas”: as guerras, os automóveis, as cidades bombardeadas, frisando a “volta ao material”, aos estados puros.

Também adverte, consoante à citação que antecede o prefácio, que os espíritos provincianos não entenderão o alcance do “mordaz ensaio satírico”. É interessante notar a consciência crítica do autor que, por meio de uma personagem ficcional, prevê a recepção de sua obra, ao mesmo tempo em que analisa a linguagem empregada, que segundo Andrade/ Penumbra é uma das grandes contribuições do romance para a literatura brasileira:

O fato é que o trabalho de plasma de uma língua modernista nascida da mistura do português com as contribuições das outras línguas imigradas entre nós e, contudo, tendendo paradoxalmente para uma construção de simplicidade latina, não deixa de ser interessante e original. (ANDRADE, 1978, p. 10).

As memórias sentimentais dialogam, também, com as histórias românticas, numa mescla de romance de formação e de aventuras. A volta à infância é realizada através da linguagem infantil fundindo ao estilo telegráfico vanguardista. Miramar / criança consegue trazer os acontecimentos com uma liberdade expressiva duplicada. Conhecemos os reveses da vida do menino, com mãe religiosa, que ao perder o pai fazendeiro, sai de um confortável *status* e passa a viver com parentes. O lirismo perpassa nas descrições das traquinagens, nas quais é tênue o limite entre a imaginação alimentada por livros de história e gravuras e a realidade dos adultos.

Outro exemplo dessa corrosão, por meio da linguagem, se dá quando o jovem Miramar, de inúmeras pretensões poéticas, embarca em uma grande viagem pela Europa, custeada pelas últimas economias da mãe. O estilo do diário de bordo também é entrevistado e desconstruído. A paisagem, o céu e o oceano, aparecem como repetitivos. A natureza recebe o olhar citadino de quem vê que “O sol afogado queimava arranha-céus de nuvens.” (ANDRADE, 1978, p. 26). O interesse se volta para os demais passageiros, as músicas e as danças. Como um turista apressado e superficial, recebemos cartões-postais irreverentes com as visões preconcebidas sobre as diferentes cidades europeias.

O “contrato indissolúvel de casamento”, os parentes, as tentativas de negócios frustrados e as tendências literárias aparecem, depois, em uma apropriação de gêneros, estilos e discursos que alcança um ritmo

crecente, conforme o protagonista se torna adulto. São relatórios, cartas, contratos, discursos históricos e literários que corroem a superficialidade e volubilidade daqueles que são os maiores promotores ou beneficiados do processo de modernização de São Paulo.

3. *Capital em moto-contínuo*

A linguagem desestabilizadora constrói um panorama “crítico-satírico” da sociedade paulista nas primeiras décadas do século XX. A realidade urbana se modifica incessantemente, mas a vida cultural paulista ainda pagava tributos a um passado canônico, cujo prolongamento e prestígio são os alvos de piada em *Memórias sentimentais*.

A representação abandona o bucolismo ou ideia romântica de espaço enigmático, cuja noite revelava uma face sombria e marginal, como até então se representava a colonial cidade de São Paulo. A partir da década de 1910, a feição cidadina muda e passa a ser um lugar onde convivem tensões e conflitos de cunho pessoal e social, em que a noite é apenas mais um domínio dos negociantes festivos em meio a lucros extraordinários e de *soirrés* das estrelas de cinema que começavam a fulgurar na sociedade. Como analisa Sarlo:

La ciudad moderna es un espacio privilegiado donde las formas concretas y simbólicas de una cultura en proceso de cambio se organizan en la malla densa de una sociedad estratificada. (SARLO, 1990, p. 40).

A cidade complexa é vista em pequenos *flashes*, aliados à escrita telegráfica, consubstanciando a estética analista cubista, ao mesmo tempo de forte poder imagético e linguístico. A partir dessa “*kodack*” itinerante, uma vez que o deslocamento também é outro dado importante do livro, percebemos uma São Paulo como espaço do desejo de ascensão social de um setor *nouveau riche*, de uma pequena burguesia que “galga” posições sofrivelmente, cujos maiores expoentes produzem uma ciência de gabinete e se congregam nos clubes “*ping-pong*”. O patriotismo mais se presta a patriotadas de pequenos coretos e acanhados grêmios cívicos.

Ao expressar estes novos posicionamentos, Oswald de Andrade propõe a convivência de diferentes registros que atuam sempre em nível paródico: a fala do João Miramar-criança, os estudantes de conhecimento precário em busca de uma sinecura governamental, o deslumbamento kitsch das mocinhas que vão pela primeira vez à Europa, o discurso de Machado Penumbra, a afetação de Dr. Pilatos e o pedantismo confuso de

Minão da Silva. Discursos que se opõem, mas em conjunto, satirizam a mutação social paulista.

Como observamos, Miramar, quando criança possui uma liberdade discursiva, devido ao lirismo que acompanha a rememoração do personagem, numa mescla de linguagens vanguardista e infantil. Isso permite que temas polêmicos sejam retratados sem o sarcasmo que se desenvolverá nos demais capítulos. Miramar descreve, deste modo, Maria da Glória, agregada responsável por cuidar do filho do patrão, sobrevivente aos tempos senhoriais que, não teve a vida alterada após a Abolição: “Preta pequenina do peso das cadeias. Cabelos brancos e um guarda-chuva”. (ANDRADE, 1978, p. 15). As cadeias que a esmagaram, também a tornaram um autômato, acostumado a obedecer. Deste modo, num entrecruzamento entre a realidade urbana e seus maquinismos, a escrava é dota de um “mecanismo das pernas sob a saia centenária desenrolava-se da casa lenta à escola” (*idem*).

Também os estudantes povoam a cidade vista e descrita por João Miramar. Em relação à população estudantil, São Paulo foi uma das primeiras cidades a sediar uma Faculdade no Brasil, ainda nos tempos imperiais. O antigo pólo estudantil, composto primordialmente pela Academia de Direito, considerado, hoje, como a primeira lufada de cosmopolitismo em São Paulo contrapunha-se à sociedade provinciana. Com o crescente progresso, o pólo é integrado à nova estrutura social. A estética e a melancolia românticas características daquele tempo são alvo de crítica satírica em *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Os amigos de juventude de João Miramar compõem uma plêiade empobrecida, moradores de mansardas, destoaantes dos antigos ricos filhos de fazendeiros, que buscavam o título de bacharel: “Ruas quartos a chave bar desertos vibrações revoltas adultérios ênfases.” (ANDRADE, 1978, p. 22). Em comum, somente a boêmia, o discurso inflamado e as idas aos teatros, com ingressos em humildes galerias para presenciar as apresentações de cantoras estrangeiras: “O pano escuro enquadrava a boca do céu por onde lá embaixo Gisella Doni cantaria a Princesa dos Dollars e os *habitués* do galinheiro sentavam-se ao nosso lado.” (*idem*, p. 21).

Os estudantes byronianos, de intensos desejos poéticos, convertem-se em cidadãos extremamente comuns que circulam pelo Triângulo e apenas procuram uma forma de conseguir uma sinecura: “O João Jordão que não era artista nem nada aparecia magro e uma tarde arranjou o sub-

sídio governamental para estudar pintura em Paris”. (*idem*, p. 22).

Como representante da mutação sofrida pela família tradicional paulistana, aparece Pantico, um estouvado estudante. A partir da língua estrangeira mal aprendida pelo personagem, ocorre a derrisão do hábito aristocrático de enviar os filhos para o exterior a fim de se formarem como bacharéis e aprenderem uma língua estrangeira de forma fluente.

Numa mescla de francês e inglês macarrônicos, presentes nas cartas do personagem, Oswald de Andrade, também, reponta a forma expressiva predileta para os poemas de humor negro de alguns estudantes românticos da São Paulo do século XIX. A forma expressiva presente nos bestialógicos, era uma quebra da lógica linear, inaugurando uma nova instância discursiva que ganhará seu ponto alto com os dadaístas. No caso de Pantico, era a expressão do precário verniz cultural adquirido na Europa e nos EUA: “Já sei escrever a língua francesa como a portuguesa e a inglesa. Os Estados Unidos é cotuba. All right. Knock Out! I and my sisters espeak french. Moi et ma soer nos savons palette bien le Français. Eu e minha erman sabemos falal o francês.” (*idem*, p. 43).

Também demonstrando um conhecimento superficial, viaja pela Europa a família de Pantico: a mãe, seduzida por um conde de origem nobiliárquica duvidosa, e as irmãs, que não dominam os códigos de elegância europeia, ainda que, a força, recebam a instrução esperada das moças de família aristocrática, aprender francês e tocar piano. A linguagem presente na carta é simples, revelando os desajustes, os deslumbramentos e as gafes dessas personagens: “Mamãe ficou muito assustada com medo de nós cairmos nas ruas que são de água e nós ficamos aflitas, pensando que nem podíamos sair do hotel e só olhar da janela que dava para os fundos mambembes. Foi a criado do hotel que nos ensinou que tem ruas por detrás” (*idem*, p. 64-65).

Através de Pantico e dos amigos estudantes de João Miramar, Oswald consegue revisitar e questionar a aura romântica em torno da Academia de Direito. Os personagens de Machado Penumbra e Dr. Pilatos permitem que a artilharia seja voltada para o alicerce a ser demolido pelos modernistas: o parnasianismo retórico. Os discursos pronunciados pelos personagens plasmam a linguagem parnasiana, justamente nos seus traços que provocaram o enfraquecimento da escola literária: a adjetivação abundante e vazia, as interpolações sintáticas tortuosas, as alusões a personagens e mitos greco-romanos e uma visão conservadora da História. Sistemática e impiedosamente, é exposta a utilização dessa retórica

para fins comezinhos, como, por exemplo, bajular os “dotes literários” de João Miramar: “– Seu marido, minha senhora, parece Telêmaco segundo o Fénelon na tradução portuguesa em que era de admirar tanta facúndia em tão verdes anos.” (*idem*, p. 45).

A face contrária destes discursos são as cartas de Minão da Silva, empregado da fazenda. Ao saber que se dirige a um letrado, Minão procura utilizar a mesma linguagem, gerando uma série de erros e confusões, pois tem apenas uma ideia difusa da língua considerada culta. Minão espelha a face de um Brasil com educação precária. No entanto, poder-se-ia ir um pouco mais além e apontar, na carta, o artifício pedir favorecimentos àqueles que se ligam de alguma forma com o poder, no caso da ausência de conhecimentos e instrução. Minão utiliza as mesmas estratégias dos demais “amigos” de João Miramar: o discurso empolado que cita grandes escritores, dileta filosoficamente e faz elogios ao destinatário. O personagem visa à intervenção do fazendeiro junto ao Exército.

Ainda que ocorram grandes mudanças urbanísticas, São Paulo possui uma forte ligação com o campo. Existe um *continuum* rural-urbano com limites muito tênues e ao discutir esta frágil fronteira, Oswald de Andrade cria um contratempo no ritmo narrativo. A paisagem rural e os deslocamentos para a fazenda aparecem como a parte mais fraca, oposta ao ritmo vertiginoso da cidade: “A vida ia lenta como poentes e queimadas.” (*idem*, p. 39).

O contratempo também se estabelece por meio da comparação com o ritmo das negociatas e transações mercantis, ao ritmo colonial, lento, das relações de trabalho na fazenda, com os antigos libertos e os imigrantes italianos. A denúncia dos desmandos políticos dos coronéis – que seguem comandando a vida política nacional –, principalmente os donos de fazendas de café, apontadas como as que conseguiram impor uma forte modernização ao esquema produtivo.

Contraposto a este dado, o personagem arrivista torna-se dono de uma grande propriedade, onde aponta a persistência de traços escravocratas naquelas que eram consideradas as melhores estâncias produtivas. Para isso, traz o registro desses trabalhadores para a voz do narrador: “Síás donas e lentidões de negros. / Italianos de pé no chon e santuários empetecados e milagrosos.” (ANDRADE, 1978, p. 49).

A louvação das riquezas naturais, na prosa oswaldiana, é simetricamente oposta à ideia romântica de natureza retumbante. A persistência

é parodiada em inúmeras passagens, a grandiosidade e o fausto são revestidos de prosaísmo, como, por exemplo, o Rio de Janeiro, considerado “aborrecido e paisajal.” (*idem*, p. 43).

No capítulo 64 “Melosos Lunáticos”, a vista do cafezal, em uma noite de luar, povoada de estrelas, é apresentada como se os símbolos românticos da contemplação da sublimidade descessem à terra e coroassem os cafezais, contudo, sem abandonar a transcendência concedida por tais imagens. Além disso, satiriza o par amoroso, tão caro aos românticos:

Noitava o terraço de vista vasta para carreadores dos cafezais em esquadrao e pastos cercados com estrelas. Porteiras batiam pás! Longínquos por todo Brasil. E havia desconjuntamentos de trollys nacionais chegando de caminhos vermelhos por mato perfumado. [...] Eu e Célia fugíamos corpos voluptuosos com catadupa retida de sentimento para a sala de jantar fazendeira. (ANDRADE, 1978, p. 41).

Oswald de Andrade corrói irreverentemente o acelerado crescimento mostrando-o do avesso. Sim, existem automóveis, a energia elétrica chegou, mas São Paulo não deixou seu aspecto de várzea insalubre e próximo às ruas urbanizadas, ainda se percebe que:

o gru-gru dos grilos grelam gaitas/ E os sapos sapeiam sapas sopas / No alfabeto escuro dos brejos/ Vogais / Lampiões lamparinas / E tu surges através de um *fox-trot* errado e da lenda” (ANDRADE, 1978, p. 47).

A música moderna compete com o cricrilar dos grilos e o coaxar dos sapos; São Paulo moderna e primitiva. A paisagem não é totalmente urbana, mas também não encontramos o encanto que a persistência da natureza em plena cidade poderia sugerir.

O texto de Oswald de Andrade é uma reportagem investigativa, rápida, irônica, paródica, da mudança dessa cidade moderna com uma população estratificada, que recebe fluxos imigrantes, cuja economia se expande em meio a uma nova paisagem urbana, novos meios de comunicação. O desejo de nova ordem social é contrabalançado com a crítica ao convencionalismo que vicejava nas relações e nos comportamentos. Era a modernidade que chegava e pedia passagem.

4. Considerações finais

Em *Memórias sentimentais de João Miramar*, Oswald de Andrade o crescimento em moto-contínuo da capital paulista. Ainda que estas mudanças vertiginosas convivessem com resquícios de uma ordem colo-

nial já combatida, gera uma tensão que, no fundo, reflete os conflitos da sociedade brasileira em meio de um processo que, pela primeira vez na história, ocorre o predomínio da cidade pelo campo.

Os vanguardistas veem como solução para o impasse o combate ao provincianismo tacanho, por meio da valorização da cultura brasileira, mas sem deixar de lado as inovações artísticas e tecnológicas que aconteciam no início do conturbado século XX.

Oswald de Andrade reivindica autonomia e promove rupturas que visam elidir os últimos arcaísmos artísticos e sociais que emperrassem o processo modernizante. São Paulo, o gérmen de uma nova sociedade brasileira, espaço de desejos progressistas e utópicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: BELLUZ-ZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial-Unesp, 1990, p. 257-261.

_____. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 1-94.

_____. Ouverture. In: MACHADO, Antonio de Alcântara. *Pathé-Baby. Obras*. vol. 2. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964, p. 9-44.

_____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, OSWALD. *Obras completas VII. Poesias reunidas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 7-72.

PIMENTA DA CUNHA, Alexandre Eulálio. Metrôpole do café. In: *Nosso século: 1900/1910*. vol. 2. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 24-53.

PIZARRO, Ana. América Latina: vanguarda e modernidade periférica. In: _____. *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. [Trad. Irene Kállina, Liege Rinaldi]. Niterói: EdUFF, 2006, p. 59-69.

SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Ai-

ANAIIS DO XV CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

res. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial-Unesp, 1990, p. 31-43.

SCHWARTZ, Jorge. (Ed.) *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo, Iluminuras-EdUSP-FAPESP, 1995.