



BRENDA REGINA BRAZ LEITE

# Memórias de um Brasil provinciano:

Manuel Bandeira e as crônicas  
da província do Brasil

São Paulo  
2024

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

BRENDA REGINA BRAZ LEITE

**Memórias de um Brasil provinciano:**  
Manuel Bandeira e as crônicas da província do Brasil

**Versão Corrigida**

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de  
São Paulo para obtenção do título de mestre  
em Ciências

Área de concentração: História e  
Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Claudia  
Scaglione Veiga de Castro

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço Técnico de Biblioteca  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Leite, Brenda Regina Braz

Memórias de um Brasil provinciano: Manuel Bandeira e as crônicas da província do Brasil / Brenda Regina Braz Leite; orientador Ana Claudia Scaglione Veiga de Castro. - São Paulo, 2024.

153.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo.

1. Crônica. 2. Memória. 3. Cidade. 4. Cotidiano. 5. Manuel Bandeira. I. Castro, Ana Claudia Scaglione Veiga de, orient. II. Título.

LEITE, Brenda Regina Braz. **Memórias de um Brasil provinciano: Manuel Bandeira e as crônicas da província do Brasil.** Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em: 30 de novembro de 2023.

### **Banca Examinadora**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Claudia Scaglione Veiga de Castro  
Instituição: FAU-USP  
Julgamento: *aprovada*

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréa Casa Nova Maia  
Instituição: UFRJ  
Julgamento: *aprovada*

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marianna Ramos Boghosian Al Assal  
Instituição: Escola da Cidade  
Julgamento: *aprovada*

São Paulo, 30 de novembro de 2023.

## **Agradecimentos**

Me arrisco a dizer que escrever e terminar essa dissertação de mestrado foi uma das coisas mais difíceis que já fiz. Dado todo o contexto pandêmico no qual ela se iniciou, acompanhado pelas incertezas e transformações sociais incontornáveis em diversos níveis pelas quais passamos neste momento, reconheço, mais do que nunca, que nada disso teria sido possível sem o apoio de inúmeras pessoas que me cercaram e cruzaram meu caminho ao longo dessa jornada acadêmica. Foi um percurso difícil, mas nunca solitário.

Agradeço primeiramente à minha orientadora Ana Claudia Scaglione Veiga de Castro pela confiança, disponibilidade, ensinamentos, e paciência, me dando suporte e me orientando em meio aos meus altos e baixos durante o processo.

Aos professores participantes da banca de qualificação e da banca final deste mestrado, obrigada pelas contribuições, pela confiança e disponibilidade.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001. Agradeço assim, ao CNPq, cujo apoio em parte dessa trajetória viabilizou a realização da pesquisa.

Meu eterno agradecimento a todos os professores e professoras que cruzaram meu caminho não só durante a pós-graduação, mas também na minha graduação em História, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Levo muitos de vocês como referência, me lembrando todos os dias da responsabilidade social que temos enquanto historiadores. Deixo um agradecimento especial às professoras Marlene Suano e Flávia Brito, por terem me ensinado e iniciado nos caminhos da pesquisa.

Agradeço aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação e das bibliotecas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo pela presteza, atenção e cuidado.

Como disse Emicida: “Quem tem um amigo tem tudo”, e eu tive a sorte de ter vários me apoiando ao longo desse processo de inúmeras formas. Agradeço aqui vocês

com a consciência de que nunca conseguiria citar todos:

À Tabata Massarini, Jacqueline Alberti, Raquel Carvalho, Maryana Branquinho, Amanda Bernacci, Lilian Higa, Marina Araújo, Julio Zago, Isabela Faria, Gabriel Antunes, Beatriz Mendes, Giovanna Trevisan, obrigada por, em algum momento, dividirem um teto comigo, aliviarem a pressão e me suportarem ao longo dessa jornada.

Aos amigos que a atlética, o futsal e a USP me deram, e que tornaram esse percurso acadêmico muito mais divertido e leve: Agripino Costa, Alan Rufino, Beatriz Mélo, Bruna Bacetti, Camila Sawaia, Fernanda Guerrelhas, Flora Cardoso, Larissa Napoli, Laura Almeida, Mariana Hypólito, Nathália Fujii, Roberta Berardo, Roger Cavalheiro, Yasmim Darviche, e às meninas do FutFau. Não tem artigo acadêmico no mundo que ensine tudo o que aprendi com cada um de vocês, e nem horas de bar o suficiente para contar os momentos e alegrias que compartilhamos.

À Adriana Santoro, Beatriz Escalhão, Franciele Custódio, Giovana Langanke, Juliana Bortoli, Rebecca Malachias e Victória Menegatti, o *dream team* de qualquer faculdade. Obrigada por tanto, vocês são parte das minhas melhores memórias.

À Julia Flock, apoio, força, suporte, otimismo, coragem, amor... sem você teria sido tão mais difícil. Obrigada por ser meu respiro e lugar seguro em meio a esse furacão, me dizendo todos os dias que tudo ia dar certo.

Agradeço, por fim, à minha família, que mesmo não entendendo muito bem o que uma estudante de mestrado faz, ou os desafios da trajetória acadêmica, nunca deixaram de me apoiar, estando sempre comigo e me incentivando.

## Resumo

LEITE, Brenda R. B.. **Memórias de um Brasil provinciano: Manuel Bandeira e as crônicas da província do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Partindo de um compilado de crônicas escritas por Manuel Bandeira entre 1927 e 1936, e reunidas na obra *Crônicas da Província do Brasil*, de 1937, essa dissertação de mestrado busca compreender a partir das memórias registradas e criadas através dessas crônicas, a composição desse Brasil provinciano, tendo como base as cidades, isto é, como elas foram articuladas e descritas na obra. A forma como o cronista mobilizou suas diferentes memórias e experiências, e também as diferentes relações que estabeleceu com as cidades nas crônicas, construíram um quadro “provinciano”, que na verdade é o quadro que daria as bases do Brasil do futuro. São memórias de infância, da criança que se mudou muito cedo de sua terra natal e para lá retornou 30 anos depois; memória do viajante que buscava conhecer mais sua própria nação, e memórias do cotidiano, onde o mais simples e trivial da vida de todo dia foi registrado. São textos de diversos narradores, que carregam o olhar do indivíduo e de sua relação afetiva com a cidade, o olhar do cronista enquanto crítico social, e do intelectual envolvido com o movimento moderno brasileiro, que deixa propositalmente transparecer em sua escrita os traços de ruptura e ambivalência que o Brasil vivia. Assim, o que em um primeiro momento parece se tratar de crônicas de um provinciano para a província, mostra na verdade, um quadro complexo e diverso da realidade e da cultura brasileira, discutida, questionada e construída naquele momento, e que tinha na cidade um de seus principais agentes.

**Palavras chave:** Manuel Bandeira; crônica; memória; cidade; cotidiano.

## Abstract

LEITE, Brenda R. B.. **Memories of a provincial Brazil: Manuel Bandeira and the chronicles of the province of Brazil**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Based on a set of chronicles written by Manuel Bandeira between 1927 and 1936, and compiled in *Crônicas da Província do Brasil*, published in 1937, this master's dissertation seeks to understand, from the memories recorded and created through these chronicles, the composition of this provincial Brazil, based on the cities and how they were articulated and described in the book. The way in which the chronicler mobilized his different memories and experiences, and also the different relationships he established with the cities in the chronicles, built a "provincial" picture, which is actually the picture that would provide the foundations for the Brazil of the future. They are childhood memories, of the child who moved away from his homeland very early and returned there 30 years later; memory of the traveler who was seeking to know more about his own nation, and everyday memories, where the simplest and most trivial of everyday life was recorded. These are texts by different narrators, which carry the gaze of the individual and his affective relationship with the city, the gaze of the chronicler as a social critic, and the intellectual involved with the Brazilian modern movement, who purposely reveals in his writing the traces of rupture and ambivalence that Brazil was experiencing. Thus, what at first seems to be chronicles of a provincial for the province, actually shows a complex and diverse picture of reality and Brazilian culture, discussed, questioned and built at that time, and which had in the city one of its main agents.

**Keywords:** Manuel Bandeira; chronicle; memory; city; daily life.



## Lista de imagens

**Capa** - Ladeira da Conceição, Salvador (1945)

**Figura 1** - Cartão postal do Recife mostrando a praça Rio Branco por volta da década de 1940 **39**

**Figura 2** - Marco zero de Recife nos dias de hoje **40**

**Figura 3** - Recorte da crônica de Manuel Bandeira no periódico *A Província*, em 30/12/1928. **43**

**Figura 4** - Quadro *Anjos*, de Tarsila do Amaral (1924). **79**

**Figura 5** - *Religião brasileira*, Tarsila do Amaral (1929). **80**

**Figura 6** - Capa da primeira edição da Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, publicada em 1937 **93**

**Figura 7** - Desenho de Lucio Costa em *Documentação necessária* **94**

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>11</b>
O Brasil todo é ainda província	11
Crônica: tempo, cotidiano e memória	18
Memórias de infância, memórias de viagens, memórias do cotidiano	21
<b>1.Memórias de infância</b>	<b>30</b>
1.1. O Recife: lembrar na ausência	31
1.2. Outras memórias: a infância para além do Recife	43
1.3. Doce consolo: a rua da União	47
<b>2.Memórias de viagens</b>	<b>62</b>
2.1. A busca pela tradição	62
2.2. As cidades do nosso modernismo	76
2.3. Disputas: arquitetura colonial, neocolonial, moderna e o SPHAN	85
<b>3.Memórias do cotidiano</b>	<b>100</b>
3.1. A rua	100
3.2. Os invisíveis	113
3.3. Misturas	123
<b>Considerações finais</b>	<b>137</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>147</b>

Deus não refaz o mundo a cada dia, mas, de certa maneira, os historiadores o fazem.

Bernard Lepetit, *Arquitetura, Geografia, História: usos da escala*, 1992.

## Introdução

### O Brasil todo é ainda província

*Saibam todos que fora da poesia me sinto sempre um intruso.*

Manuel Bandeira, *Itinerário de Pasárgada*, 1984.

*Crônicas da Província do Brasil* — fonte privilegiada dessa dissertação —, foi o primeiro livro em prosa de Manuel Bandeira, publicado pela primeira vez em 1937, como uma homenagem da editora *Civilização Brasileira* ao aniversário de 50 anos do autor. Bandeira lembrou-se do presente mais tarde, em sua autobiografia, *Itinerário de Pasárgada*:

A editora Civilização Brasileira, para a qual havia eu traduzido abundantemente, quis também prestar-me a sua homenagem, e fê-lo editando um livro meu de prosa — as *Crônicas da Província do Brasil*, seleção de artigos que escrevi para o *Diário Nacional*, de São Paulo, e *A Província*, do Recife.<sup>1</sup>

Bandeira é humilde ao relembrar os periódicos por onde suas crônicas circularam. *Crônicas da Província do Brasil* é muito mais do que alguns artigos selecionados dentre aqueles que ele escreveu para dois jornais distintos. As 47 crônicas que compõem a obra foram escritas entre 1927 e 1936, e foram extraídas de oito periódicos diferentes que circularam por quatro capitais brasileiras: Rio de Janeiro — *O Jornal*, *Revista Souza Cruz*, *Boletim de Ariel*, *Revista Bazar e Ilustração Brasileira* —, Recife — *A Província* —, Belo Horizonte — *Estado de Minas* —, e São Paulo — *Diário Nacional*. Trata-se de grandes cidades que eram — e ainda são — grandes capitais nacionais, carregadas de história, com séculos de existência, e que passavam naquele momento por processos de modernização<sup>2</sup>.

Ao falar mais uma vez da homenagem que recebeu por seus 50 anos, Bandeira deixa parecer que gostaria de ter recebido outro presente, um livro de poesia, mas acredita, ou faz parecer acreditar, não ter talento suficiente para tal:

---

<sup>1</sup> BANDEIRA, M. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. p. 96.

<sup>2</sup> Rio de Janeiro, São Paulo e Recife passavam por um processo de modernização e higienização de suas áreas centrais, onde as reminiscências da arquitetura colonial, juntamente com seus becos, estavam sendo demolidos para darem lugar à civilizada, francesa, e higiênica cidade de arquitetura eclética e avenidas modernas. E também a jovem Belo Horizonte, fundada em 1897, fruto de um processo de modernização da capital do Estado empregado pelas elites mineiras, que optaram por deixar para trás a velha capital Ouro Preto.

“Editou-me a Civilização um livro de prosa: não ousaria editar um de versos.”<sup>3</sup>, definindo-se, assim, como “um poeta menor”:

Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias.<sup>4</sup>

Embora melancólico, considerando-se “poeta menor”, Bandeira é um dos maiores nomes da literatura brasileira. Juntamente com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Menotti Del Picchia, Anita Malfatti, entre outros artistas, foi considerado por numerosos críticos e historiadores da literatura parte da primeira geração de intelectuais modernistas brasileiros. Sua obra em prosa forma uma produção tão preciosa, e tão presente em sua vida, quanto sua poesia, colaborando com a imprensa nacional por meio de suas crônicas desde 1917 — ano de publicação de sua primeira obra de poesia: *A Cinza das Horas* — até 1968, ano de sua morte. Isto é, durante toda sua trajetória enquanto poeta, também escreveu crônicas, dedicando-se à produção desse gênero por mais de 50 anos.

Nascido em Recife, em 1886, Bandeira mudou-se para o Rio ainda criança. Com 6 anos retornou para Recife e lá permaneceu até os 10 anos, residindo na casa de seu avô na rua da União. Em 1913 foi para São Paulo estudar na Escola Politécnica, onde iniciou o curso de engenheiro-arquiteto. Entretanto, com o agravamento do seu quadro de tuberculose a vida planejada não aconteceu, fazendo com que o autor abandonasse o curso:

Pouco tempo depois partia eu para São Paulo, onde ia matricular-me no curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica. [...] Sem saber que os versos, que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade<sup>5</sup>.

No mesmo ano, Manuel Bandeira foi primeiro para a Europa, tratar-se no sanatório suíço de Clavadel. Lá, fez amizade com Paul Éluard — poeta francês que seria, tempo depois, um dos pilares do surrealismo —, entre outros futuros poetas e artistas, o que foi determinante em sua trajetória como escritor: “Foi em Clavadel que

---

<sup>3</sup> BANDEIRA, 1984, p. 97.

<sup>4</sup> Ibid., p. 23.

<sup>5</sup> Ibid., p. 21.

pela primeira vez pensei seriamente em publicar um livro de versos”<sup>6</sup>. Em 1914, em decorrência da 1ª Guerra Mundial, Bandeira retornou ao Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro, cidade que permaneceu até sua morte, em 1968.

Embora escritas da cidade do Rio de Janeiro, capital federal naquele momento, as crônicas compiladas em *Crônicas da Província do Brasil* apresentam um conteúdo plural, abarcando diferentes cidades, diferentes práticas e sujeitos. Bandeira escrevia mais precisamente da rua do Curvelo, onde morou até 1933, e depois, de um sobrado na Lapa, na rua Morais e Vale, para onde mudou-se em seguida.

O ambiente vivido por Bandeira no modesto Curvelo, e posteriormente na boêmia Lapa, era embalado pelo movimento da rua e pelo contato com as camadas populares da população carioca. A cidade, com suas camadas múltiplas de experiência, despertava no escritor novos olhares para o espaço urbano. O próprio autor admite a importância de suas relações e experiências com esse espaço da cidade em sua formação: “A morte de meu pai e minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou.”<sup>7</sup>

Além de sua vivência no Rio de Janeiro, em 1927, Bandeira realizou uma série de viagens pelo território brasileiro<sup>8</sup>, visitando cidades no Norte e no Nordeste: Salvador, Recife, Natal, Fortaleza, Belém do Pará, São Luís; como também as cidades mineiras de Sabará, Ouro Preto e Mariana. Viajar pelo território brasileiro colocou o autor em contato com diferentes realidades de nossas cidades, principalmente no que diz respeito ao “estágio de modernização” delas. Muito do que foi observado por Bandeira nessas viagens foi registrado em suas crônicas, principalmente aquelas selecionadas para o livro *Crônicas da Província do Brasil*.

Ao realizar a leitura desta obra de Bandeira, nota-se que não existe uma divisão clara das crônicas. Entretanto, ao fazer a leitura mais aprofundada de seus textos, percebi que estas não foram organizadas ao acaso e, sim, apresentando uma determinada ordem. Para efeito da elaboração desta dissertação, portanto, fiz a

---

<sup>6</sup> BANDEIRA, 1984, p. 49.

<sup>7</sup> Ibid., p. 58.

<sup>8</sup> Não só Manuel Bandeira, como outros intelectuais ligados ao modernismo brasileiro, como Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Lucio Costa, empregaram uma série de viagens pelo território nacional durante a década de 1920 e 1930. Algumas dessas excursões foram batizadas de “Viagens de Descoberta do Brasil”, cujo o intuito era conhecer mais do país, do “Brasil profundo” e sua identidade.

divisão das crônicas em quatro blocos, de acordo com sua temática central. A primeira parte — composta pelas 11 primeiras crônicas do livro — tem na cidade seu ponto em comum. Nestas crônicas aparecem cidades como Ouro Preto, Recife, Olinda, Salvador, Rio de Janeiro, onde o cronista utiliza-se delas para trazer à discussão temas como o patrimônio nacional, a modernização urbana, estilos arquitetônicos como o barroco, o neocolonial e o moderno, entre outros<sup>9</sup>.

As primeiras crônicas que compõem a obra, como *De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos Estudantes*, *Bahia*, *Velhas igrejas*, *Arquitetura brasileira*, dentre um conjunto mais extenso, abordam a realidade de algumas cidades do país, narrando suas condições materiais, mas também o papel que desempenham — e desempenhavam — na história da nação, sendo um testemunho do nosso passado. Dessa forma, o que parece um simples relato de viagem, na verdade expressa um olhar crítico sobre o processo de modernização sobre o qual nossas cidades passavam naquele momento, trazendo o tema para a discussão, e despertando no leitor a reflexão sobre o futuro de nossas cidades e a identidade nacional a elas atrelada.

A segunda parte do livro, composta por um conjunto de 14 crônicas, diferentemente da primeira, aborda, sobretudo, sujeitos. São artistas, compositores, escritores, que faziam parte de um círculo social de sujeitos ligados ao movimento moderno, ou então à produção de uma arte popular e nacional, como no caso do sambista Sinhô, que unia-se ao grupo modernista nas suas interações no Rio de Janeiro.

Trata-se, assim, de textos voltados para a arte nacional a partir de um grupo de intelectuais. As crônicas, em sua maioria, seguem um padrão em seus títulos, nomeadas apenas pelo nome do intelectual, como *Mario de Andrade*, *Graça Aranha*, *Carlos Drummond de Andrade*, e *Guilherme de Almeida*. Essas crônicas, a partir do comentário de alguma obra desses intelectuais, ou do relato de alguma vivência em conjunto, expressam certa idiosincrasia brasileira selecionada a partir de um grupo específico.

As relações entre cidade, sujeitos e práticas compõem a terceira parte do livro, formada por 15 crônicas. Nelas, o cronista narra o cotidiano do Rio de Janeiro, a vida ao rés-do-chão da cidade, percorrendo o dia a dia simples do carioca, e

---

<sup>9</sup> Para uma sistematização das crônicas constantes em *Crônicas da Província do Brasil*, Cf. LEITE, 2021b.

trazendo ao leitor os elementos populares que o compõem. O Rio de Janeiro não é narrado a partir da sua ainda nova e civilizada Avenida Central, pelo contrário, apresenta ao leitor aquilo que a modernidade queria esconder: os becos, a vida noturna nas ruas da Lapa, a prostituição, a gente pobre que se apropriava da cidade em suas práticas cotidianas.

Nesta parte nos deparamos com múltiplos e diferentes narradores<sup>10</sup>, em crônicas como *Reis vagabundos* e *O golpe do chapéu*, temos a experiência dos malandros que vagam pelas noites do Rio de Janeiro se aventurando nas ruas, bares e pensões da Lapa<sup>11</sup>. *Candomblé*, narra o desconforto e o estranhamento do grupo de amigos que vai visitar o culto de matriz africana no bairro das Laranjeiras. Já *A trinca do Curvelo* conta as peripécias dos meninos do Curvelo, em Santa Teresa, que faziam da rua seu parque de diversões.

Nesses textos são mobilizados elementos que constituem certa cultura nacional, como o samba, o carnaval, o malandro carioca, e toda diversidade que cerca o brasileiro naquilo que ele tem de mais cotidiano. São sujeitos que não entraram para os livros de história como aqueles que compõem a segunda parte do livro, mas que, tanto quanto eles, são considerados produtores da cultura nacional.

As 5 últimas crônicas do livro fazem parte de uma seção especial, intitulada “Outras crônicas”, as quais, diferentemente das demais, não abordam elementos da brasilidade, das cidades ou cultura brasileira. São comentários de Bandeira sobre a obra de poetas e artistas internacionais, como Proust, Elizabeth Barrett Browning e Charles Chaplin. Estas não foram mobilizadas por mim neste trabalho.

A obra conta ainda com um trecho de abertura intitulado *Advertência*, trecho que foi o pontapé inicial para o que viria a se tornar essa dissertação de mestrado. Em consonância com o título do livro, o cronista afirma em sua “advertência”: “O Brasil todo é ainda província”, perguntando-se se de fato não guardávamos uma “alma de província”, evocando certa permanência:

A maioria destes artigos de jornal foram escritos às pressas para A Província do Recife, Diário Nacional de São Paulo, e O Estado de Minas de Belo Horizonte. Eram crônicas de um provinciano para a província. Aliás este mesmo Rio de Janeiro de nós todos não guarda, até hoje, uma alma de província? O Brasil todo é ainda província. Deus o conserve assim por muito anos!<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Em *O narrador*, Walter Benjamin (1987a) conta como o narrador tem muitas vozes, se modifica de acordo com a experiência narrada. Seja essa experiência vivida por ele, ou emprestada dos outros.

<sup>11</sup> A temática do “malandro” e da “malandragem” será abordada no capítulo 03 desta dissertação.

<sup>12</sup> BANDEIRA, M. **Crônicas da Província do Brasil**. São Paulo: Cosacnaify, 2006. p. 11.



Nota-se que o provinciano não foi usado como sinônimo de atraso, no sentido pejorativo que a modernidade às vezes olha para o passado, muito pelo contrário, essas “crônicas de um provinciano para a província”, não só evocam um Brasil provinciano, como adverte o leitor que esta é a temática do livro. A associação do moderno com o novo, dessa forma — ao pensarmos na crônica como um “gênero moderno”, e Bandeira como um modernista — é subvertida, mostrando que a modernidade pode e deve incorporar algo do passado, nesse caso, de um passado provinciano<sup>13</sup>.

Saber que Manuel Bandeira é considerado pela crítica literária um dos maiores poetas do modernismo brasileiro, e que na historiografia, as primeiras décadas do século XX são vistas como um momento de modernização e transformação das cidades me fez indagar quais seriam as características, e o que comporia essa “província do Brasil”, em um momento em que o Brasil caminhava na direção contrária a uma certa concepção de provincianismo. Bandeira já foi muito estudado no campo da literatura, sobretudo da poesia<sup>14</sup>, porém, meu interesse foi investigar o que este material em prosa poderia contribuir nos estudos da história da cidade e suas relações com a memória.

Com a leitura das crônicas, as memórias nelas articuladas e registradas foram ficando cada vez mais evidentes: desde o registro pelo cronista de espaços e grupos específicos da cidade, até sua memória individual, que lembra de eventos e situações enquanto está na cidade e se relaciona com ela e seus diferentes grupos. Essas crônicas trazem, dentre outras coisas, diferentes olhares e memórias dessas cidades nas décadas de 1920 e 1930: memórias do cotidiano do morador da cidade do Rio de Janeiro; memórias nostálgicas da criança que foi embora de Recife aos 10 anos de idade e que para lá voltou quase 30 anos depois; e memórias do intelectual

---

<sup>13</sup> Em decorrência do caráter complexo da experiência modernista brasileira, autores como Mônica Pimenta Velloso (2010, p.29) se referem ao movimento no plural, isto é, Modernismos. Segundo a autora, “Essa visão nos possibilita pensar o Modernismo brasileiro como o desencadeamento de vários movimentos que, ocorrendo em distintas temporalidades e espaços, atingiram de forma diferenciada, é claro, todo o País. Captado nos seus vários momentos, configurações e espaços, o movimento abarcou regiões, cidades e metrópoles brasileiras.”. Assim, quando falamos de Bandeira como um modernista, vemos um autor que se aproximou tanto da vertente Regionalista do movimento, através de Gilberto Freyre, quanto dos “modernistas paulistas”, se identificando, sobretudo, com as ideias de Mário de Andrade. Nas crônicas de *Crônicas da província do Brasil*, é possível identificar alguns aspectos que caracterizaram essa geração modernista, como a valorização da linguagem oral e popular, em detrimento de uma língua erudita, e a defesa desta como a “língua brasileira”; além da busca pela identidade brasileira e o encontro desta no popular, no cotidiano.

<sup>14</sup> Um dos trabalhos mais importantes sobre Bandeira é o livro *Humildade, paixão e morte*, de Davi Arrigucci (1990).

modernista, envolvido com as discussões e transformações das vanguardas na construção de uma cultura nacional.

Dessa forma, o objetivo dessa dissertação foi compreender, a partir desse conjunto de crônicas que formam *Crônicas da província do Brasil*, e das memórias nelas registradas e criadas, a composição desse Brasil provinciano, tendo como base o papel das cidades neste processo. O foco, assim, está em como o cronista mobilizou suas memórias e suas experiências na construção de um quadro chamado de “provinciano”, que na verdade é o quadro que daria bases ao Brasil do futuro, dentro de um contexto específico de uma sociedade em transição, e em modernização que buscava a construção e a afirmação de uma cultura nacional.

Assim, na tentativa de definição daquilo que compõe a verdadeira brasilidade, as memórias do autor, as cidades brasileiras, a produção intelectual moderna, e o cotidiano popular vivido nas cidades eram não só ingredientes desta província, como também aquilo que deveria ser continuado e afirmado na construção de nosso futuro enquanto nação.

O objetivo de perceber como o progresso, o cotidiano e a memória se relacionaram no espaço urbano em um momento de transformação social, a partir do que foi representado nas crônicas, é uma possibilidade para se pensar nos conflitos e relações presentes no processo de desenvolvimento urbano e na construção da memória sobre a/da cidade, tanto o que permaneceu na memória de indivíduos e grupos, e no tecido urbano, quanto o que foi esquecido e destruído, permitindo que a cidade seja pensada como um campo de mediação entre memória, tradição e progresso.

O provinciano, o moderno, o cotidiano, a memória do que desapareceu da cidade, a cidade enquanto lugar de memória, os diferentes grupos que se apropriam do espaço urbano... são esses os elementos que constituem as crônicas, e que ficaram registrados como “memória escrita”, um instante, “registro da vida escoada [...] a continuidade do gesto humano na tela do tempo”<sup>15</sup>. A crônica é, assim, meio de memória privilegiada neste trabalho; portanto, vale também nos aprofundarmos no gênero para compreendermos melhor a forma como estas foram mobilizadas.

---

<sup>15</sup> ARRIGUCCI, D. **Enigma e Comentário**. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 51

## Crônica: tempo, cotidiano e memória

Uma crônica é como uma bala. Doce, alegre, dissolve-se rápido. Mas açúcar vicia, dizem. Crônica vem de *Cronos*, Deus devorador. Nada lhe escapa. Quando se busca a bala, resta, quando muito, o papel no chão, descartado. A crônica-bala, sem pretensões nutritivas, nunca foi artigo de primeira necessidade. Só aos alfabetizados se permite esse luxo suplementar. Traz prazer, fugaz, talvez perigoso. Ao desembrulhar-lá — pum! —, um estalo. Cronos é implacável. Até a gula acaba devorada.

Marília Rothier Cardoso, *Moda da crônica: Frívola e cruel*, 1992

\*

A crônica foi um gênero para o qual não apenas Manuel Bandeira, mas outros escritores modernistas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, dentre um conjunto muito mais extenso, se dedicaram. Na escrita desses autores modernos a cidade passou a ser um personagem constante, como marca do advento e crescimento dos processos de urbanização, além da especialização do conhecimento urbano.

Compreendida “ela própria [como] um fato moderno que registra o cotidiano da cidade moderna”<sup>16</sup>, a crônica traz na própria materialidade pela qual ela circula — o jornal — essa impressão de algo trivial e passageiro, que não foi feito para durar, onde o leitor não irá retornar novamente, e que no dia seguinte já terá algo novo para ler<sup>17</sup>. A crônica segue então o ritmo da vida moderna, cada dia com um tema totalmente diferente, afinal, é a vida de todo dia, da metrópole em transformação.

Justamente por não ter tempo para versões, correções e maturação de uma literatura mais “rebuscada”, a crônica se torna mais espontânea, mais livre e dinâmica<sup>18</sup>, transitando entre diversos tempos e espaços<sup>19</sup>. Despretensiosa, falando de tudo como quem não quer nada, a crônica é próxima da conversa e da vida simples de todo dia, atuando perto de nós, e de nossas experiências mais triviais.

---

<sup>16</sup> ARRIGUCCI, 1987, p. 51.

<sup>17</sup> LOPEZ, T. P. A. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. *In*: CANDIDO, A.; *et al.* **Crônicas: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

<sup>18</sup> ANAN, S. **Crônica da vida inteira: memórias da infância nas crônicas de Manuel Bandeira**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

<sup>19</sup> CASTRO, A.; MELLO, J.; LIRA, J. Narrar por experiências: Intrigas, história e cidade. *In*: JACQUES, P.; PEREIRA, M.; CERASOLI, J. (Org.). **Nebulosas do Pensamento Urbanístico: modos de narrar**. Salvador: EDUFBA, 2020. pp. 50 - 83.

Dessa forma, o ingrediente principal da crônica, sua fonte de escrita e temática é a vida, a vida vivida no cotidiano, a vida ao rés-do-chão<sup>20</sup>.

Partindo de uma perspectiva leve, coloquial, descompromissada, em certos momentos satírica e humorística, a linguagem da crônica é outro elemento que a aproxima de seu leitor. O negro, o imigrante, o mestiço, o trabalhador, a mulher, o boêmio, o frequentador do candomblé, isto é, aqueles que não fazem parte de uma elite tradicional, são personagens que passam a aparecer nesse cotidiano ilustrado nas crônicas. Isso porque, independente do objetivo buscado e da crítica a ser feita, quando se olha para a vida de todo dia, o que se vê é a diversidade e a pluralidade das camadas sociais em seus diversos espaços.

Entretanto, essa linguagem coloquial e despreziosa tem a capacidade de tirar significado desse cotidiano simples que parece insignificante<sup>21</sup>, conforma-se em registro da vida social, como um meio de comunicação expressivo da realidade. A crônica questiona, abre possibilidades e dialoga com esse tempo em movimento, com o curso das coisas.

O cronista, assim, seleciona na vida de todo dia — aquela que por vezes só vivemos e não paramos para prestar atenção ao redor, ou olhamos através de outras perspectivas — problemas, injustiças, mazelas, fissuras, e levanta uma crítica ou questões sociais a serem pensadas, mas sempre utilizando dessa linguagem leve, humorada, sarcástica, que se aproxima do leitor, fazendo com que este assimile a narrativa da crônica à sua própria experiência<sup>22</sup>.

A crônica é, assim, um cotidiano construído através de uma seleção que registra alguns aspectos da vida e abandona outros, constituindo-se em um corpus documental extremamente abundante e, ao mesmo tempo, polimorfo<sup>23</sup>. Logo, o olhar do cronista para o cotidiano, vem acompanhado dessas escolhas, e por mais imerso que esteja no cotidiano, olhar para essa vida em movimento e selecionar

---

<sup>20</sup> CANDIDO, A. "A vida ao rés-do-chão". In: **Para gostar de Ler: crônicas**. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003. p. 90.

<sup>21</sup> CANDIDO, 2003.

<sup>22</sup> BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a. p. 145-155.

<sup>23</sup> LOPEZ, 1992.

dela elementos a serem discutidos, satirizados e criticados em forma de crônica, exige um processo intelectual, e um esforço literário<sup>24</sup>.

Embora presa aos feitos humanos, a crônica não se atém aos “grandes acontecimentos” — estes ficam a cargo das reportagens —, mas sim aos gestos comuns e banais do dia a dia. E, ao contrário dessas reportagens, a crônica não é meio de informação, não está interessada em transmitir um conteúdo fechado — a “verdade” —, ela é narrativa e, como tal, não se fecha em uma única explicação. E é na possibilidade de livre interpretação do leitor e na impossibilidade de fechamento de uma narrativa que ela se conserva e se desenvolve: é o que faz com que ela sobreviva, conserve memórias e conte histórias<sup>25</sup>.

Se, como dito anteriormente, a vida de todo dia é a temática fundamental da crônica, o tempo é sua matéria principal. É um gênero que não só se relaciona com o tempo, como tem nele — *chronos* —, a origem de seu nome, como definida brilhantemente por Davi Arrigucci: “forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo”<sup>26</sup>. Desta forma, ao registrar o cotidiano a crônica registra a passagem do tempo, um tempo que estava em movimento e foi captado pelo olhar do cronista, e então transformado em narrativa.

Essa narrativa, entretanto, não é estática, o tempo por ela capturado é apresentado em todo seu movimento. O ofício do cronista é, assim, um processo de lembrar e escrever. Portanto, além de uma forma do tempo, a crônica é também uma forma da memória, memória escrita, que registra experiências diversas<sup>27</sup>. O narrador da crônica, inclusive, possui uma dimensão infinita de experiências, afinal, como bem pontuou Walter Benjamin<sup>28</sup>: “[o narrador] pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia.[...])” como fonte de seus textos. Desta forma, a experiência está

---

<sup>24</sup> NEVES, M. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. *In*: CANDIDO, A.; *et al.* **Crônicas: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

<sup>25</sup> BENJAMIN, 1987a.

<sup>26</sup> ARRIGUCCI, 1987, p. 51.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, p. 221.

intrínseca à crônica tal como o tempo, o cotidiano e a memória. O narrador tem o poder de se transvestir de experiências alheias, de utilizar essas múltiplas experiências na composição de sua narrativa.

O ponto de partida das análises, discussões e reflexões aqui apresentadas é sempre a crônica. Essas crônicas não foram mobilizadas a fim de confirmar o que já é sabido sobre Manuel Bandeira, o Movimento Moderno, ou a história de nossas cidades. Assim, mais importante do que buscar “o que” é representado, é observar o “como” isso se dá. Como o autor escreveu e articulou os diversos elementos que compõem seu texto; como a dimensão da memória, do cotidiano, da experiência e da crítica social, — intrínsecos ao gênero crônica, — foram mobilizados e representados na escrita do cronista e de seus múltiplos narradores; e como as crônicas escolhidas para comporem *Crônicas da Província do Brasil* se relacionam com as questões de seu período, mas também não se explicam apenas por elas.

### **Memórias de infância, memórias de viagens, memórias do cotidiano**

Partindo assim da leitura e articulação das dezenas de crônicas que compõem *Crônicas da Província do Brasil*, idealizei ao longo da pesquisa inúmeras possibilidades de organização, de temas e de formas de estruturar este trabalho. Minha primeira percepção me levou a pensar a partir de dois pólos: a cidade provinciana e a cidade moderna, tendo o cronista como um sujeito entre esses dois extremos. Percebi, porém, que modernidade e provincianismo estavam em constante relação, sobretudo na cidade material: ora se misturavam, ora disputavam espaços na paisagem, na memória e na história dessas cidades. Logo, a complexidade dessa relação ia muito além de uma divisão binária.

Em seguida, passei a dar ênfase às relações do cronista com as diferentes cidades dessas crônicas, mas sem abrir mão da discussão modernidade e provincianismo. Dessa forma, partindo das crônicas sobre as cidades de Ouro Preto e Salvador, o trio “cidade, tradição e modernidade”, seria um dos focos da pesquisa; o segundo foco estaria direcionado para a cidade do Recife, mobilizando as memórias do cronista; a terceira parte olharia para a experiência, onde o Rio de Janeiro seria o protagonista.

A divisão, entretanto, não era suficiente, uma vez que a dimensão da memória não estava restrita ao Recife, assim como as experiências do cronista — embora

diferentes em cada cidade — não se restringiam ao Rio de Janeiro; além disso, a discussão e as relações entre cidade, tradição e modernidade não se limitavam à Salvador e Ouro Preto. As dúvidas sobre as formas de organização e divisão das crônicas e do seu conteúdo se deu sobretudo, pelo fato desse conjunto que compõem *Crônicas da Província do Brasil* ser, ao mesmo tempo, muito diverso, e também muito coeso, onde todas essas temáticas se misturam em relações complexas, contraditórias, diferentes.

Além disso, as duas divisões anteriores acabavam suprimindo uma parte extremamente importante e rica dessas crônicas: os sujeitos dessas cidades. Sujeitos populares, pessoas que não tiveram sua trajetória e seus feitos registrados nos livros de história da nação, mas que tiveram seu protagonismo como produtores de uma cultura nacional registrado em forma de crônica, eternizando-se por meio dessa memória escrita.

Depois de idas e vindas, construções e desconstruções, cheguei a estrutura que apresento aqui nesta dissertação, sabendo que não é a única possível, e que não se trata da mais ou da menos correta, mas sim de uma escala escolhida para olhar e interpretar esses textos a fim de compreender o Brasil provinciano de Manuel Bandeira, e as relações e memórias mobilizadas e produzidas por meio das crônicas em sua constituição. Tratam-se das memórias de infância da criança que logo cedo se mudou de sua terra natal; das memórias de viagens, do turista que buscava explorar e conhecer mais sua própria nação; e da memória do cotidiano, que expõem o mais simples e o mais complexo da vida de todo dia de nossas cidades.

São diferentes tipos de memórias mobilizadas e produzidas, assim como diferentes relações do cronista com as cidades brasileiras e com seus sujeitos. Os conflitos e ambivalências das relações entre tradição e modernidade, que marcam aquele período, permeiam todos os capítulos, mas não os definem.

O primeiro capítulo, *Memórias de infância*, mobilizou crônicas escritas entre 1928 e 1929. A divisão temporal não foi intencional, mas pode indicar uma temática comum na escrita de Bandeira no final da década de 1920. São crônicas que ocupam, em sua maioria, o primeiro e o segundo bloco do livro, isto é, crônicas que

falam tanto das nossas cidades, quanto da nossa cultura a partir de artistas e intelectuais brasileiros<sup>29</sup>.

O tema intencional da divisão, isto é, aquilo que todas essas crônicas têm em comum é o fato de mobilizarem lembranças, memórias da infância do cronista, o que resultou em um destaque para a cidade do Recife. O cronista passa a registrar em seus textos como era o Recife do passado, o Recife velho, com seus edifícios coloniais, becos, e costumes provincianos. O desejo pelo outro Recife, esse Recife da infância, abre discussão para os embates e disputas na cidade — tanto em suas representações, quanto em seu tecido urbano —, disputas de temporalidades, de formas, de representações, de identidade, disputa da história que essa cidade irá abrigar.

Além disso, a memória se faz presente também naquilo que é possível observar no cotidiano, nos costumes, nos usos da cidade e na cultura praticada pelos sujeitos no dia a dia. Há, assim, crônicas onde não apenas a cidade material é registrada, como também os costumes e práticas que se desenrolavam nas ruas da infância do cronista, que chama a atenção para a dupla necessidade de preservação: tanto dessa cidade física, material, quanto da experiência, presente na cultura e nas tradições populares, praticadas no cotidiano do povo.

Na primeira parte, *O Recife: lembrar na ausência*, são mobilizados trechos de crônicas nos quais o cronista narra as mudanças no tecido urbano da cidade do Recife quando para lá retornou depois de passar trinta anos longe de sua cidade natal. Nestas crônicas, o narrador olha para o Recife novo, de avenidas modernas e edifícios ecléticos, e passa a evocar o Recife velho, o Recife que guardava na memória de seu tempo de criança, com becos e prédios coloniais.

O confronto com a cidade do presente fez com que o cronista ansiasse a cidade do passado, de sua infância. A lembrança foi despertada pela ausência, e a necessidade de descrever o que existia ali no passado se fez presente, de forma esses elementos destruídos na cidade do presente, fossem ressuscitados nas crônicas, como o Cais da Lingueta, o Arco da Conceição, e a igreja do Corpo Santo, dando a crônica a função de “lugar de memória”<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> As crônicas utilizadas no primeiro capítulo foram: *A festa de N. S. da Glória do Oiteiro*; *Velhas Igrejas*; *Impressões de um cristão-novo do regionalismo*; *Recife*; *Um grande artista pernambucano*; *O que era o Pernambuco de 1821*; *O sonho de França Júnior*.

<sup>30</sup> NORA, P. Entre memória e história: A problemática dos lugares, In: **Projeto História**, n° 10, p. 7-28, dez. 1993.



A segunda parte do capítulo, *Outras memórias: a infância para além do Recife*, conta com crônicas onde o narrador nos apresenta algumas lembranças sobre a cidade do Rio de Janeiro. Estas, porém, trazem aspectos mais eminentemente materiais, fixados nos edifícios e nas ruas que vão compondo a paisagem, do que a experiência passada e o tom de nostalgia — acompanhado do olhar crítico do narrador — sobre o que se perdeu.

Trata-se assim de diferentes memórias, diferentes olhares e registros sobre a cidade, a partir das experiências e relações que o sujeito com ela estabelece. Ao contrário do Recife, no Rio encontramos um narrador compreensivo com a modernização da cidade, uma vez que não demonstra uma relação afetiva com ela, mas também porque, mesmo com o processo de modernização, o Rio de Janeiro tinha sido capaz de preservar elementos do seu passado colonial, aquele passado que desaparecia no Recife.

As tensões temporais que disputam espaço no tecido urbano, mas também na memória, história e meios de representação da cidade começam a ficar mais evidentes, assim como, o discurso do cronista em relação à defesa de uma arquitetura — e um passado — específicos.

*Doce consolo: a rua da União*, fecha o primeiro capítulo. De volta ao Recife, chegamos à rua da União, rua da casa do avô de Manuel Bandeira, onde ele passou a maior parte de sua infância. Diferentemente do desapontamento e das frustrações provocadas pelos outros espaços do Recife, a rua da União é descrita como um consolo, e este sentimento tem um motivo: o fato dela não ter mudado, ter-se mantido a mesma de trinta anos antes. Neste trecho, a cidade ansiada ainda existe no presente coexistindo com o Recife moderno, e fazendo com que a passagem pela rua fosse uma volta no tempo.

Aqui, para além da cidade material, o cronista nos apresenta personagens da sua infância: pretas vendedoras de tapioca, os vizinhos de seu avô, vendedores de amendoim, entre outros, compondo um quadro dinâmico e popular das ruas do Recife. Esses elementos populares abrem espaço para a discussão do Movimento Moderno brasileiro, e o empenho dos intelectuais de vanguarda na definição da tradição nacional a partir de elementos populares e tradicionais do nosso país.

São textos onde Manuel Bandeira e o cronista compartilham suas experiências e suas memórias, carregadas tanto pelo olhar do indivíduo e de sua relação afetiva com a cidade, quanto do olhar crítico do cronista sobre a realidade

vivida, além do intelectual modernista, que não deixa de expor em sua escrita os traços de ruptura que o país vivia naquele momento.

No segundo capítulo, intitulado *Memórias de viagens*, foram mobilizadas crônicas escritas entre 1927 e 1931, abrangendo assim, um recorte temporal mais extenso do apresentado anteriormente. Da mesma forma que no primeiro capítulo, esses textos estão concentrados nos dois primeiros blocos de crônicas do livro.

São crônicas que abordam cidades como Salvador, Ouro Preto, Olinda, e também Recife, isto é, cidades que o cronista visitou durante suas viagens pelo território brasileiro. Aqui, porém, diferentemente da primeira parte, não são os aspectos da infância do narrador, mas sim relatos dessas visitas que conformam memórias de viagens em forma de crônicas.

Na primeira parte, *A busca pela tradição*, a cidade de Ouro Preto — com seu sítio de arquitetura colonial como em nenhum outro lugar do país — ganha destaque nos registros do cronista. Mais do que registrar o que encontrou em sua passagem pela cidade, o narrador exalta o passado que Ouro Preto emana por meio de sua arquitetura colonial. Dessa forma, aquilo que poderia ser símbolo de atraso, na verdade é a expressão daquilo que nos é próprio, particular, que abriga nossas raízes nacionais, conformando-se no que garantiria a riqueza de nosso presente e as bases para nosso futuro.

Nesta parte, opera aquilo que Adrián Gorelik caracterizou como especificidade das vanguardas latinoamericanas em seu desejo de construir uma tradição, isto é, ao invés de propor um rompimento com o passado, as vanguardas aqui basearam-se nele para a construção de identidades nacionais, seja pela criação de uma linguagem, seja na eleição de uma arquitetura, resgatada do passado como símbolo e forma dessa tradição<sup>31</sup>.

Em *As cidades do nosso modernismo*, segunda parte do capítulo, a discussão sobre as especificidades do movimento aqui no Brasil continua. “Cidades do modernismo” foi como Malcolm Bradbury definiu cidades como Paris, Berlim, Viena, Praga, Londres e Moscou, isto é, capitais culturais que atraíam intelectuais e escritores de diferentes partes do mundo, criando uma atmosfera urbana de

---

<sup>31</sup> GORELIK, A. **Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

intercâmbio cultural e intelectual<sup>32</sup>. Eram grandes cidades, cosmopolitas e efervescentes. Mas o que chamou a atenção do cronista não foram essas grandes capitais modernas, mas sim as cidades do interior do país.

Desta forma, o que se destaca nessas crônicas é o papel dessas cidades, e de sua arquitetura colonial, como representantes da nacionalidade. Ao mesmo tempo que o colonial passa a representar as raízes do país, o discurso sobre a arquitetura moderna como continuação desse fio de tradição começa a aparecer nas crônicas, abrindo as portas para a terceira e última parte do capítulo: *Disputas: arquitetura colonial, neocolonial, moderna e o SPHAN*.

Questões como qual seria a forma estética mais adequada para representar a continuação do nosso passado de arquitetura colonial — entre o estilo neocolonial e arquitetura moderna —, perpassam as crônicas. Assim, entre uma crítica ou outra, um comentário solto no meio de algumas crônicas, a disputa entre temporalidades e representações da nacionalidade por meio da cidade passam a se evidenciar. Enquanto naquele momento se elege a arquitetura representante de nosso futuro, afirma-se também a arquitetura de nosso passado colonial, legitimando seu *status* de patrimônio da nação por meio da fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN.

O terceiro capítulo, intitulado *Memórias do cotidiano*, mobilizou crônicas escritas, sobretudo, na década de 1930, as quais formam o terceiro bloco de *Crônicas da Província do Brasil*. São textos que se voltam para o Rio de Janeiro e o cotidiano humilde de suas camadas populares. O tom desses textos, diferentemente dos mobilizados anteriormente, volta-se para os sujeitos e suas práticas na cidade.

Na primeira parte, *A Rua*, acompanhamos as peripécias da “Trinca do Curvelo”, molecada que fazia da rua seu espaço de convivência, experiências e diversão. A crônica narra a vida que acontecia na rua. Rua que é movimentada, que abre possibilidades, que ora é campo de futebol, ora pista de corrida, mas que também estigmatiza e exclui, criando malandros e vagabundos.

---

<sup>32</sup> Bradbury em *As cidades do modernismo*, fala sobre a presença das cidades na literatura modernista, caracterizando como “capitais culturais” cidades da Europa que atraíam escritores e intelectuais por conta de sua atmosfera urbana, tornando-se pontos centrais da comunidade intelectual daquele período. A cidade, dessa forma, era um elemento fundamental para ser considerado um intelectual e/ou artista moderno. Cf. BRADBURY, M. *As cidades do Modernismo*. In: BRADBURY, M; MCFARLANE, J. (Org.). **Modernismo: guia geral 1830-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 76-82.

Essas crônicas foram mobilizadas de forma a destacar a apropriação da rua pelas camadas populares, mas também as contradições e contrastes da cidade observados pelo cronista por meio da sua janela. A rua também passou a ser mostrada como espaço de identificação, como resistência da memória frente às transformações urbanas sob as quais o Rio de Janeiro passava naquele momento. A província do Brasil era, assim, não apenas composta por edifícios coloniais e modernos, como também pela dinâmica da rua, rua brasileira, ocupada por crianças e pessoas humildes que dela se apropriaram.

A segunda parte do capítulo, *Os invisíveis*, apresenta os sujeitos que a civilidade que se instalava no Rio de Janeiro buscava excluir e invisibilizar. São os malandros que se aventuram pelas noites cariocas, a camada pobre da população que ocupava os becos, e as prostitutas das pensões da Lapa. A diversidade e a multiplicidade de sujeitos da cidade é escancarada.

O Rio de Janeiro não é apresentado como a cidade civilizada à moda francesa que se concentra em torno da Avenida Central, mas sim como uma cidade diversa, impossível de ser definida a partir de um costume, uma cor, ou um único lugar. Assim, é construída e reforçada a imagem de um Rio de Janeiro de contrastes, ou melhor, de uma cidade de diversas camadas que não se repelem, mas se complementam, uma vez que todas essas contradições aparecem em um mesmo plano como verdadeira representação da brasilidade.

*Misturas* finaliza o capítulo. Nesta parte, a diversidade do Rio de Janeiro, vista anteriormente, é complementada por outros dois elementos: o samba e as religiões de matriz africana. Trata-se das misturas entre a cultura brasileira e a cultura africana, e a mistura de sujeitos diversos que ocupam o espaço urbano. São crônicas que caracterizam o carioca como a personificação do brasileiro<sup>33</sup>. Assim, na

---

<sup>33</sup> A questão da “mistura” que dá nome a última parte do último capítulo desta dissertação, não se aprofunda no termo ou nas discussões e questões sociológicas que o envolvem. A mistura de raças, tal como a mistura de culturas, foi um *topos* do nosso modernismo, não sendo, porém, uma discussão exclusivamente do Brasil. Beatriz Sarlo (2006), por exemplo, foi uma autora que abordou a questão da heterogeneidade da cidade e da mescla cultural na Argentina das décadas de 1920 e 1930. Outros autores, a partir de outras geografias, e se valendo de outras noções, como Nestor Canclini (2007), também discutiram o tema. Além disso, Quando se fala em “mistura de raças” no Brasil, invariavelmente nos deparamos com a temática da mestiçagem, muito discutida, tanto contemporaneamente às *Crônicas da província do Brasil*, isto é, nos anos 1930, por autores como Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*, quanto por outros autores mais contemporâneos a nós, como Serge Gruzinski (2001) em *O pensamento mestiço*. Além disso, a toda uma discussão sobre o chamado “mito da democracia racial” que muitas dessas obras endossaram. Embora essa dissertação aborde entre suas “misturas” a mestiçagem, sobretudo no capítulo 3, não entrarei nas discussões do conceito, ou mesmo nas discussões historiográficas e sociológicas sobre o tema.

construção de uma nacionalidade, o “Brasil autêntico” seria esse Brasil de misturas, constituído a partir de uma cultura produzida nos espaços excluídos da cidade, desconhecido por muitos. Logo, para se conhecer tal Brasil era necessário mergulhar em sua realidade, realidade que pulsava nas ruas, nos becos, e nos sambas do Rio de Janeiro, realidade que o cronista buscou escancarar em seus textos.

Essa foi a divisão e os temas escolhidos para discutir e compreender a composição desse Brasil provinciano evocado em *Crônicas da Província do Brasil*, desde seu título. Um Brasil plural e diverso, que tem suas raízes nacionais nas cidades coloniais de nosso passado, como Salvador, Ouro Preto e Olinda, mas que ao mesmo tempo, convive com a modernização e a europeização de nossos espaços urbanos. Um Brasil de gente plural, de mistura de povos, raças e culturas que se apropriam dessas cidades, construindo-as cotidianamente.

*Crônicas da Província do Brasil* evidencia a potência da cidade, que a coloca como agente ativo nos processos de modernização e urbanização que nela incidem, e também como forma de representação e símbolo, de um grupo, de um povo, de toda a nação. A obra é, assim, um microcosmo do Brasil que busca representar, um livro rico, complexo, e ao mesmo tempo simples, que não retrata nada além do brasileiro no seu cotidiano mais comum, exibindo em sua simplicidade as ambivalências e questões de um período crucial na formação da identidade do brasileiro.

---

Entendo que adentrar nessa porta abriria inúmeras possibilidades e caminhos, entretanto, optei por me ater a fonte textual, isto é, a crônica, e a perspectiva do cronista, a forma como ele articulou tal temática sem seu texto.

*“Quando a memória não está mais em todo lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solidária, não decidisse dela se encarregar.”*

Pierre Nora, *Entre memória e história*, 1993

## 1. Memórias de infância

Lembrar é um meio de tomar consciência do passado<sup>34</sup>, passado este que convive com o presente, suscitando nossas lembranças, produzindo memórias que, subordinadas à dinâmica social, são construídas e reconstruídas constantemente por nós<sup>35</sup>. O passado nos cerca em diversas esferas: na cultura, nos hábitos, na literatura, nas cidades... Lembramos ao ver fotografias, ao sentir cheiros e gostos, ao caminhar pela rua e observar a paisagem. Lembramos também ao ler e escrever.

Nossas memórias são construídas em locais de sociabilidade, de comunidade, como no trabalho, na família, e no espaço urbano, sendo portanto, a dimensão espacial fundamental em sua constituição. Percebemos que sem os lugares, estamos tratando apenas de relações abstratas, uma vez que o tempo precisa do espaço — e vice-versa — para se concretizar enquanto memória. Em suma, a memória precisa de um quadro espacial para se desenvolver, e esse quadro pode ser a cidade.

Sabemos também, que a cidade não pode lembrar por si só, quem lembra são as pessoas que nela viveram<sup>36</sup>, dessa forma, neste capítulo, iremos mobilizar crônicas que carregam registros de memórias de infância de Manuel Bandeira, as quais, majoritariamente, registram a cidade do Recife — crônicas, estas, escritas entre 1928 e 1929. Ao visitar Recife em 1927, depois de uma ausência de mais de 30 anos, e se confrontar com a cidade do presente, Bandeira traz à memória a cidade de sua infância, um Recife que, embora tenha sido suscitado pelo presente, não existe mais neste. O quadro espacial da cidade, assim, é o elemento e o personagem principal dessas crônicas e da constituição das memórias nelas

---

<sup>34</sup> LOWENTHAL, D. “Como conhecemos o passado”. **Projeto História nº 17. Trabalhos da memória**. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, nov/1998, p. 63-201. Neste artigo, Lowenthal discute as formas pelas quais tomamos consciência do passado. O autor, dessa forma, elenca e analisa três fontes de conhecimento do passado: a memória, a história e os fragmentos.

<sup>35</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, n.34, 1992. pp. 9-23. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i34p9-23>, Acesso em: 08 de ago. 2021. Neste artigo, Meneses desmistifica a ideia da memória como algo pertencente ao passado, vista como um quadro fixo e imutável. A memória, segundo Meses, é subordinada à dinâmica social do presente, e por ser no presente que ela se constitui, tal memória é dinâmica e fluída, estando em um constante processo de construção e reconstrução.

<sup>36</sup> ABREU, M. A. Sobre a memória das cidades. In: ABREU, M. A. **Escritos sobre espaço e história**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014, pp. 19-54.

mobilizadas.

O cronista passa a registrar em seus textos como era o Recife do passado, o Recife velho, com seus edifícios coloniais, becos, e costumes provincianos. O desejo pelo outro Recife, esse Recife da infância, abre discussão para os embates e disputas na cidade — tanto em suas representações, quanto em seu tecido urbano —, disputas de temporalidades, de formas, de representações, de identidade, disputa da história que essa cidade irá abrigar.

Além disso, a memória se faz presente também naquilo que é possível observar no cotidiano, nos costumes, nos usos da cidade e na cultura praticada pelos sujeitos no dia a dia. Há assim, crônicas onde não apenas a cidade material é registrada, como também os costumes e práticas que se desenrolavam nas ruas da infância do cronista, que chama a atenção para a dupla necessidade de preservação: tanto dessa cidade física, material, quanto da cultura e das tradições populares, praticadas no cotidiano do povo.

Partindo da perspectiva de Lowenthal<sup>37</sup>, onde memória e história são processos, e os fragmentos mnemônicos e materiais são resíduos desse processo, podemos então pensar a cidade como vestígio de um processo histórico. Não se trata apenas da “forma pela forma”, mas da história e memória que aquela materialidade e aquele tecido urbano abrigam. Assim, menos do que uma nostalgia pela cidade que se foi, o cronista chama a atenção do leitor para as mudanças pelas quais a cidade ia passando, o levando a uma reflexão sobre o presente e o futuro de nossas cidades, de nossa cultura e de nossa identidade.

São textos onde Manuel Bandeira e o cronista compartilham suas experiências e suas memórias, carregadas tanto pelo olhar do indivíduo e de sua relação afetiva com a cidade, quanto do olhar crítico do cronista sobre a realidade vivida, e do intelectual modernista, que não deixa de expor em sua escrita os traços de ruptura que o país vivia naquele momento.

### **1.1. O Recife: lembrar na ausência**

Esse mês que acabo de passar no Recife me repôs inteiramente no amor da minha cidade. Há dois anos atrás, quando a revi depois de uma longa ausência, desconhecia quase, tão mudada a encontrei. E sem discutir se essa mudança foi para melhor ou para pior, tive um choque, uma sensação desagradável, não sei que despeito ou mágoa. Queria encontrá-la como a

---

<sup>37</sup> LOWENTHAL, 1998.



deixei menino. Egoisticamente, queria a mesma cidade da minha infância<sup>38</sup>.

No trecho que dá início à crônica *Recife*<sup>39</sup>, a experiência do autor — Manuel Bandeira — e do narrador da crônica se conectam. Bandeira havia se mudado de Recife com 10 anos de idade, em meados de 1896. Saíra de lá para viver no Rio de Janeiro, onde permaneceu toda a sua vida<sup>40</sup>. A crônica em questão retrata a primeira vez que voltava para a cidade natal, em 1927, desde sua partida na infância, ou seja, um hiato de pouco mais de três décadas. Entretanto, em seu relato, o cronista diz não se tratar mais da mesma cidade que deixou quando de lá se mudou ainda menino, muito pelo contrário, mesmo afirmando que se repôs do amor de sua cidade, na continuação do texto não deixa de registrar seu estranhamento em relação ao Recife do presente.

O narrador tenta não entrar no mérito das transformações, não quer discutir se as mudanças na cidade de Recife foram em prol da modernização e/ou melhoramentos da mesma. Ele, inclusive, deixa claro que retornar à cidade da infância é um desejo egoísta, como um desejo de criança quando quer muito algo, quase irracional. Sua discussão, neste momento, não é em termos materiais e físicos da cidade, mas sim em razão do que esta significava para ele, levando sua crítica — e seu olhar sobre a cidade — para o lado afetivo, pessoal, de memórias individuais.

Recife passou entre os anos de 1907 e 1926 por significativas transformações em seu tecido urbano<sup>41</sup>. Em 1907 iniciaram-se as obras do Plano Geral de Melhoramentos do Porto do Recife, que propunha a abertura de avenidas, ruas e

---

<sup>38</sup> BANDEIRA, 2006, p.109.

<sup>39</sup> Publicada pela primeira vez no jornal *A Província*, do Recife, em 1928, com o título: *Urbanistas, cuidado! o Recife é uma cidade magra*. Em *Crônicas da Província do Brasil*, a primeira parte da crônica do jornal foi utilizada no texto *Recife*, e a segunda no texto *Um grande artista pernambucano*. Cf. GUIMARÃES, J. C. Posfácio. In: BANDEIRA, M. **Crônicas da província do Brasil**. 2. e.d. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.265-303.

<sup>40</sup> Manoel Bandeira mudou-se para o Rio de Janeiro com a família em 1896 em razão do emprego do pai, engenheiro civil. Bandeira viveu em mais algumas cidades brasileiras e na Suíça, em busca de tratamento para seu quadro de tuberculose, porém retornou ao Rio de Janeiro em 1914 e lá permaneceu até sua morte em 1968.

<sup>41</sup> As duas primeiras décadas do século XX no Brasil foram marcadas por uma série de reformas urbanas visando a modernização de nossas cidades. Cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife passaram por reformas urbanas, demolições e construções que focaram no saneamento, abertura de avenidas, iluminação, calçamento e novos edifícios.

aterros, o que produziu uma série de modificações no bairro do Recife<sup>42</sup>. Em 1909 o Governo do Estado levou a cabo o Plano de Saneamento da Cidade, abrindo dutos, alargando travessas e becos. Em 1911, como parte do plano de reforma do bairro do Recife, houve desapropriações, demolições de quadras inteiras, e construções de avenidas projetadas, como a Marquês de Olinda.

Sob a égide higienista, juntamente com o discurso do progresso e da modernização, foram construídas quadras de feição eclética no bairro do Recife em substituição aos casarões e edifícios coloniais que lá existiam até então. Cerca de ⅔ do Bairro foi demolido para dar lugar a monumentais avenidas, além disso, os antigos sobrados coloniais do bairro, foram substituídos por edifícios de feição eclética, com suas fachada imponentes, o que causou um processo de elitização do bairro, substituindo a imagem da cidade colonial por aquela da civilidade, beleza e prosperidade<sup>43</sup>.

A arquitetura eclética havia sido o símbolo da reforma de Haussmann em Paris no século XIX — uma imagem tangível da modernização —, assim como na reforma da capital do país, o Rio de Janeiro, entre 1902 e 1906. O bairro do Recife entrava assim para o rol de cidades que deixavam a insalubridade colonial para trás e olhava para a civilização, para o presente: higiênico, moderno e europeu<sup>44</sup>.

Nada disso, porém, importava ao cronista. Discutir se essas mudanças teriam sido para melhor ou para pior na cidade o colocaria numa discussão muito maior, envolvendo não apenas as questões urbanas, mas também sociais, políticas e econômicas, das quais a cidade não está descolada<sup>45</sup>. Retirando-se deste âmbito de

---

<sup>42</sup> O bairro do Recife localiza-se onde hoje é o Centro Histórico da cidade, juntamente com os bairros de Santo Antônio, São José e Boa Vista, conhecidos também como Recife Antigo, e onde se encontra o Marco Zero de Recife. O bairro, surgido no século XVI, foi o núcleo inicial da ocupação da cidade, e era denominado “Arrecife dos Navios”, por se tratar de um porto que escoava pau-brasil, entre outros produtos de Olinda, sede da capitania de Pernambuco naquele período. Cf. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Recife - Bairro do Recife**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=&busca=&pagina=15>> Acesso em: 25 jun. 2023.

<sup>43</sup> Foram obras inspiradas no modelo da Paris de Haussmann, buscando, sobretudo, a modernização do porto, a higienização — a melhoria das condições de salubridade — e a reforma urbana de modo geral de forma a construir um bairro de elite, seguindo os padrões daquilo que era praticado na Europa. Cf. IPHAN, 2010.

<sup>44</sup> José Lira aborda o tema das reformas pelas quais Recife passou nas primeiras décadas do século XX. Cf. LIRA, J. T. C. de. **Mocambo e cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado**. 1997. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. p. 229

<sup>45</sup> Naquele momento havia uma forte discussão em relação à situação sanitária do Recife, sobretudo em sua área portuária central. Médicos sanitaristas, cronistas contemporâneos a Bandeira,

discussão, o cronista então lança sua crítica ao que encontrou na cidade:

Por isso diante do novo Recife, das suas avenidas orgulhosamente modernas, sem nenhum sabor provinciano, não pude reprimir o mau humor que me causava o desaparecimento do outro Recife, o Recife velho, com a inesquecível Lingueta, o Corpo Santo, o Arco da Conceição, os becos coloniais...<sup>46</sup>

Ao não encontrar a cidade da infância e se deparar com o “novo Recife”, o desejo de retorno a outro tempo, ao lar que não existe mais, foi exacerbado no cronista ao se confrontar com a cidade do presente. Desta forma, voltar para Recife não supriu a ausência e a distância em relação à cidade, mas aumentou esse sentimento de falta. O choque, a decepção, e até a mágoa se deram muito mais pela perda de algo que ele queria encontrar na cidade, do que efetivamente sobre o que foi construído no lugar. A lembrança foi despertada pela ausência, e a necessidade de descrever o que existia ali no passado se fez presente.

O cronista passa assim a mobilizar suas memórias para trazer à tona o que existia antes: o Cais da Lingueta, o Corpo Santo, o Arco da Conceição, os becos, isto é, elementos que compunham o Recife colonial, infecto, e insalubre para aqueles que defendiam a necessidade das mudanças. Para Bandeira, no entanto, pouco importa a cidade higiênica, de ruas e avenidas largas, com seus suntuosos edifícios ecléticos: ao ver tudo isso ele é remetido imediatamente para outro Recife, o Recife velho. O discurso nostálgico do cronista chama a atenção para o que se perdeu para sempre na materialidade urbana, e sua memória atua como um mecanismo de defesa às transformações da cidade<sup>47</sup>.

As avenidas, descritas ironicamente como “orgulhosamente modernas”, reiteram o discurso de progresso e superioridade do moderno sob o qual essas obras se deram. O médico e higienista Octávio de Freitas publicou, em 1904, o livro *Os Nossos Médicos e a Nossa Medicina*, no qual, em alguns dos capítulos, retrata

---

comerciantes e políticos, denunciavam as péssimas condições de higiene da cidade. Cf. LIRA, 1997, p. 225.

<sup>46</sup> BANDEIRA, 2006, p.109

<sup>47</sup> BOYM, S. Cities and re-invented traditions. In: **The Future of Nostalgia**. Basic Books, 2001. p. 75-247. Svetlana Boym trabalha o conceito de nostalgia a dividindo entre nostalgia restauradora, isto é, aquela que busca restaurar algo do passado no presente tal como ele foi, e a nostalgia reflexiva, mais ligada a memória social, sendo mais diversa, não trabalhando com a ideia de uma verdade, um passado tal como ele foi. A ideia de nostalgia restauradora pode ser lida como uma chave de interpretação da forma como o cronista descreve o Recife da sua infância. Trata-se do anseio por uma imagem de cidade, que o faz esquecer do passado e do presente mais atual, para ficar na ilusão do passado ansiado.

as mazelas sanitárias que a cidade do Recife passava, e como muitas delas só seriam sanadas por meio de uma reforma espacial da cidade<sup>48</sup>:

De facto, até bem pouco tempo as nossas construções não possuíam architectura alguma, sendo as casas edificadas atabalhoadamente sem arte e sem esthetica. Parece que a preocupação exclusiva dos nossos avoengos era poupar terreno, pouco se importando que isso desse em resultado ficarmos com uma cidade sem belleza e sem hygiene.<sup>49</sup>

No discurso do higienista, não só a forma das construções — e consequentemente da cidade — eram responsáveis por esse cenário insalubre que se vivia no Recife, como também tais edifícios não poderiam nem ser considerados arquitetura, sendo desprovidos de beleza e ordem. O novo que surgia então era uma solução tanto para as condições de vida e higiene da população do Recife, como também daria uma forma a essa cidade sem ordem e sem beleza.

O cronista, entretanto, inverte esse discurso, o orgulho moderno é desvalorizado frente ao Recife de “sabor provinciano”, o velho Recife. Esses termos: “provinciano” e “velho”, foram utilizados como positivos, deixando de ser um problema urbano, e se tornando característica dessa cidade rememorada. A Lingueta, o Corpo Santo, e o Arco da Conceição<sup>50</sup> — espaços descritos com afeto pelo cronista — deram lugar a avenidas, a vazios na paisagem, que talvez, no futuro, não poderão ser lembrados como “inesquecíveis”, tal qual o cais da Lingueta foi descrito na crônica.

Esses lugares citados pelo cronista são marcos importantes da história da cidade, como o Arco da Conceição, demolido — assim como o Arco de Santo Antônio<sup>51</sup> — para dar mais espaço ao tráfego de automóveis em substituição aos de tração animal. Sobre a demolição destes, no *Diário de Pernambuco* em janeiro de 1911, o historiador Francisco Augusto Pereira da Costa escreveu o texto *Monumentos condenados à demolição*. O artigo se inicia com a história dos arcos, construídos em 1746:

Demolida as portas de entrada da primitiva ponte fundada pelo príncipe

---

<sup>48</sup> LIRA, 1997, p. 232.

<sup>49</sup> FREITAS, O. de. Os Nossos Médicos e a Nossa Medicina. Recife, **A Província**, 1904, p. 19. *apud* LIRA, 1997, p. 229-230.

<sup>50</sup> A Lingueta era um trecho do cais do Porto de Recife ocupado por hotéis e restaurantes que foi descaracterizado no projeto de modernização do Porto em 1909. O Arco da Conceição foi destruído em 1913, para dar lugar a avenidas. Igualmente, o conjunto de construções coloniais que formava o Largo do Corpo Santo foi destruído nesse processo

<sup>51</sup> O arco da Conceição foi demolido em 1913, e o arco de Santo Antônio, em 1917.

Maurício de Nassau, com a sua reconstrução, no tempo do governo de Henrique Luiz Pereira Freire<sup>52</sup>, foram aquelas velhas portas substituídas por dous arcos de cantaria, de igual architectura e disposições, como se vê da fachada posterior de ambos, voltadas para a ponte, perdendo porém o do lado do bairro do Recife o cunho primitivo da que olha para a rua Marquez de Olinda pelo augmento que teve com as obras suplementares da capella que avançaram um pouco. Neste ano foi collocada a imagem de N. S. da Conceição, padroeira do reino, e no opposto a de Santo Antonio padroeiro de Pernambuco, vindo dahi suas denominações, e cujas imagens, esculpidas em pedra, são ainda as mesmas feitas em 1746 pelo artista João Pereira.<sup>53</sup>

Na continuação do texto, Pereira da Costa chama a atenção do leitor sobre a importância dos arcos para a história da cidade:

O arco de Santo Antonio não se recommenda com um monumento artistico de regular merecimento. Sua architectura é simples, e o todo da obra é de proporções acanhadas mas, em compensação, é um monumento antigo e respeitavel, que marca limites da primitiva ponte de construcção hollandeza, e um modesto padrão levantados às nossas glorias e tradições, às lutas da memoravel campanha contra o batavo invasor, como recorda a seguinte inscrição aberta em pedra sobre o frontão da fachada que olha para a ponte [...] <sup>54</sup>

Pereira Costa reconhece a “arquitetura simples” do arco, talvez em razão do discurso da época sobre a mesma. Seu valor, entretanto, não deve ser medido a partir deste parâmetro. Pode não se tratar de um “monumento artístico”, ele afirma, mas é um “monumento antigo e respeitável”, que carrega em sua materialidade parte da história da cidade, suas “glórias e tradições”. Em 1925, uma década após o texto de Pereira Costa, e com os arcos já demolidos, o jornalista Aníbal Fernandes relembra o que da cidade desapareceu em prol da modernidade e higiene:

É no começo deste seculo que a physionomia do Recife perde os ultimos vestigios do seu passado. Desapparecem as casinhas da antiga praça da Polé mandadas construir pelo governador Thomas José de Melo<sup>55</sup>, os arcos da Conceição e de Santo Antônio, a Egreja do Corpo Santo e a velha Lingueta com suas vastas gamelleiras.<sup>56</sup>

Fernandes, ao destacar alguns espaços da cidade destruídos pela modernização, não deixa de citar os arcos, estes são, em suas palavras, vestígios

---

<sup>52</sup> Capitão-general, governador de Pernambuco de 1737 a 1746.

<sup>53</sup> COSTA, F. A. P. da. Monumentos condenados à demolição: Os arcos da ponte do Recife, 1746. **Diário de Pernambuco**, Recife, 07 de jan.1911, p.1.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.1-2.

<sup>55</sup> Militar português, governou Pernambuco entre 1787 e 1798.

<sup>56</sup> FERNANDES, A. Recife. In FREYRE, G. (org.). **Livro do Nordeste: comemorativo do 1º Centenário do Diário de Pernambuco. 1928-1925**. Edição fac similada. Recife, Arquivo Público Estadual, 1979, p. 28. *apud* LIRA, J. 1997, p. 23

do passado de Recife. Os arcos, a igreja do Corpo Santo, o cais da Lingueta, são os mesmos espaços lembrados pelo cronista quando este se deparou com o Recife novo, de avenidas orgulhosamente modernas. Havia um reconhecimento coletivo dessas construções e espaços como representações de um passado, vestígios da história da cidade, ao mesmo tempo que havia um discurso condenando essa cidade do passado ainda sobrevivente, e atuando de forma a substituí-la por uma cidade moderna e higiênica.

O desejo do cronista de encontrar a cidade da infância é assim, o desejo de encontrar o Recife de feição colonial, construído, sobretudo, nos séculos XVII e XVIII, que abriga em sua materialidade marcas do tempo e da história da cidade. Todavia, esta cidade, cuja paisagem urbana sobreviveu por séculos, deixou de existir em apenas duas décadas. A preferência do cronista pelo velho Recife em detrimento do Recife de avenidas modernas está além de um desejo egoísta e infantil, como este mesmo havia colocado. Ansiar pelo colonial é denunciar o que está se perdendo em prol da modernização. O valor e os sentidos do moderno não são discutidos na crônica, o que importa é o que se foi, e o preço — afetivo e histórico — que se pagou por isso.

Desta forma, o que Pereira Costa em 1911, Aníbal Fernandes em 1925, e o cronista em 1927, chamam a atenção em seus discursos, era para o que de histórico, o que de "passado tangível"<sup>57</sup> estava desaparecendo do tecido urbano de Recife. Muito além de um processo de modernização e substituição na paisagem, trata-se de disputas que se dão no tecido urbano, disputa de temporalidades, de representações, de memórias e de histórias. E essas tensões da cidade são reproduzidas na crônica. Na continuação do texto, o narrador continua a lembrar e descrever o que de passado estava ausente no Recife do presente:

Mesmo fora do bairro do Recife, quanta diferença! Quanta edificação nova em substituição às velhas casas de balcões, esses balcões tão bonitos, tão pitorescos com os seus cachorros retangulares fortes e simples como traves. (Um arquiteto inteligente aproveitaria esse detalhe tradicional bem característico do Recife) Os cais do Capibaribe, entre Boa Vista e Santo Antônio, sem os sobradões amarelos, encarnados, azuis, tão mais de

---

<sup>57</sup> "Passado tangível" foi um conceito utilizado por David Lowenthal (1998) ao discutir as formas de conhecimento do passado a partir do presente. As relíquias do passado, que compõem esse passado tangível, são características naturais ou artefatos humanos que tiveram seu conhecimento adquirido por meio da memória e da história, isto é, objetos ou vestígios físicos que remetem a outras épocas, sendo esse passado tangível uma fonte finita, e não renovável, que se desgasta mais rapidamente do que a história.

acordo com a luz dos trópicos do que esta grisalha que os requintados importaram de climas frios<sup>58</sup>.

O bairro do Recife, área central da cidade, foi o foco das reformas e transformações urbanas da primeira década do século XX sobre as quais a cidade passou. O cronista, entretanto, conta como as transformações foram para além do bairro, atingindo outras áreas. Ou seja, não se tratava de uma ação pontual, mas sim de algo que estava em processo na cidade toda. Ao caminhar por esse Recife do presente e olhar para as edificações novas, o que existiu ali antes toma forma e reaparece em forma de lembranças: são casas coloniais de balcões, são sobradões amarelos, azuis, que se integravam à cidade e à paisagem, de um modo muito mais orgânico do que aquilo que o substituiu.

Houve um esforço de materialização da memória, isto é, na ausência dessa arquitetura, dessa cidade material, o cronista materializou em texto o que se perdeu na cidade. Esse passado tangível é uma fonte finita e não renovável, o que foi narrado sobre Recife, a perda do cronista de sua cidade da infância, é prova disso. Quando o passado parece se afastar, o narrador procura evocá-lo novamente, multiplicando inúmeros elementos que o cercam<sup>59</sup>. Por isso a urgência de atribuir sentidos a essa materialidade no presente, ao que sobreviveu de um passado específico. Afinal, uma vez perdido, não há mais o que preserve e suporte materialmente aquela memória e história<sup>60</sup>.

Essas crônicas cumprem então, a função de “lugares de memória”, lugares que, nas palavras de Pierre Nora: “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea”<sup>61</sup>, ou seja, há a necessidade de um esforço, de um meio de memória externo, para que esta seja preservada. Quando não há mais a presença daquelas formas na cidade o cronista as registra em forma de crônica, e essas passam a ser um lugar de memória dessa materialidade que se perdeu no tecido urbano.

Bandeira critica a imagem nova que a cidade ia adquirindo a partir das novas construções (Figura 1), “esta grisalha que os requintados importaram de climas frios”. Essas edificações em arquitetura eclética, uma arquitetura, que, segundo o

---

<sup>58</sup> BANDEIRA, 2006, p.109.

<sup>59</sup> LOWENTHAL, 1998.

<sup>60</sup> NORA, 1993.

<sup>61</sup> Ibid., p.7.

narrador, não nos pertence, não nos é própria, mas vem de fora, não serviria para nosso clima tropical, ao não se integrar a nossa paisagem. Entretanto, e não deixa de ser notável, é por essa feição eclética edificada no início do século XX, e criticada pelo cronista contemporâneo às construções, que a área central do Recife é conhecida e caracterizada hoje (Figura 2), sendo o que representa o “centro histórico” da cidade<sup>62</sup>.

Figura 1 - Cartão postal do Recife mostrando a praça Rio Branco por volta da década de 1940.



Fonte: Acervo Fundaj

---

<sup>62</sup> Na comparação entre as duas imagens é possível notar, além da estrutura do porto, a sede do London & River Plate Bank, banco inglês — atualmente fechado—, o edifício da Associação Comercial de Pernambuco — ainda em funcionamento nos dias de hoje — e o edifício da Bolsa de Valores — onde hoje funciona uma unidade da Caixa Cultural. Em Paris algo similar ocorreu nas reformas de Haussmann, criticada contemporaneamente como a "perda da velha Paris", iria tornar-se, a partir dos grandes bulevares e edifícios ecléticos, a imagem da cidade reconhecida até hoje. Cf. CLARK, T. J., **A pintura da vida moderna**. São Paulo, Cia das Letras, 2004.



Figura 2 - Marco zero de Recife nos dias de hoje



Fonte: Autora, 2022

Há assim uma sobreposição de narrativas, de representações, de histórias e de memórias. A história e a memória que aquele espaço remetia ao cronista não é a mesma que chega a nós hoje, quando nos confrontamos com esses edifícios no presente do bairro do Recife. O eclético que caracteriza aquele espaço hoje, rejeitado na crônica, não é nem ao menos citado pelo nome. O que sabemos pelo cronista é que essa cidade foi importada pelos “requintados”, isto é, pela elite econômica da época, uma elite que, aparentemente, entendia aquilo que vinha da Europa como sinônimo de modernidade e progresso, ao mesmo tempo que rejeitava o “velho” e o “provinciano” na cidade, buscando superá-los.

Por outro lado, o que existia antes naquele lugar, e que não nos está mais disponível fisicamente na cidade, é bem descrito pelo cronista, trata-se de “velhas casas de balcões, esses balcões tão bonitos, tão pitorescos com os seus cachorros retangulares fortes e simples como traves” além dos “sobradões amarelos, encarnados, azuis”. Tal arquitetura, desprezada pelos “requintados”, tinha nela mais elementos locais que a nova forma “modernizada” que ia se constituindo e sendo mostrada na cidade. Desta forma, não era apenas parte da história da cidade que estava se perdendo nesse processo, como também parte de sua identidade, uma identidade construída de acordo com sua realidade, de acordo com as especificidades dos trópicos.

Essa história, essas formas e essa identidade não eram reconhecidas pela elite que encabeçava tal processo de modernização. O cronista, então, chama o leitor à reflexão ao criticar as mudanças pelas quais a cidade ia passando, trazendo

à tona suas partes “velhas”, rememorando o que estava ausente e condenando a forma da modernização que apagava a paisagem construída ao longo dos séculos em nome de uma outra, pretensamente atualizada com o que se fazia nas capitais europeias. A memória é, assim, articulada como um alerta, uma ferramenta na crítica do cronista.

A crônica deixa ainda uma indicação de como seria o “novo ideal”, isto é, um novo que aproveitaria dos detalhes tradicionais de Recife na sua configuração<sup>63</sup>. O problema então não está na renovação, mas na forma como esta estava acontecendo, uma renovação que ignorava a história e a tradição. Tradição esta de feição colonial, que carrega consigo elementos locais, que forma uma identidade, e que se constituiu ao longo dos séculos.

O encanto do Recife não aparece à primeira vista. O Recife não é uma cidade oferecida e só se entrega depois de uma longa intimidade.

Se não fosse muito esquisito comparar cidades com mulheres, eu diria que o Recife tem o físico, a psicologia, a graça arisca e seca, reservada e difícil de certas mulheres magras, morenas e tímidas. [...]

Essa magreza é sensível em tudo no Recife. A vida comercial da cidade estendeu-se a comprido da avenida Marquês de Olinda até o fim da rua da Imperatriz. Os sobrados são magros e magros todos os detalhes arquitetônicos. Mesmo nas velhas casas solarengas do bairro da Madalena há não sei o quê de seco, de sóbrio, de abstinente — de magro em suma<sup>64</sup>.

Nas palavras do cronista, o Recife é uma cidade magra<sup>65</sup>, tímida, com uma arquitetura de detalhes magros, que não se entrega com facilidade, que precisa ser conhecida para então encantar. Estavam, entretanto, tentando engordá-la, torná-la uma cidade pesada, gorda, espalhafatosa. Uma cidade que gritava, sem nenhuma timidez, sua modernidade, que transformava os becos magros e coloniais, em largas e pesadas avenidas. Seus sobrados magros haviam sido dizimados para dar lugar a edifícios frios, importados, que não combinavam com a magreza e simplicidade de sua essência:

Essa magreza, aliás, não prejudica em nada a cidade. Não é magreza de doença ou de miséria, senão de regime, ou melhor, de constituição. Assustando bem, parece-me que nessa magreza calada e desenfeitada é

---

<sup>63</sup> Iremos retomar e abordar essa questão com mais detalhes adiante, quando entrarmos no debate sobre a arquitetura moderna.

<sup>64</sup> BANDEIRA, 2006, p.105.

<sup>65</sup> O trecho que se refere à Recife como uma “cidade magra”, em *Crônicas da Província do Brasil* dá início ao texto *Um grande artista pernambucano*. Quando publicado pela primeira vez, no periódico *A Província*, em 1928, era a continuação da crônica *Recife*, a qual nos debruçamos até aqui.

que reside o encanto essencial e característico do Recife<sup>66</sup>.

O Recife se constitui assim, magro! Não foi algo importado de outros climas e experiências, mas que se formou com o passar do tempo. Portanto, quando voltamos para o título primeiro dessa crônica: *Urbanista, cuidado! O Recife é uma cidade magra*, o cronista deixa explícito para quem é o seu aviso, e quem são aqueles que podem tirar essa magreza da cidade, isto é, descaracterizá-la daquilo que lhe é próprio. Não se trata, portanto, de mudanças não planejadas, feitas por qualquer pessoa, são mudanças empenhadas por urbanistas, profissionais contratados para modificarem o tecido urbano do Recife e, conseqüentemente, sua imagem, paisagem e significados — a partir de um lugar de especialista. Bandeira no entanto questiona o saber do técnico, empenhando na sua fala o olhar do morador.

É curioso notar que na crônica publicada no jornal (Figura 3), a imagem que acompanha o texto de Bandeira é uma fotografia da área central da cidade, destacando a sede do *London & River Plate Bank*, em arquitetura eclética. A legenda diz: “Um dos edifícios mais magros do Recife novo”. A imagem representa como “magreza” tudo aquilo que o cronista critica, e que justamente, estava minando as características da cidade. O que a caracteriza como o verdadeiro Recife é uma cidade que não existe mais no presente, dessa forma, ao utilizar uma imagem do “Recife novo”, daquela cidade do presente, o jornal utiliza o inverso do texto como representante da magreza do Recife em forma de imagem, ao mesmo tempo que corrobora com a ausência desse “Recife velho”.

---

<sup>66</sup> BANDEIRA, 2006, p. 105.

Figura 3 - Recorte da crônica de Manuel Bandeira no periódico *A Província*, em 30/12/1928

## Urbanistas, cuidado! o Recife é uma cidade magra

*Em artigo para A PROVINCIA o sr. Manuel Bandeira diz que o Recife é uma cidade magra enquanto a Bahia e o Rio são cidades gordas e que as nossas igrejas são magras enquanto as de lá são gordas*

MANUEL BANDEIRA

(Especial para A PROVINCIA)

Este vez que acabo de passar no Recife me repoz inteiramente no amor da minha cidade. Há dois anos atrás, quando a revi depois de uma longa ausência, desconhecí-a quasi, tão mudada a encontrei. E sem discutir se essa mudança foi para melhor ou para peor, tive um choque, uma sensação desagradável, não sei que despeito ou magna. Queria encontrá-la como a deixei

entre Boa Vista e Santo Antonio, sem os sobradões amarelos, encarnados, azues, tão mais de acordo com a luz dos tropicos do que esta grisalha que os requintados importaram de climas frios.

*A rua da União*

No meio de tanto desapontamento um bem doce consolo: a rua da União, a mesma de trinta annos an-

ta desaparecidas no tumulto, continuavam a viver para mim com mais realidade do que os desconhecidos que cruzavam commigo na calçada: o velho Afonso, de zorro e cacetete, comprando latas de doce de amêndoas e golubada em quantidade que me deixava deslumbrado; Totonio Rodrigues que me parecia velhissimo, perdido em situar os incendios pelo to-



Um dos edificios mais magros do Recife novo

Fonte: memoria.bn.br.

## 1.2. Outras memórias: a infância para além do Recife

A distância em relação à materialidade e aos aspectos do passado que se perderam no presente não se restringiu apenas às crônicas sobre a cidade de Recife. O cronista também mobilizou memórias de infância em relação à outra cidade, o Rio de Janeiro<sup>67</sup>. Estas porém, trazem aspectos mais eminentemente materiais, fixados nos edifícios e nas ruas que vão compondo a paisagem, do que a experiência passada e o tom de nostalgia — acompanhado do olhar crítico do narrador — sobre o que se perdeu:

<sup>67</sup> Bandeira se mudou para o Rio em 1896, com 10 anos de idade. Sendo esta uma cidade que também fez parte de sua infância, logo, os aspectos referente à memória de infância não se restringiram ao Recife, mas sendo o Rio de Janeiro outra cidade mobilizada neste contexto.

O pequeno oiteiro da Glória, com a sua capelinha duas vezes secular, é um dos sítios mais aprazíveis, mais ingenuamente pitorescos da cidade. As velhas casas da encosta cederam lugar a construções modernas. Entretanto a igreja tem tanto caráter na sua simplicidade, que ela só e mais uma meia dúzia de palmeiras bastam a guardar a fisionomia tradicional da colina. Embaixo a paisagem se renovou completamente. Lembro-me bem do largo da Glória e da praia da Lapa da minha meninice: um desenho de Debret. Desapareceu o casarão do mercado que servia de caserna e despertou o interesse público quando abrigou por algum tempo as jagunças e os jaguncinhos trazidos de Canudos. O largo estendeu-se até à falda do oiteiro. O caminho da praia alargou-se em ampla avenida arborizada. O velho edifício onde no império estava instalada a Secretaria dos Negócios Estrangeiros foi substituído pelo Palácio do Arcebispado. Todas essas mudanças vieram realçar ainda mais a graça ingênua da igreja. Só uma coisa a prejudicou: a mole pesada do Hotel Glória. O observador que olha do morro de Santa Teresa não vê mais o perfil da capela recostado no fundo das águas<sup>68</sup>.

Neste trecho da crônica *A festa de N. S. da Glória do Oiteiro*<sup>69</sup>, o narrador relata sua experiência ao visitar a festividade, e as memórias que a visita lhe desperta. Seu destaque aqui é em relação à paisagem que se vê de cima do oiteiro da Glória, e como esta se modificou completamente em comparação àquela que carregava da infância. A modernização, e a ausência provocada pelas transformações, fez com que ele buscasse na memória, mais uma vez, o que havia anteriormente na cidade. No entanto, essa cidade parece ser lembrada como um quadro fixo — um desenho de Debret. Ainda que “as jagunças e os jaguncinhos trazidos de Canudos” tenham ocupado um dos casarões, não escutamos suas vozes, não sentimos o cheiro de suas comidas — tudo está incorporado à imagem daquela paisagem.

Há ainda outra diferença importante entre a forma como essa lembrança foi narrada quando a comparamos às memórias do velho Recife. As construções modernas, que substituíram as velhas casas, não são narradas de forma irônica, são descritas em partes, ao contrário dessas “velhas casas” que não sabemos como eram. Essas transformações da paisagem não foram narradas de forma pejorativa, muito pelo contrário, a avenida arborizada que surgiu, o casarão do mercado que desaparecera, todas essas substituições e ausências, são aquilo que contribuem para realçar a Igreja da Glória.

Frente aos casarões e às casinhas que haviam sucumbido para dar espaço

---

<sup>68</sup> BANDEIRA, 2006, p.80.

<sup>69</sup> Publicada pela primeira vez no periódico pernambucano *A Província*, em 18 de setembro de 1928.

às novas ruas arborizadas, a igreja passava a ser melhor observada e valorizada, fruída, a partir de uma perspectiva essencialmente moderna: vista pelo carro que agora percorre sem obstáculos as avenidas construídas a beira mar. O recurso utilizado pelo cronista é a lembrança de um “desejo de cidade” expresso num folhetim publicado há tempos pelo escritor França Junior<sup>70</sup>. Nele, esse escritor havia “fantasiando uma cidade mais bela, mais limpa, mais sociável, mais civilizada”<sup>71</sup>. O que hoje se tornava visível, era aquilo então imaginado:

Quando agora vou de automóvel da avenida Rio Branco pelos novos jardins Glória e praias do Russel, Flamengo, Botafogo e Atlântica, fico pensando no sonho do folhetinista. E o meu gozo é maior que o dos menores de trinta anos, como o Pedro Dantas, porque eu ainda conheci o Rio antigo, o infecto Rio em que França Júnior imaginava o maravilhoso Rio de agora<sup>72</sup>.

O narrador aqui é compatível com essa modernidade: ele passeia pela avenida Rio Branco — símbolo da reforma urbana de Pereira Passos no início do século XX — com seu automóvel — símbolo da modernidade —, enquanto contempla o que há de novo pela cidade. As “avenidas orgulhosamente modernas” rejeitadas em Recife, são aqui superiores ao infecto Rio, o Rio do passado. O narrador deixa claro sua preferência: trata-se do “maravilhoso Rio de agora”, em oposição ao “Rio antigo”, o “infecto Rio”, isto é, a modernização, a renovação da cidade e de sua paisagem, são vistos como positivos, provocando-lhe o “gozo” pela lembrança do que havia sido aquele espaço.

O ponto tem interesse pois se a renovação da cidade do Recife fazia apagar aqueles que haviam povoado sua infância, membros de um passado afetivo e familiar, aqui, tendo conhecido o “Rio antigo, o infecto Rio”, mas sem ter tido com ele uma relação afetiva, sua desaparecimento não seria lamentada. Além disso, a preservação da igreja da Glória garantia a presença de algo daquele Brasil provinciano, condensado na própria arquitetura colonial. Isto é, a modernização do Rio contribuiu para destacar tal arquitetura.

As ladeiras de acesso ainda regurgitam quando descí às onze da noite. Não havia mais, como nos outros anos, as bandeirinhas e galhardetes

---

<sup>70</sup> A crônica O sonho de França Júnior, publicada no periódico pernambucano A Província, em 27 de setembro de 1929, iniciava assim: “Diante do esplendor da paisagem carioca, França Júnior vivia fantasiando uma cidade mais bela, mais limpa, mais sociável, mais civilizada. Um dos seus folhetins de O País, finge um sonho que os cariocas de hoje estão vivendo acordados. Nem todos os detalhes coincidem, mas em linhas gerais o Rio de Janeiro de hoje corresponde ao do sonho de França Júnior.”. Cf. BANDEIRA, 2006, p. 113.

<sup>71</sup> BANDEIRA, 2006, p. 113.

<sup>72</sup> Ibid., p.113-114.

enfeitando o largo da Glória, nem canela cheirosa espalhada no chão. Olhei ainda uma vez para o “cômodo octógono” dos versos detestáveis de Porto Alegre: a ermida luzia docemente. Não se viam as luzes, estando o templo iluminado pela projeção de fortes focos elétricos dissimulados na amurada do adro. O efeito é muito bonito porque nada mascara as linhas ingênuas da igreja. Todavia não me deixei ter saudades da iluminação primitiva que formava em torno da capelinha um como manto cintilante de Nossa Senhora.<sup>73</sup>

O narrador continua lembrando o que formava a festividade do passado: os enfeites, as bandeirinhas do largo da Glória, as canelas que perfumavam o chão. Assim, para além da paisagem, a tradição da própria festa vinha sendo modificada. Luzes elétricas foram adicionadas — elementos de modernidade passaram a compor a igreja — mas estes também não foram criticados, afinal destacavam as linhas do templo. Desta forma, a presença conservada do edifício da igreja garante, não apenas a memória, mas também um elemento de apoio para a construção do presente.

A modernidade dos carros, as luzes, os costumes da festividade, nada disso foi capaz de diminuir a presença da Igreja, muito pelo contrário, tudo isso contribuiu para que ela se destacasse ainda mais na paisagem. A única coisa que incomodou o cronista foi a construção do Hotel da Glória, o novo edifício que escondeu do observador postado no morro de Santa Teresa o perfil da igreja contra o mar. Sua preocupação maior parece ser o destaque dessa construção de feição colonial na paisagem da cidade que se modernizava, do que efetivamente a modernização pela qual o Rio passou. A igreja seria, assim, uma sobrevivente, o símbolo de um passado em meio à cidade moderna com suas luzes e automóveis, suficiente para guardar algo da fisionomia tradicional daquela colina. Tradicional este, como veremos mais à frente, fruto de uma escolha, um tradicional de feição colonial.

Quando comparamos as memórias de infância do narrador de Recife com as memórias de infância do narrador do Rio de Janeiro, as duas crônicas nos ajudam a perceber um ideal de cidade sendo construído pelo cronista. E não apenas de cidade, como também um ideal dos tempos que tal cidade representa e simboliza.

O que se perdeu em Recife, sendo rememorado e lamentado na crônica, foram edifícios de feição colonial: os arcos, os becos, as igrejas, todas pertencentes a um mesmo tempo, simbolizando o mesmo passado. Foi isso que o moderno

---

<sup>73</sup> BANDEIRA, 2006, p.82.

substituiu por lá. No Rio de Janeiro, o que sobreviveu foi justamente a igreja de feição colonial, logo, a modernidade que lá se instalou substituiu outras construções, descritas como “velhas casas”, porém estas não têm o valor afetivo da sua cidade natal, não compõem a atmosfera das memórias perdidas. Dessa forma, o cronista não se coloca como um passadista, ele desfruta dessa modernização, e no Rio, vale-se dela para contemplar e valorizar o que ainda há de colonial na cidade. Logo, além de um ideal de passado, há também um ideal de presente e futuro.

O que parece haver é uma leitura da cidade em função também das suas experiências distintas. Se o Rio de Janeiro aparece estático, marcado na memória como um quadro de Debret, o narrador não nos permite conhecer sua relação com a cidade, os lugares que ele frequentara no passado, nem como eram tais formas. Já no Recife, a nostalgia do indivíduo que passou três décadas ausente e agora retornava à cidade natal o faz mobilizar todo um imaginário de expectativas em relação ao que seria encontrado.

Mais do que mero registro do cotidiano, de experiências, “do gesto humano na tela do tempo<sup>74</sup>”, esses textos são a confluência de sentimentos, discursos, pensamentos e projeções de futuro daquele momento. São disputas de tempos, de discursos, de histórias, memórias e de significados que convergem nas cidades, a partir também de um desejo de país, de uma busca de identidade, ou melhor, da busca pela construção de uma identidade — que pudesse instituir um lugar para uma cultura própria, brasileira, não decalcada de uma modernização à europeia, não descolada da história e da vida dos habitantes daqueles espaços.

### **1.3. Doce consolo: a rua da União**

No meio de tanto desapontamento um bem doce consolo a rua da União, a mesma de trinta anos antes, salvo o nome e a estação da rua da Princesa. (ah, falta também a gameleira da esquina! Meus olhos não esqueceram nada.) Exatamente como a deixei. Não tem uma casa nova. Ali ainda residem primos. Em casa de meu avô moram velhos amigos que me conheceram menino.<sup>75</sup>

De volta à sua passagem por Recife, o cronista chega agora à rua da União, rua onde ficava a casa de seu avô. Rua onde Manuel Bandeira passou parte de sua infância, dos 6 aos 10 anos, antes de se mudar para o Rio de Janeiro.

---

<sup>74</sup> ARRIGUCCI, D. 1987, p. 51.

<sup>75</sup> BANDEIRA, 2006, p.110.



Diferentemente do desapontamento e das frustrações provocadas pelos outros espaços da cidade, a rua da União é descrita como um consolo, e este sentimento tem um motivo: o fato de não ter mudado, por ter se mantido a mesma de trinta anos antes. Neste trecho, a cidade ansiada ainda existe no presente coexistindo com o Recife moderno, e fazendo com que a passagem pela rua fosse uma volta no tempo.

Deparar-se com algo familiar, algo ansiado por ele e de fato ainda presente na cidade, soa como um alívio. A ausência e a saudade do Recife parece ser suprida neste momento, quando se depara com a rua da União. O cronista cita, entretanto, algumas pequenas mudanças, como o nome da estação da rua da Princesa e uma gameleira que não existe mais na esquina, estas, porém, servem para reforçar como ele não esqueceu de nenhum detalhe, dando mais ênfase e credibilidade à sua memória, do que efetivamente denunciando algo negativo no tecido urbano.

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife, com pequenos veraneios nos arredores — Monteiro, Sertãozinho de Caxangá, Boa Viagem, Usina do Cabo —, construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma D. Aninha Viegas, a preta Tomásia, velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos. A Rua da União, com os quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Troada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso. Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante.<sup>76</sup>

No trecho acima, de *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira também menciona a potência de suas memórias sobre a rua da União. Na crônica ele retoma seus passos:

E aquele prediozinho baixo? Tem uma tabuleta na fachada: Asilo Santa Isabel. Não! Quem vive ali é d. Aninha Viegas. Bentinho vai já aparecer ao postigo, com a pasta de cabelo bem empomadada, camisa de peito engomado, sem colarinho (parecia que a falta de colarinho era um detalhe ou requinte da elegância de Bentinho).<sup>77</sup>

O cronista registra outra mudança na rua: a casa de d. Aninha Viegas tornou-se um asilo, mas isso não importa ao narrador que, a partir do confronto com a casa no presente, passa a trazer detalhadamente os personagens dessa rua da União da sua infância:

Não havia nada para quebrar a ilusão da minha saudade. E comecei a ver outras figuras, que, embora desaparecidas no túmulo, continuavam a viver para mim com mais realidade do que os desconhecidos que cruzavam

---

<sup>76</sup> BANDEIRA, 1984, p. 14.

<sup>77</sup> Id., 2006, p.110.

comigo na calçada: o velho Alonso, de gorro e cacete, comprando latas de doce de araçá e goiabada em quantidade que me deixava deslumbrado; Totônio Rodrigues que me parecia velhíssimo, perito em situar os incêndios pelo toque do sino, mas com uma má vontade evidente contra o bairro de São José, seu Alcoforado que eu nunca vi, mas cujo nome me impressionava...

A sobrevivência da materialidade da cidade da infância do cronista é tão forte na rua da União que o permite lembrar vividamente, trazendo à tona memórias mais fortes e potentes do que as da primeira parte da crônica, onde essa materialidade havia sumido para sempre do tecido urbano. A cidade do presente deu incentivos a essa memória que parece ter transportado o cronista para outro tempo, que passou a lembrar, inclusive, daquilo que estava ausente: os personagens que fizeram parte da sua infância.

Como ensina Ulpiano Bezerra de Meneses, a memória é um fenômeno social, subordinado às dinâmicas sociais, logo, é do presente que recebe seus incentivos. A permanência dessas formas na cidade, portanto, reforçam a produção dessa memória no presente<sup>78</sup>. O narrador-cronista, desta forma, brinca com essas temporalidades, se ilude com elas, levando a materialidade do presente da cidade para o passado, e trazendo o passado social desta para o presente.

Essa revisitação de outro tempo e outro espaço através da memória envolta nesse jogo de muitos tempos que se sobrepõem e se misturam<sup>79</sup>, é uma forma de mostrar ao leitor a potência das memórias quando a cidade do passado se mantém no presente. Tais permanências, ver a casa de d. Aninha Viegas — mesmo transformada em asilo — ver a casa de seu avô, e reconhecer aquela paisagem, permitiram ao cronista mobilizar com tal força suas memórias, que o levam a lembrar inclusive daquilo que ele desconhecera: “seu Alcoforado que eu [o narrador] nunca vi, mas cujo nome me impressionava...”.

A materialidade presentifica o passado produzindo uma memória capaz de ressuscitar até os mortos e trazê-los à tona no presente. Mas há um estalo de realidade e o presente toma conta do passado no qual o narrador estava submerso quando este afirma que esses personagens continuavam a viver “com mais realidade do que os desconhecidos que cruzavam comigo [*o narrador*] na calçada”.

---

<sup>78</sup> MENESES, 1992.

<sup>79</sup> Segundo a historiadora Svetlana Boym, a nostalgia não pertence nem ao presente, nem passado, ela é fluída, transitando entre temporalidades. Cf. BOYM, 2001.

Aquelas pessoas não estão mais lá, mas quando chamadas à memória, voltam vivas, em uma rua que também não se modificou com o tempo.

O cronista sabe que não é mais a rua da sua infância, ao mesmo tempo que ela permaneceu semelhante o suficiente para dar a ele uma sensação de continuidade no presente. Menos do que uma resistência em aceitar as mudanças, trata-se de uma sensação de pertencimento ao estar naquele espaço da cidade, como se suas raízes em relação à cidade natal tivessem sido reconectadas.

Tanto a rua da União que o cronista vê, quanto a que ele narra através de suas memórias estão inteiramente no presente, ao contrário do Recife da Lingueta, do Arco da Conceição, que existe agora apenas em forma de memória, de crônica, de história. Essa ausência na cidade é também uma ausência de sentimento de pertencimento, afinal, em algumas partes, a cidade se tornara irreconhecível, sem as ruas e edifícios onde o cronista tinha tido experiências e criado suas memórias. Ao mesmo tempo, o cronista tem o status de testemunha ocular de uma cidade que não existe mais materialmente, e a experiência do convívio com pessoas que não estão mais nessa cidade.

Desta forma, a premissa de Lowenthal<sup>80</sup> de que “o passado nunca pode ser tão conhecido quanto o presente” é subvertida pelo cronista, que conhece — e se reconhece — muito mais na cidade do passado, de suas memórias, do que na cidade do presente. O passado é posto como mais significativo, e mais vivo do que o presente, sobretudo nos locais onde a materialidade desse passado se preservou. Já nos locais onde os edifícios do passado foram destruídos para dar lugar à modernidade, não há essa identificação, nem essa força do passado que incide sobre o sujeito, uma vez que, aquilo que o substituiu não tem valor, história e significado.

Essa condição da memória, entretanto, não depende apenas da cidade: a cidade não lembra ninguém, são os indivíduos que lembram a partir dela<sup>81</sup>, logo, essa materialidade — o espaço —, é um importante componente na constituição da

---

<sup>80</sup> LOWENTHAL, 1998, p.73.

<sup>81</sup> Maurício de Abreu ao diferenciar a “memória das cidades” de uma “memória urbana”, define a segunda como o passado de uma cidade, essa cidade porém, não tem o poder de lembrar de nada por si só, quem lembra são as pessoas que nela viveram. Cf. ABREU, 2014.

memória<sup>82</sup>, mas não é o único. O simples fato de ter permanências de outros tempos na cidade, não garantem a sobrevivência de suas memórias, ou seus significados para a cidade e sua história. Por isso, seja na rua da União, — com suas permanências — seja no bairro do Recife, — com suas ausências— o cronista registra suas memórias, suas experiências na cidade em forma de crônica, de modo que essas contribuem para a sobrevivência desses espaços enquanto memória, enquanto parte da história da cidade, mesmo — em alguns casos — não existindo mais materialmente.

No decorrer de *Crônicas da Província do Brasil* o narrador volta a falar sobre a rua da União, na crônica *O que era o Pernambuco de 1821*<sup>83</sup>. Nela, ele também rememora os costumes da rua, porém, não por estar na cidade, mas através da leitura da obra de Maria Graham<sup>84</sup> emprestada de um amigo:

Tenho um amigo cuja leitura favorita são os velhos livros de viagem [...]

A sua última conquista foi o livro de Maria Graham — *Journal of a voyage to Brazil*, exemplar velhinho ilustrado de estampas amoráveis desenhadas pela autora, em uma das quais tive o prazer de encontrar a preta das bananas da minha “Evocação do Recife”, com todos os detalhes característicos que faziam o encanto da minha meninice nas tardes da rua da União: o largo tabuleiro de pau, o xale vistoso de pano da Costa, o colar de contas, o bracelete, a camisa muito alva descaindo nos ombros magros.

[...]

Vou repetir um pouco do que ela escreveu sobre Recife. É o único jeito de aliviar a minha paixão anacrônica<sup>85</sup>.

Graham esteve em Recife por volta de 1821, isto é, mais de 80 anos antes da época de meninice de Manuel Bandeira, e mais de um século antes dessa crônica ser escrita. Entretanto, mesmo com quase um século separando Bandeira de Graham, o cronista diz encontrar nos registros da viajante o mesmo Recife da sua

---

<sup>82</sup> Não é o único, segundo Maurício de Abreu (2014), a memória precisa se ancorar simultaneamente no tempo e no espaço. E como o próprio cronista fez, é possível lembrar a partir das experiências do passado em determinado espaço, uma vez que a materialidade daquele passado está ausente. Quando não se tem mais a materialidade os indivíduos que tiveram suas experiências naquele espaço passam a ser os detentores daquela memória, tornando-a frágil.

<sup>83</sup> Crônica publicada pela primeira vez no periódico pernambucano *A Província*, em fevereiro de 1929.

<sup>84</sup> Maria Graham foi uma pintora, desenhista, escritora e historiadora britânica. Em 1824 ela publicou *Journal of a Voyage to Brazil* (Diário de uma viagem ao Brasil), obra onde relatou sua estadia no país durante os anos de 1821, 1822 e 1823, enquanto acompanhava o marido Thomas Graham, membro da Marinha Britânica, em um período de lutas pela independência na América do Sul. No Brasil, Graham visitou cidades como Recife, Salvador e Rio de Janeiro, destacando, sobretudo, a situação das pessoas escravizadas no país.

<sup>85</sup> BANDEIRA, 2006, p.73.

infância. Se tais práticas sociais, características do Recife, sobreviveram desde a época de Graham, aparentemente não puderam sobreviver à distância de alguns anos que o narrador passou longe de sua cidade natal no século XX, afinal, este buscava aliviar sua “paixão anacrônica”, isto é, uma paixão em relação a outro tempo, outra cidade, que não a do presente.

A leitura de Graham não o fez lembrar apenas da cidade de sua infância, da rua da União, como também do poema *Evocação do Recife*<sup>86</sup>. O poema se inicia expondo ao leitor qual Recife está sendo evocado, lembrado, trazido à memória pelo poeta:

Recife  
Não a Veneza americana  
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais  
Não o Recife dos Mascates  
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois  
-- Recife das revoluções libertárias  
Mas o Recife sem história nem literatura  
Recife sem mais nada  
Recife da minha infância.

Trata-se da evocação do Recife da infância do eu lírico, isto é, um Recife do passado, um Recife do cotidiano, que não entrou para os livros de história da cidade, que não é louvado pelos literatos, ou mesmo conhecido por algum nome ou característica específica. É um Recife íntimo, individual, onde o poeta deixa claro não ter associação com outras formas coletivas de se lembrar da cidade:

[...]  
Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas com o xale vistoso de pano da Costa  
E o vendedor de roletes de cana  
O de amendoim  
que se chamava midubim e não era torrado era cozido  
Me lembro de todos os pregões:  
Ovos frescos e baratos  
Dez ovos por uma pataca  
Foi há muito tempo...  
[...]

Em *Evocação do Recife*, a rua da União é, mais uma vez, o disparador dessas memórias, e como comentado na crônica, vemos novamente a preta das bananas com seu xale e pano da Costa — recordando os tempos em que os pretos e as pretas povoavam aqueles espaços urbanos, com sua presença cotidiana que ia construindo o próprio país — seus hábitos, sua língua, seu povo. A contaminação

---

<sup>86</sup> “Evocação do Recife” foi escrito em 1925 por Manuel Bandeira a pedido de Gilberto Freyre para uma edição especial de comemoração ao centenário do jornal “Diário de Pernambuco”. Posteriormente, o poema foi publicado na obra *Libertinagem*, de 1930. Cf. BANDEIRA, 2013a.

entre crônica, memória e poesia é intensa — pois de fato é a matéria vivida que informa essas várias formas narrativas. A personagem aparece também na crônica *Velhas Igrejas*<sup>87</sup>:

Quando em 1926 voltei a Pernambuco após uma ausência de trinta anos, era de preferência para Olinda que se voltava a minha curiosidade. Para Olinda, cujo oiteiro nunca subi em menino e da qual não conservava senão a lembrança dos banhos de mar e da viagem no trenzinho de maxambomba que partia da esquina da rua da União, da escura estação em cuja calçada fui tanta vez comer tapioca de coco nos tabuleiros das pretas, que ainda cobriam os ombros com vistoso xales de pano da Costa<sup>88</sup>.

Como nunca havia subido no oiteiro de Olinda, as memórias mobilizadas pelo cronista quando se refere a essa cidade estão menos associadas à ela, do que à rua da União, de onde pegava o trem que partia para lá. Dessa forma, a rua, os tabuleiros de pau, o xale de pano da Costa, as pretas, reaparecem tal como o narrador havia se lembrado ao ler a obra de Graham e na *Evocação do Recife*. O que o cronista e o eu lírico apresentam nesses textos são doces, comidas — típicas do Nordeste e do Recife —, atividades comerciais, vestimentas — utilizadas até nos dias de hoje — feitos por mãos pretas.

Não se trata de uma narrativa onde tal população está associada à escravidão, ou à discursos de exclusão e de violência, pelo contrário, há a inserção destes na produção da cultura e da identidade de uma região, e porque não, da nação. São agentes produtores das nossas especificidades, da nossa identidade e da nossa cultura.

Em *Evocação do Recife* o poeta chega a dizer:

[...]  
A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
Língua certa do povo  
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil  
Ao passo que nós  
O que fazemos  
É macaquear  
A sintaxe lusíada  
A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem  
Terras que não sabia onde ficavam  
Recife...

---

<sup>87</sup> Publicada no periódico pernambucano *A Província*, em 01/12/1928, a crônica foi intitulada *Salvemos a Madre de Deus*, e contou com algumas modificações em sua publicação no livro.

<sup>88</sup> BANDEIRA, 2006, p.69.

Rua da União...  
A casa de meu avô...  
Nunca pensei que ela acabasse!  
Tudo lá parecia impregnado de eternidade  
Recife...  
Meu avô morto.  
Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô

Todo esse Recife descrito, o Recife bom, o Recife brasileiro, está morto, não existe mais. No poema o tempo passou, deixou suas marcas, fez suas vítimas. Assim, embora o narrador tenha dito na crônica que a rua da União permanecia a mesma de trinta anos atrás, no poema, sua lembrança diz outra coisa. Ainda que a rua tenha conservado sua materialidade, os personagens, o cotidiano do bairro, sua dinâmica não é mais a mesma, são tradições que perduraram por séculos, mas que agora precisaram ser poeticamente lembradas para se fazerem vivas, uma vez que se perderam no presente.

No entanto, o eu lírico parece aqui marcar o momento de ruptura que se vivia naquele presente. O que o poeta aponta é a necessidade de assumir a construção do país a partir do povo — da "língua certa do povo" — oposta à macaqueação de suas elites, a mesma elite chamada de "requintados" pelo cronista, que estava por trás das mudanças urbanas no centro da cidade, mudanças que desconfiguraram a cidade, sua história e identidade.

Havia naquele momento um debate em relação a modernização das cidades<sup>89</sup> e, ao mesmo tempo, em relação ao que configurava tradição nacional, sobretudo, pelo grupo de intelectuais envolvidos com o que viera a se chamar o movimento moderno brasileiro, grupo que Manuel Bandeira fazia parte. Como se sabe, como um movimento artístico e intelectual internacional, o modernismo se estabeleceu em diversos países e continentes, inclusive na América Latina — entre as décadas de 1920 e 1930 —, onde encontrou sentidos diversos. Era necessária a ruptura com o passado e a história para a modernidade se implantar como discurso global e prática hegemônica da esfera literária e cultural<sup>90</sup>. Entretanto, no contato com as vanguardas europeias e suas formas artísticas, os intelectuais latinoamericanos se deram conta como esse rompimento radical com o passado, promovido pela

---

<sup>89</sup> O debate sobre o modernismo, cidade e arquitetura moderna, será aprofundado no capítulo seguinte.

<sup>90</sup> SARLO, B. Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires. In: BELLUZZO, A. M. M. (Org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial; Editora Unesp, 1990. p. 31-44.

modernização das expressões artísticas e culturais daqueles, teria sentido apenas em países com forte tradição nacional enraizada<sup>91</sup>.

As vanguardas latino-americanas alinharam-se com as europeias, inserindo-se nesse circuito internacional moderno, mas sem, entretanto, abrir mão daquilo que lhes era próprio. Mais do que isso, aquilo que era visto como nossas “deficiências” passariam a ser reinterpretadas como superiores, como nossas especificidades e características<sup>92</sup>. Dessa forma, caminhando no sentido oposto da ruptura com as tradições e do internacionalismo, como ocorria na Europa, a tarefa dessas vanguardas na América Latina foi a de construção de uma tradição e de uma identidade nacional a partir da articulação do local e do cosmopolita como vertentes do mesmo processo, uma dialética entre ambos. Assim, seu sentido de novidade, de vanguarda, estava justamente nessa característica de produzir algo próprio, de olharem suas próprias tradições e produções, e não mais replicar uma arte, uma cultura, uma modernidade vinda de fora<sup>93</sup>.

Parece haver dois campos onde se percebe esse movimento de modo mais evidente: nas letras e na arquitetura. A literatura desempenhou assim, um papel crucial no que se refere à construção de uma língua nacional. Buscava-se a renovação das linguagens existentes e havia a necessidade de valorizar a língua falada em oposição à distância que a separava da escrita acadêmica. Da mesma forma que Oswald de Andrade afirmava: "Como falamos. Como somos"<sup>94</sup>, Manuel Bandeira insistia que a “[... ] língua errada do povo”, era na verdade, “a língua certa do povo”, em detrimento a um modo de falar descolado de nosso cotidiano.

Assim, a dissonância entre o idioma escrito e o falado no país foi um campo de embate explorado pelos intelectuais modernistas. O português de Portugal não condizia com o falado no Brasil, nas ruas, com aquilo que era recolhido do social. A língua precisava se libertar das prisões portuguesas em seus múltiplos sentidos: na ortografia, na sintaxe, nos ritmos, por isso a proposta moderna partia dessa dicção

---

<sup>91</sup> FONSECA, M. C. L. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

<sup>92</sup> CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. Candido cunha a expressão "desrecalque localista" para descrever tal movimento.

<sup>93</sup> GORELIK, 2005.

<sup>94</sup> ANDRADE, O. **Manifesto da poesia pau-brasil**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2021.



cotidiana, daquilo que condizia com nossa própria realidade.

O abandono das formas poéticas regulares, e a busca pelo português “real”, falado no dia a dia, não alterou apenas os elementos formais dos poemas, mas também seu enredo e personagens. A ordem social conservadora e convencional foi ocupada pelo cotidiano e pelo popular. Com isso, aquilo que era desvalorizado pela predominância de uma cultura culta de base européia, como o negro, o primitivo, o folclore, o popular, passa a nos diferenciar e afirmar culturalmente, acentuando uma estética com particularidades e especificidades<sup>95</sup>.

Assim, quando Bandeira no poema lembra os pregões ditos pelos pretos nas ruas do Recife velho e reconhece ali a possibilidade de construção da sintaxe do Brasil, não é apenas a língua que está em jogo — é a própria nação, vista naquelas primeiras décadas do século XX em uma espécie de bifurcação de caminhos na sua modernização incontornável.

Na crônica *Impressões de um cristão-novo do regionalismo*<sup>96</sup> — escrita quase como um conto — o narrador também utiliza de memórias da sua infância, daquilo que está distante no tempo e que só tem contato através de suas lembranças, para explorar a cozinha do Nordeste, essa cozinha que fez parte da sua infância:

Disse que ele ignorava tudo da vida do Nordeste. Não é verdade. Ao menos a cozinha conhecia bem. Tinha viva a recordação das grandes tachas de cobre onde pelas festas a avó fazia preparar a canjica de coco. (O encarnado do cobre polido era a cor mais nítida de toda a sua infância.) Não só conhecia, como se deliciava sinceramente no paladar todos aqueles pratos, de que ficou privado a partir dos nove anos<sup>97</sup>.

A crônica se refere a dois personagens antagônicos em relação ao conhecimento da culinária nordestina: um “aprendiz de Regionalista”, que cresceu longe dos costumes do Nordeste e de Pernambuco, mas que agora buscava aprender sobre e conhecer seus gostos; e um “ex-Regionalista”, que conhecia bem os gostos e os cheiros da culinária de lá, porém agora se deliciava com os sabores daquilo que era produzido em massa nas fábricas e importado para cá.

---

<sup>95</sup> CANDIDO, 2006.

<sup>96</sup> Publicada no periódico *A Província*, de Pernambuco, em 09/12/1928. Sobre a crônica, Guimarães fez a seguinte nota: “Na primeira publicação, a nota da redação que antecede o artigo não deixa dúvidas sobre a identidade do regionalista: ‘Em artigo para *A Província* o sr. Manuel Bandeira, que acaba de visitar um velho engenho bangüê, resume as suas impressões de cristão-novo do regionalismo’”. Cf. GUIMARÃES, 2006, p. 292.

<sup>97</sup> BANDEIRA, 2006, p.190.

O trecho acima se refere ao “aprendiz de Regionalista”, o qual teve certo contato com a vida no nordeste e, embora parecesse que não tinha conhecimento nenhum sobre tal cultura, ignorando tudo da vida que lá tivera, ainda guardava consigo a lembrança da canjica preparada pela avó, narrando suas recordações dos tachos de cobres, as cores, os gostos daquela infância. Nesse trecho, mais do que a cidade na sua materialidade, o narrador utiliza os diferentes sentidos, como a visão, o olfato e o paladar na constituição de sua lembrança.

Com efeito, o ex-Regionalista era um sujeito enfastiado que todas as manhãs, em frente de uma mesa repleta de cuscuz, tapioca molhada, angu de milho e outras gostosuras, bebia um copo de leite condensado de Horlick, a que misturava uma colher de um pó esquisito feito com ovo, malte e cacau, tudo coisa de fábrica.<sup>98</sup>

Seguindo no caminho contrário do “aprendiz de Regionalista”, o “ex-Regionalista” conhece a cozinha nordestina, mais do que isso, tem a opção de se deliciar dela todas as manhãs, mas não o faz. Há aqui um contraste: de um lado há a escolha do desconhecido, do “pó esquisito”, do leite de nome internacional, de alimentos comprados prontos, produzidos em fábrica do mesmo jeito para todos. Do outro lado, o narrador apresenta pratos considerados típicos da culinária nordestina: cuscuz, tapioca molhada, angu de milho, tudo à disposição do ex-Regionalista. Este, entretanto, escolhe beber leite condensado de Horlick, isto é, algo importado, com uma mistura desconhecida, esquisita, e industrial, ao invés daquilo que é preparado todas as manhãs com ingredientes diversos.

Há nessa crônica uma inversão de valores, o que é internacional, industrializado, moderno, é também o desconhecido, o que é sem graça, e que não transparece para o leitor seu gosto, sua diversidade de ingredientes e sabores, inferior àquilo que é regional, produzido tipicamente no Nordeste e no Recife. Como a arquitetura eclética, importada e sem graça, também o leite condensado ia substituindo a verdadeira comida. A canjica de coco da avó, feita por ela em tacho de cobre em dia de festa, as tapiocas das pretas vendidas nas calçadas, o midubim e a cana dos vendedores da rua da União, os ovos frescos vendidos nos pregões, todos esses alimentos populares, típicos, são sabores inesquecíveis, tal qual a Lingüeta para o narrador da crônica *Recife*. Tudo isso é relembrado com tanta intensidade e saudade que permite ao leitor imaginar esse quadro da cidade, seu movimento e costumes.

---

<sup>98</sup> BANDEIRA, 2006, p. 190.

O cronista não lembra e destaca os cafés pernambucanos, com seus doces franceses, frequentados pela elite, mas sim o que é produzido e vendido nas ruas pelas camadas populares, o que está no cotidiano do Recife, com receitas que atravessam gerações, porque essa é a cozinha típica do Recife, a cozinha da infância do narrador. Ao se colocar como o “cristão novo do regionalismo”, fazendo analogia aos “cristãos novos”, isto é, os recém convertidos, o narrador se aproximava assim, do movimento modernista regionalista capitaneado por Gilberto Freyre.

Manuel Bandeira fez parte do grupo regionalista de Freyre, que citou o nome de Bandeira como parte do grupo em seu *Manifesto Regionalista*<sup>99</sup>. Seguindo o que foi escrito no manifesto, o grupo buscava defender os valores e tradições do Nordeste do estrangeiramento que vinha se alastrando pelo país:

Procurando reabilitar valores e tradições do Nordeste [...] Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e "progressistas" pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. A novidade estrangeira de modo geral. De modo particular, nos Estados ou nas Províncias, o que o Rio ou São Paulo consagram como "elegante" e como "moderno"<sup>100</sup>.

O ex- Regionalista tendo conhecimento e à sua disposição as diversas comidas nordestina, e preferindo aquilo que vinha do estrangeiro, é assim, uma analogia àquilo que o regionalismo buscava combater, uma analogia às elites e àqueles que, levados pelo discurso da modernização, estavam deixando de lado nossos valores nacionais, nossa tradição, nossa identidade, as substituindo por valores estrangeiros:

Nunca repudiar tradições tão preciosas para substituí-las por comidas incaracterísticas de conserva e de lata, como as que já imperam nas casas das cidades e começam a dominar nas do interior.

[...]

Toda essa tradição está em declínio ou, pelo menos, em crise, no Nordeste. E uma cozinha em crise significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> O *Manifesto Regionalista* foi lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, que aconteceu em Recife, em 1926. O manifesto foi divulgado em partes pelos jornais da época, e publicado na íntegra apenas em 1952. O trecho onde o Freyre se refere a Bandeira é este: "Há dois ou três anos que se esboça nesta velha metrópole regional que é o Recife um movimento de reabilitação de valores regionais e tradicionais desta parte do Brasil: movimento de que mestres autênticos como o humanista João Ribeiro e o poeta Manuel Bandeira vão tomando conhecimento e a que agora se juntam pela simpatia [...]". Cf. FREYRE, G. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

<sup>100</sup> FREYRE, 1996. p. 48.

<sup>101</sup> Ibid., p. 55.

Não se trata assim, de mera lembrança da infância, ou simplesmente o sentimento de nostalgia que veio à tona frente uma ativação da memória, mas sim uma crítica e uma reflexão sobre o presente e o futuro de nossas cidades, de nossa cultura e de nossa identidade. Uma crítica aos valores e a cultura que vinha se construindo em nome da modernização, modernização esta que, na cidade, desconfigurou o Recife da infância do cronista, e que desconfigurava também costumes populares e tradicionais, colocando toda uma identidade e um sentimento de pertencimento em risco.

Ao descrever suas lembranças em relação à Olinda, o cronista diz pegar um trenzinho de maxambomba<sup>102</sup> na esquina da rua da União. Esses trenzinhos não existem mais na cidade, haviam sido substituídos pelos bondes elétricos em meados de 1915. Não sei dizer se as pretas que vendiam tapioca em seus tabuleiros, na calçada da estação, saíram de lá quando os trens pararam de funcionar, entretanto, quando a cidade física se modifica, as dinâmicas, costumes e tradições que eram praticados naquele espaço também são afetados. Essa dinâmica foi ilustrada no poema *Recife*<sup>103</sup>:

Há que tempo não te vejo!  
Não foi por querer, não pude.  
Nesse ponto a vida me foi madrastra,  
Recife.  
Mas não houve dia em que não te sentisse dentro de mim:  
Nos ossos, nos olhos, nos ouvidos, no sangue, na carne,  
Recife.  
Não como és hoje,  
Mas como eras na minha infância,  
Quando as crianças brincavam no meio da rua  
(Não havia ainda automóveis)  
E os adultos conversavam de cadeira nas calçadas  
(Continuavas província,  
Recife.)  
[...]

A cidade da infância é posta novamente como referência, como o tempo ideal, um tempo provinciano — tal como o das crônicas — com crianças e adultos

---

<sup>102</sup> A maxambomba, como foram batizados esses trens, foi o primeiro sistema de transporte urbano sobre trilhos da América Latina, inaugurado em Recife em 1867. Inicialmente davam acesso à locais de difícil acesso para a elite de Recife, chegando, sobretudo, às áreas de engenho. Com a desativação desses engenhos com o passar do tempo, e suas terras loteadas, a população mais pobre da cidade foi quem passou a se beneficiar com esse meio de transporte. As maxambombas foram desativadas em 1914 para darem lugar aos bondes elétricos. Cf. MARCOLIN, N. No tempo da maxambomba. **Revista Pesquisa Fapesp**, ed. 132, fevereiro de 2007. Visto em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/no-tempo-da-maxambomba/>. Acesso em: 28/05/2023.

<sup>103</sup> Publicado em *Estrela da Tarde*, em 1963. Cf. BANDEIRA, 2013b.

ocupando as ruas da cidade. Percebe-se, entretanto, que a dinâmica da rua, os costumes, mudaram juntamente com a cidade. Com o advento do automóvel e a abertura de largas ruas e avenidas, as crianças não puderam mais brincar no meio da rua. Os adultos não têm mais o costume de colocar cadeiras nas calçadas para conversar, afinal a cidade cresceu, deixou de ser província, e isso também alterou seus usos.

Há assim, uma dupla necessidade de preservação: tanto da cidade física, material, quanto da cultura e das tradições populares, praticadas no cotidiano do povo há séculos. Há também a necessidade de reconhecimento do que deve ser preservado, como vimos no decorrer das crônicas, não se trata de qualquer passado ou materialidade na cidade, mas sim de uma arquitetura de feição colonial. Da mesma forma, os costumes e personagens rememorados estão ligados ao cotidiano, ao popular, são as pretas, os pratos típicos, a língua do povo. Esses são os elementos que constituem a *província do Brasil*, que constituem a infância rememorada, e que devem ser reconhecidos e valorizados no presente, para se perpetuarem na construção do futuro.

*Portanto, podemos dizer que os mesmos  
meios que permitem o progresso podem  
provocar a degradação da maioria.*

*Antonio Candido, O direito à literatura, 1988*

## 2. Memórias de viagens

### 2.1. A busca pela tradição

Não se pode dizer de Ouro Preto que seja uma cidade morta. Morta é São José d'El-Rei. Ouro Preto é a cidade que não mudou, e nisso reside o seu incomparável encanto. Passada a época ardente da mineração (em que foi de resto um arraial de aventureiros, a sua idade mais bela como fenômeno de vida), e a salvo do progresso demudador pelas condições ingratas da situação topográfica, Ouro Preto conservou-se tal qual, em virtude mesmo da sua pobreza, aquela pobreza que já por volta de 1809, segundo depoimento de Mawe, fazia, por escárnio, trocaram-lhe em Vila Pobre o nome de sua fundação em 1711, que era o de Vila Rica de Albuquerque.

Na sua decadência econômica, que remonta à segunda metade do século XVIII, não houve dinheiro para abrir ruas, alargar becos, restaurar monumentos. Nas reparações dos prédios envelhecidos a economia levou sempre a alterar o menos possível. Em casas novas ninguém pensava. Elas são raríssimas na cidade, que enfeiam pelo contraste chocante com o resto da edificação.<sup>104</sup>

Este é o trecho inicial da crônica *De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos Estudantes*<sup>105</sup>, primeiro texto de *Crônicas da Província do Brasil*. Logo, pode-se supor que esta é a crônica que dá o tom da obra, pois é a primeira impressão para o leitor do que viria a ser essa “Província do Brasil”. O narrador inicia a crônica apresentando ao seu leitor o que parece ser a quebra de um paradigma em relação à cidade, isto é, começa afirmando que Ouro Preto não é uma “cidade morta”<sup>106</sup>, mas sim uma “cidade que não mudou”, e em seguida apresenta o porquê dessa não mudança.

Ele afirma que o fato da cidade não ter se modificado, decorrente de sua condição financeira precária, não faz com que Ouro Preto seja classificada como “cidade morta”, isto é, que parou no tempo, que ficou para trás, não acompanhando as mudanças e as novidades das grandes cidades, como Rio de Janeiro e Recife, não tendo assim um papel relevante para o país. Essa afirmação é importante para

---

<sup>104</sup> BANDEIRA, 2006, p. 13

<sup>105</sup> A crônica foi publicada pela primeira vez em junho de 1929 na edição especial de O Jornal, dedicada a Minas Gerais. O texto, posteriormente, foi reaproveitado no Guia de Ouro Preto, encomendado a Bandeira por Rodrigo Melo Franco de Andrade, e publicado em 1938, como parte das publicações do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cf. GUIMARÃES, J. 2006, p. 265-268.

<sup>106</sup> Expressão utilizada por Monteiro Lobato para se referir às cidades do vale do Paraíba do ciclo do café — como Vassouras, Areias, Bananal —, cidades que perderam sua hegemonia na economia cafeeira com a migração da produção para o Oeste Paulista. A expressão indicaria uma cidade que deixou de ter função econômica, diante disso, estaria “morta”, vivendo apenas da saudade das glórias do passado.

diferenciar Ouro Preto do discurso de cidades de glórias passadas, mas sem função no presente. Nas palavras de Monteiro Lobato, estas são cidades onde: “Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito. Umas tantas cidades moribundas arrastam um viver decrépito, gasto em chorar na mesquinhez de hoje as saudosas grandezas de dantes.”<sup>107</sup>.

O cronista, dessa forma, faz com que aquilo que poderia ser uma característica pejorativa de Ouro Preto, seja na verdade, sua fortaleza, sua função no presente, acatando o discurso desta como uma cidade admirada por suas permanências materiais do passado, um passado tangível, que se conservou de outras épocas e permaneceu em seu tecido urbano. São lugares que embalam lembranças, que testemunham um passado<sup>108</sup>, e é neste passado que permaneceu no presente que reside a riqueza e as qualidades da cidade, e não naquilo que ela, porventura, teria de moderno e novo. Pelo contrário, as casas novas enfeiam aquela paisagem.

Desta forma, há um esforço do cronista em legitimar uma memória onde a materialidade desse passado de feição colonial ainda sobrevivia. Memória de um tempo específico, — mesmo tempo do que estava ausente em Recife — para que haja um sentido, uma identificação desta com o presente, e assim essas formas sejam reconhecidas como parte da nossa história, símbolo de um passado que nos é particular, próprio. Assim, o motivo da decadência de Ouro Preto no passado — que poderia ser visto como um problema —, é aqui positivado, pois foi o que garantiu sua riqueza no presente, e seu *status* para o futuro:

Ouro Preto preservou, mercê de sua pobreza, uma admirável unidade. De todas as nossas velhas cidades com alguma riqueza de patrimônio artístico é ela talvez a única destinada a ficar como relíquia inapreciável do nosso passado.<sup>109</sup>

As “velhas cidades”, para Bandeira, não significariam cidades abandonadas e destruídas pelo tempo, o “velho” não tem sentido pejorativo, muito pelo contrário, remete a cidades que ainda preservam construções e espaços do passado, que evocam uma memória, “uma riqueza de patrimônio artístico”. Além disso, a cidade

---

<sup>107</sup> LOBATO, M. **Cidades Mortas**. São Paulo: Editora Globo, 2009. p. 25.

<sup>108</sup> Esse papel de embalar lembranças e testemunhar um passado específico está entre as características desse “passado tangível”, isto é, dessa materialidade da cidade reconhecida por pertencer a um tempo passado. Cf. LOWENTHAL, 1998.

<sup>109</sup> BANDEIRA, 2006, p. 16.



de Ouro Preto passa a ostentar o título de “reliquia inapreciável” do passado, do “nosso passado”. Ao se referir ao “passado” na primeira pessoa do plural, o narrador coloca todas essas permanências e a seus significados em um âmbito coletivo — ressaltando a importância desse conjunto para a construção do país. Não se trata mais de um passado pertencente à infância do narrador, mas do passado de toda a nação, um passado que é necessário ser valorizado, e não ser visto como símbolo de atraso.

Tal passado é assim, delimitado pela feição desta cidade, ou seja, é a arquitetura de Ouro Preto aquela que representa e simboliza o passado da nação. No decorrer da crônica o narrador dá ao leitor mais detalhes da forma dessa cidade, mas, diferentemente das crônicas apresentadas até aqui, o que é narrado não são suas experiências de viagem descrevendo como foi sua visita a Ouro Preto. A forma com que ele apresenta essa cidade se dá a partir de relatos de viajantes que passaram por lá nos séculos anteriores, presentificando a experiência daquele passado:

Outro inglês, o reverendo Walsh, que passa por ter injuriado o prestígio britânico no Brasil, tais coisas espalhou de nós, todavia falou de Ouro Preto com muita inteligência e simpatia. As suas impressões são de 1828-1829. Ouro Preto já era a Imperial cidade. Não teve o reverendo ânimo de se instalar na hospedaria para onde o levaram — “um grande casarão com frontaria ornamentada, molduras e cornijas nas janelas e tetos, com balcões e varandas de estilo respeitável”, mas inteiramente em pedaços<sup>110</sup>.

O cronista, a partir do relato de Robert Walsh<sup>111</sup>, — um viajante estrangeiro que visitou Ouro Preto em meados do século XIX — apresenta alguns detalhes da arquitetura da cidade: casarões de frontaria ornamentada, molduras nas janelas, balcões e varandas. O viajante não dá nome a essas formas, referindo-se a elas como de “estilo respeitável”, isto é, reconhecendo ali uma arquitetura a ser admirada, mesmo em seu estado de decadência. Na sequência, o narrador se utiliza mais uma vez das impressões de Walsh:

A vista do alto da praça lhe pareceu [a Walsh] realmente bonita. “Nove igrejas dão à cidade um ar de importância considerável. Com efeito, essas igrejas são uma feição característica do Brasil em toda a parte.” De resto, acrescenta, tudo o que feria a vista do estrangeiro lembrava-lhe que a

---

<sup>110</sup>BANDEIRA, 2006, p. 29.

<sup>111</sup> Robert Walsh (1772 - 1852), foi um clérigo, historiador e escritor inglês que esteve no Brasil entre 1828 e 1829, viajando pelo território brasileiro e investigando as condições dos escravizados no país.

cidade fora outrora um lugar de grande opulência e importância, e ainda próspera, embora decadente.<sup>112</sup>

No trecho de Walsh reproduzido pelo cronista, ele afirmara que as igrejas de Ouro Preto seriam, na verdade, uma “feição característica do Brasil”, isto é, o próprio viajante associa o que viu na cidade como algo que representa o país. Dessa forma, não é apenas o narrador que está afirmando em sua crônica que a arquitetura de Ouro Preto é relíquia do nosso passado, como também um estrangeiro que lá esteve um século antes reconhecia nela essa característica de representação de algo que nos seria comum enquanto nação.

O narrador utiliza também o registro de Saint-Hilaire<sup>113</sup>, este para se referir ao Palácio dos Governadores em Ouro Preto. O relato do viajante francês, ao contrário de Walsh, entretanto, critica a arquitetura da cidade. Bandeira indica a dureza dessa velha arquitetura — que se iguala a um certo senso de nobreza —, para poder se contrapor ao juízo do viajante:

[...] Vão ver o vestíbulo do Solar do Saldanha na Bahia: é, como de resto o exterior, de uma severidade quase dura. São assim os edifícios públicos e as velhas casas solarengas de Ouro Preto. Saint-Hilaire quando viu o Palácio dos Governadores achou até que não era palácio nem nada. “Esse pretense palácio”, disse ele “apresenta uma massa de edificações pesadíssimas demais e de mau gosto”. Pode ser que eu esteja errado, mas o mau gosto me parece que é do francês. O caráter do palácio convinha muito bem a uma construção destinada a servir de residência fortificada e daí o ser aspecto de castelo-forte.<sup>114</sup>

O cronista iniciava o trecho associando as construções de Ouro Preto com o que ele viu em Salvador, mostrando primeiramente, que havia um padrão nas nossas cidades, isto é, não era uma arquitetura restrita apenas à cidade mineira. Em seguida, descreve as características dessa arquitetura: severa, dura, pesada. Saint-Hilaire, diferentemente de Walsh, critica o que viu, e não reconhece sua beleza ou seu estilo, pelo contrário, descreve aquela arquitetura como de “mau gosto”. Se as opiniões daqueles viajantes eram divergentes, isso não importa, pois o objetivo de utilizar as palavras do viajante francês é o mesmo de buscar as palavras de Walsh: afirmar o quão característica era essa arquitetura, de forma que quem vinha de fora talvez nem a compreendesse, por se tratar de algo que nos era próprio.

---

<sup>112</sup> BANDEIRA, 2006. p. 30.

<sup>113</sup> Augustin Saint-Hilaire (1779 - 1853), botânico e viajante francês, esteve no Brasil entre 1816 e 1822. Foi um dos primeiros estudiosos a vir para o país fazer pesquisas sobre o Brasil colônia.

<sup>114</sup> BANDEIRA, op. cit., p. 14.

As impressões de outros estrangeiros ilustres coincidem. Há sempre um ar de decepção ante a decadência da cidade. Nenhum sentiu a emoção que ela desperta nos nacionais. O pitoresco a que os estrangeiros de agora são tão sensíveis, não podia impressionar muito os viajantes do século passado, pois a arquitetura colonial dava o mesmo caráter às cidades do litoral — Recife, Bahia, Rio.<sup>115</sup>

O que Bandeira mostra é que se naqueles tempos os estrangeiros não souberam reconhecer o valor das nossas construções, por ser algo comum, sem maiores refinamentos, era essa mesma arquitetura que agora era apreciada como vestígios de um passado que nos constitui. Assim, ele afirma: “Para nós brasileiros, o que tem força de nos comover são justamente esses sobradões pesados, essas frontarias barrocas, onde alguma coisa de nosso começou a se fixar.”<sup>116</sup>. É nessa cidade colonial, barroca, que nosso país começou a produzir aquilo que nos era próprio, não se tratava de mera reprodução do que vinha da Europa, ou de aquilo que era imposto pelos colonizadores que de lá vieram. A arquitetura de feição colonial representava algo constituído por nós e para nós:

Os críticos de arte europeus não poupam o estilo barroco, considerado por eles como uma degenerescência do Renascimento.

É a época da decoração pela decoração, diz Reinach, intervindo em toda a parte e a contra-senso, comprazendo-se numa visão quase febril de linhas atormentadas e de relevos imprevistos. Entretanto, depois de dizer “que o gênio da Renascença acabou por afundar naquela orgia decorativa”, acrescenta: “não sem ter produzido, todavia, até o fim do século XVIII, edifícios notáveis pela ousadia e elegância”.

O interior da igreja de São Francisco da Bahia é um desses exemplos de barroco depurado e harmonioso. Por prodigioso que seja o trabalho de talha dourada, não deixando pedaço nu de parede, nunca a abundância e a riqueza da ornamentação obscurecem o relevo das grandes linhas, sempre bem acusadas em toda a sua força e majestade.

Em nossa terra exuberante, onde a natureza dá o modelo do mais fantástico capricho de curvas, o barroco é o grande estilo religioso. Os nossos maiores sentiram isso. Agora é que deram para o gótico mofo, um gótico pobre, quase protestante, que destoa insidiosamente no céu brasileiro. Pois essa geração não compreende *que o ogival foi uma coisa que aconteceu na França e acabou-se?* Todos esses nossos góticos de meia-tigela não valem a igreja pobre de Mangaratiba ou outra qualquer capelinha caiada de arraial.<sup>117</sup>

O juízo do autor busca valorizar aquelas construções, talvez desprezadas na Europa e pelos europeus, como aquilo que nos caracteriza, a produção de “nossos maiores”, inspirados em nossa natureza, ou seja, naquilo que nos é específico, que

---

<sup>115</sup> BANDEIRA, 2006, p. 28.

<sup>116</sup> Ibid., p. 15-16.

<sup>117</sup> Ibid., p. 35-36.

se adaptou a nossa realidade, que se integrou a nossa paisagem e beleza natural. Assim, o gótico, mera reprodução do que veio da França, é desprezado frente à “igrejinha pobre”. O narrador se utiliza desse diminutivo e do adjetivo para reforçar como o colonial produzido por nós — que à primeira vista pode parecer sem valor por sua simplicidade — vale mais do que o requintado importado da Europa.

Uma vez mais opera aqui aquilo que Adrián Gorelik caracterizou como especificidade das vanguardas latinoamericanas em seu desejo de construir uma tradição, isto é, ao invés de propor um rompimento com o passado, se baseou nele para a construção de suas identidades nacionais, seja na criação de uma linguagem, — como citamos anteriormente — seja na eleição de uma arquitetura, resgatada do passado como símbolo dessa tradição e da identidade da nação<sup>118</sup>.

É nesse sentido que o narrador enfatiza a emoção que os brasileiros podiam sentir ao se depararem com tais formas. Aqui, não mais a memória, mas a própria história da cidade — articulada a partir do relato desses viajantes — que dá à arquitetura de Ouro Preto um significado renovado, permitindo àquele que a visita sentir a presença do Brasil, um Brasil real, verdadeiro — e que corria o risco de desaparecer antes mesmo de se formar totalmente:

As duas outras cidades que se lhe irmanam [*à Ouro Preto*] nessa feição tradicionalista estão fadadas a uma renovação sem cura: Bahia e Olinda. Em ambas ainda é bem forte a emoção especial ligada aos vestígios dos séculos defuntos. Mas Olinda é cada vez mais arrabalde de Recife. A capital acabará fatalmente por absorvê-la. Quanto à cidade de Salvador, o progresso, que tudo renova, fará com ela o que fez com o velho Rio e o velho Recife. Nem poderia ser de outro modo.<sup>119</sup>

Olinda e Bahia foram descritas como cidades brasileiras que naquele período ainda abrigavam em seu tecido urbano uma quantidade significativa de exemplares da arquitetura colonial. O narrador não caracteriza tais formas como "arquitetura colonial", mas as descreve como de “feição tradicionalista”, isto é, algo que nos foi transmitido ao longo do tempo, que nos é comum, e que por isso fazia parte de uma tradição, nossa, particular, feita por nossa gente. E era essa arquitetura que estava ameaçada, correndo o risco de ser dizimada pelo “progresso que tudo renova”, isto é, um progresso que não se importa com a tradição e seus significados, o mesmo progresso que atingiu o velho Recife, e modificou completamente suas ruas e edifícios.

---

<sup>118</sup> GORELIK, 2005.

<sup>119</sup> BANDEIRA, 2006, p. 16.

É como se este fosse o futuro das “velhas cidades” brasileiras, e o cronista está alertando seu leitor para isso, o chamando não só a uma reflexão sobre o futuro das cidades, mas também uma reflexão sobre o futuro da nação, uma nação que parecia desconsiderar as raízes do seu passado. O tom algo pessimista tem a ver com a sensação de impossibilidade de se deter tal “progresso”. E as ameaças à essa tradição e ao passado da nação não se restringiam apenas aos processos de substituição e demolição de velhas casas e sobrados, há outros riscos também denunciados pelo cronista:

Tive este ano [1928] particular interesse em visitar a ermida porque sabia que a irmandade levava a efeito grandes obras internas de restauração. Entrei no pórtico receoso, embora tivesse lido nos jornais uma entrevista em que um dos membros daquela irmandade assegurava o respeito que presidira aos trabalhos de restauração. O meu receio infelizmente se confirmou. A pequenina nave, despojada dos seus ouros e das suas argamassas patinadas, perdeu o encanto que lhe vinha da idade. Tudo está novo ou renovado. Baixei os olhos e saí depressa para guardar nos olhos a imagem das velhas capelinhas e tribunas, com eu as vi até o ano passado.<sup>120</sup>

Este é o trecho final da crônica *A Festa de N.S. da Glória do Oiteiro*<sup>121</sup> onde o narrador contava sobre as mudanças que viu tanto na igreja, quanto na forma como a festa passou a ser celebrada no Rio de Janeiro. Seu temor aqui não era em relação à demolição daquela construção, mas ao contrário, a sua conservação. Pois aqui era o processo de restauração que a Igreja de N. S. da Glória, construída no século XVIII, havia passado, o que causava-lhe tristeza.

A frustração frente à igreja restaurada no Rio aparecia também na crônica em que visita a Sé de Olinda, onde as intervenções haviam modificado completamente a velha arquitetura. Aqui a sobrevivência da velha igreja não era romantizada ou enaltecida, pois as transformações ali haviam significado uma transformação tão grande que o passado já não tinha nenhum valor:

Mas chegando ao alto da colina, quebrou-se-me de súbito o doce encantamento que eu vinha tendo por aquelas ladeiras velhinhas, quando me vi em face da nova Sé. Tinham transformado a velha capela barroca num detestável gótico de fancaria! Como havia sido possível desconhecer a tal ponto o significado da igreja primitiva? Contaram-me então que o erro não se limitara àquela monstruosa adulteração: o interior do templo fora também despojado dos seus painéis de azulejos, que por muito tempo ficaram amontoados num canto como caliça imprestável, até que um

---

<sup>120</sup> BANDEIRA, 2006, p. 81-82.

<sup>121</sup> Publicada pela primeira vez no periódico *A Província*, de Recife, em 1928.

amador dessas coisas pediu e obteve o consentimento de reconstruí-los para si e levou-os<sup>122</sup>.

Fazer de uma velha igreja colonial uma nova catedral gótica era o mesmo que demoli-la. No trecho, parte da crônica *Velhas Igrejas*<sup>123</sup>, o narrador convida o leitor a imaginar a cena, mostrando seu encantamento pelas “ladeiras velhinhas” de Olinda, mas este sentimento é totalmente interrompido quando ele se depara com algo diferente daquilo que esperava. A nova Sé, reformada, é uma total decepção. Desta forma, a ideia de que a novidade, aquilo que vem a seguir é sempre melhor do que aquilo que existia é subvertida, destacando a superioridade do tradicional, do velho frente ao novo.

Mas, para além da forma, o narrador enfatiza mais uma vez, o significado que esta trazia consigo. Não se tratava apenas do desgaste físico da arquitetura barroca da igreja, havia alí a denúncia do desgaste de significados e importância desta, a ponto de permitirem tal adulteração. Os traços “originais” — coloniais — da igreja, representavam uma história que o “gótico de fancaria” atual não simbolizava. A crônica eleva, assim, o velho barroco elaborado nas cidades coloniais a essa arquitetura de significado compartilhado. A apreensão do passado depende da quantidade de coisas ao nosso redor que o evocam<sup>124</sup>, por isso o lamento de Bandeira frente a essas remodelações que provocavam o desaparecimento dos marcos do passado.

Ao descrever o interior da igreja, e o descaso com seus azulejos, Bandeira também mostrava a desvalorização e o desconhecimento da importância deste passado por aqueles que deveriam valorizá-lo. As autoridades que promoviam a reforma pareciam não compartilhar desse sentimento de comunhão a partir daquele edifício tão importante. Os painéis de azulejo que haviam ficado por muito tempo amontoados em um canto esquecido, vistos como imprestáveis, foram dados a um “amador” que os pediu. Ou seja, seu valor não foi mensurado, nem ao menos foi lhe dado algum valor, afinal foram doados à outra pessoa.

No campo da disputa da memória, não basta apenas pertencer ao passado para representar uma memória. Essa disputa, assim como a tentativa de grupos de

---

<sup>122</sup> BANDEIRA, 2006, p. 69

<sup>123</sup> Publicada em dezembro de 1928, no periódico pernambucano *A Província*.

<sup>124</sup> LOWENTHAL, 1998.

fixar a memória, já são consequências de sua fluidez e mutabilidade, afinal, quando deixa de inserir na dinâmica social e nela ter uma função, a memória cai no esquecimento<sup>125</sup>. Por isso, a necessidade de inserir essas cidades, e o passado que elas representam, dentro de um quadro nacional, porque uma vez sem significado e sentido, estarão fadadas a se tornarem “cidades mortas”.

Com isso, o que o narrador defende não é apenas a antiga forma daquela Sé e de seus painéis de azulejo, mas todo o significado que esses elementos traziam consigo, memória de um passado de significados compartilhados, que agora eram reafirmados no presente através desta crônica. Desta forma, enfatizar essa excepcionalidade das cidades que ainda abrigam em seu tecido urbano relíquias do nosso passado colonial, demonstram que modernizar nem sempre é o caminho para o futuro, mas esse caminho pode estar na tradição, no passado, no sentimento de pertencimento que essa cidade transmite aos nacionais. O narrador finaliza o texto de modo radical:

Devemos contudo empregar todos os esforços para prolongar a conservação do patrimônio insubstituível que nos legaram os nossos antepassados. Quando não for possível restaurar dignamente um velho monumento, melhor será deixá-lo arruinar-se inteiramente. As ruínas apenas entristecem. Uma restauração inepta revolta, amargura, ofende.<sup>126</sup>

Neste trecho os adjetivos atribuídos a essa arquitetura dão a ver o verdadeiro significado daquela arquitetura para o poeta. Não se tratava mais de “velhos casarões” com “ladeiras velhinhas”, expressões que colocavam aquelas construções num campo de uma memória quase afetiva, particular. Trata-se agora de afirmar o risco de perder um “patrimônio insubstituível”, um legado dos nossos antepassados. O narrador atribui valor a esses objetos, mostrando que havia muito mais ali do que meras construções antigas, era a própria história da constituição do Brasil, como povo, como cultura, como identidade, o que estava em jogo.

Não tratava-se de ser contra ou a favor da restauração dos velhos edifícios, mas de ser contra uma prática que, ao buscar conservar, na verdade descaracterizava a forma e matava os sentidos dessas construções. Não é apenas uma disputa de formas que se substituem e ocupam o espaço da cidade, trata-se de uma disputa pela memória. A partir do momento em que o novo se instala onde

---

<sup>125</sup> MENESES, 1992.

<sup>126</sup> BANDEIRA, 2006, p. 71.

havia o tradicional, transformando-o, apagando-o, modernizando-o, qual memória será contada sobre aquele espaço? Qual história poderá ser rememorada?

Dessa forma, o que parece ser o lamento de uma perda, é na verdade a evocação de uma tradição, um passado, mobilizado para sustentar o presente. Não qualquer passado, e não de qualquer maneira, mas enfatizando os significados e importância deste, não apenas para ele, mas para a história e tradição nacional, afinal, trata-se de um patrimônio que é de todos. Assim, não apenas as permanências passadas dessas cidades são articuladas como representantes e símbolos de uma memória específica, mas a própria crônica é articulada de forma a corroborar e legitimar essa memória — e, de certa forma, estabelecer uma crítica sobre ela.

O narrador via e vivia um caminho de substituição das velhas construções, um passado que sucumbia frente à modernização almejada pelas elites naqueles anos, e que reconfigurava o papel das cidades no país. As perdas em Recife e no Rio de Janeiro foram um alerta, foram o exemplo do cronista do que poderia acontecer às demais cidades do país. Não se tratava apenas da perda de formas no tecido urbano, mas da memória desses lugares, assim como da história nacional, da tradição, das raízes que dariam uma base sólida ao nosso futuro:

Apesar de vir da Bahia, tão rica de monumentos e tradições do nosso passado, Olinda produziu em mim uma emoção nunca antes sentida. Na Bahia fica-se um pouco vexado de parar no meio do tumulto das ruas para contemplar a frente de algum velho sobrado. Em Olinda há o silêncio e a tranquilidade que favorecem os passos perdidos dos que se comprazem nessa contemplação do passado e dos seus vestígios impregnados de tão nobre melancolia<sup>127</sup>.

Neste trecho de *Velhas Igrejas*<sup>128</sup>, percebemos como o narrador enfatiza o estar nessas cidades — Salvador e Olinda — como uma forma de contemplação do passado, no sentido da constituição da nação. Essa busca do cronista por aquilo que não se modificou com o tempo, sua admiração pelos velhos sobrados, seja em Olinda, seja na Bahia, ou em Ouro Preto, está relacionada com a busca pelo conhecimento dessas cidades e do passado que elas transmitem por meio do seu tecido urbano, num sentido quase pedagógico.

---

<sup>127</sup> BANDEIRA, 2006, p. 69.

<sup>128</sup> Publicada pela primeira vez no periódico pernambucano *A Província*, em 01/12/1928, a crônica tinha o título: Salvemos a Madre Deus.



Por isso, ao viajar por essas cidades específicas, o cronista começou a alertar o leitor sobre o risco de extinção das formas desse passado das cidades, e junto com ele, a extinção das testemunhas materiais da nossa história. A necessidade da lembrança do cronista, assim como seus esforços de legitimação de um passado, refletem sua preocupação com o presente e o futuro.

Havia assim, um sentimento de desaparecimento rápido e definitivo do passado por meio da materialidade da cidade, combinado com a preocupação dos seus significados para o presente e, também para o futuro. Trata-se de memórias e histórias, passado, presente e futuro em conflito, disputando seu espaço, sendo escolhidos, excluídos, esquecidos e lembrados.

Assim, o interesse por conhecer tais cidades, e o desejo de sua preservação, está diretamente associado ao desejo de conhecimento de uma tradição que ensine e forme o presente e o futuro, não naquilo que do passado poderia ser visto como pouco civilizado, ou mesmo morto, mas na sua verdade, no seu sentido de próprio, e que ainda permaneceria vivo:

Um espírito amargo me foi logo advertindo à minha chegada: — Vai ter uma péssima impressão disto aqui. Cidade sem higiene, sem água, sem esgotos, sem iluminação.

Que bem me importava tudo isso! Estou farto de tanta luz crua e voltaica. Um dia virá em que um governador bem-nascido dará aos baianos todos esses bens preciosos. Não lhes dê, porem, luz demais, como fizeram a este Rio de Janeiro, que parece automóvel noturno de novo-rico. O que ninguém lhes poderia dar é aquele aspecto tradicional, tão diferente do das velhas cidades mineiras, porque na Bahia a tradição está viva, integrada ao presente mais atual, dominando estupendamente o progressismo apressado, sovina e tapeador que tem desfigurado as nossas cidades litorâneas, que estragou completamente o meu Recife<sup>129</sup>.

A imagem que o narrador diz ter da Bahia era de uma cidade sem higiene, sem iluminação, sem água e esgoto, isto é, uma cidade pobre, sem os benefícios que a modernização vinha trazendo às cidades capitais. Na continuação da crônica, entretanto, tal discurso se inverte: a eletricidade, o esgoto, a higiene são secundários, logo virá o dia que a cidade receberá todos esses bens necessários — o cronista não deixa de pôr suas ressalvas e criticar a forma como esses processo aconteceu no Rio —, porém há algo insubstituível que nenhum governador ou reforma poderá oferecer à Bahia: a tradição ainda viva.

---

<sup>129</sup> BANDEIRA, 2006, p. 33.

Assim, mais que lamentar as condições de higiene da cidade, ou seu atraso neste quesito frente às outras capitais do país, há algo que seria muito pior: a perda da tradição, do significado, e do valor que essas formas, que esse passado representa para a nação. No Rio de Janeiro, mas sobretudo em Recife, o cronista narrou não só as perdas físicas da cidade, isto é, a substituição do tradicional — da cidade velha — pelo novo, como também as consequências desta: a perda da história, da memória, da tradição que tais formas carregavam consigo. Na Bahia tudo isso continuava existindo — e existindo como parte da vida da cidade, não apenas como formas conservadas do passado.

O cronista descreve um passado que sobreviveu até o presente e que nele se integrou. Essa cidade que carrega em seu tecido urbano um passado tangível, está viva no presente, é dinâmica, mostrando que há uma conjugação possível entre a velha arquitetura e os usos presentes da cidade, que faz de Salvador uma cidade entrelaçada com seu passado. Assim, além da preservação física dessas formas, preservar a história e a memória era manter seus usos, permitindo um cotidiano acontecer naqueles espaços.

Esses edifícios presentes e sobreviventes na cidade são, como bem ilustrado por Pierre Nora<sup>130</sup>: “as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva”, isto é, são fragmentos que não dispõem mais de uma memória viva, mas que precisam de suportes externos de memória. Porém, ter essas conchas — esses edifícios coloniais — visíveis na praia — cidade — não pareceu suficiente para o cronista.

O existir sem o mar de memória, de significados e sentidos para o presente, parece deixar todas as essas conchas frágeis demais, expostas, propensas a serem recolhidas, destruídas por qualquer um que passe por ali e não entenda seus significados, sua função de memória, de símbolo de uma história. Por isso a necessidade de legitimá-las, de reintroduzi-las novamente neste mar de memórias, no movimento da história, e também na dinâmica do presente, reinserindo seus sentidos e significados na memória coletiva.

Afinal, foi a tradição viva de Salvador, integrada ao presente, o que impediu que o “progressismo apressado, sovina e tapeador”, fizesse com a cidade o mesmo que fez com o Recife, que não teve apenas sua região central atingida por tal

---

<sup>130</sup> NORA, 1993, p.7.

progresso, mas que vivenciou experiências de transformação e apagamentos também em seus espaços produtivos nos arredores:

Também não acredito, como o sr. Júlio Belo, que a culpa daquele feio gesto caiba à Usina. Esta Usina com U grande está aí como símbolo de modernidade sem entranhas, de civilização duramente materialista, de dinamismo atropelante. Não me parece razoável tanta prevenção contra a usina. (Eu vejo a usina com u pequeno, isto é, um aparelhamento aperfeiçoado, fornecendo maior rendimento e permitindo aos nossos fabricantes de açúcar concorrerem com os produtores de Java e da América Central. Esses métodos de uma técnica industrial econômica podem perfeitamente coexistir com o amor das belas coisas e o culto da tradição aproveitável, como de resto sei que coexistem no próprio sr. Júlio Belo.)<sup>131</sup>

Na crônica *Um purista do estilo colonial*<sup>132</sup> o narrador tem como objeto de reflexão a destruição do Solar de Megaípe, casa-grande do Engenho de Megaípe, em Jaboatão dos Guararapes, ao lado do Recife, construído no século XVII e demolido em 1928, ano de escrita da crônica. Bandeira refuta a ideia de escritores da época que colocavam a culpa da destruição do Solar nas usinas de açúcar que estavam substituindo os antigos engenhos. Em sua narrativa, o que ele defende é a possibilidade de convivência entre ambos, mirando em um progresso produtivo e econômico, mas que, ao mesmo tempo, seja capaz de manter essa tradição material dos engenhos do passado.

Sua crítica se volta para a ideia de que para haver progresso é necessário destruir o passado, tal como aconteceu com o Recife, além de ser o pensamento que guiou a visão pessimista do narrador — da crônica *De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos Estudantes* — ao imaginar o futuro das demais cidades brasileiras que abrigava em seu tecido urbano sítios de origem colonial. O problema aqui está mais uma vez relacionado à falta de valorização do passado e da memória. Valorização que seria capaz de despertar a consciência da necessidade de preservação de uma história e memória através da materialidade da cidade, e da convivência possível entre o tradicional e o moderno na mesma.

Se é preciso arranjar uma desculpa que nos tire o sentimento desagradável de indignação contra o sr. Siqueira Santos, não há senão levar o seu ato à conta de indiferença ou ausência absoluta de senso artístico e histórico. Quase todo o mundo no Brasil é como o sr. Siqueira Santos. Portanto o que se pode fazer é falar sempre que possível nessas coisas para formar ambiente. Quem dispõe de gosto e fortuna, como José Mariano (filho), pode, além de falar, agir: desvalijar conventos e solares em proveito nosso

---

<sup>131</sup> BANDEIRA, 2006, p. 61-62.

<sup>132</sup> Publicado pela primeira vez em 04/11/1928, no jornal *A Província*, de Recife.

antes que judeus solertes o façam para o seu e o do estrangeiro. Mas quem não tem nada de seu, que há de fazer senão derramar lágrimas líricas?<sup>133</sup>

Seria a falta de conhecimento sobre a cultura e a tradição nacional que culminariam nesse desinteresse pela história e seus símbolos materiais, e é isso que faz com que essas relíquias, monumentos do passado, sejam destruídos. No final da mesma crônica essa ideia é reforçada, apontando a importância de uma conscientização não apenas dos governantes, mas também dos proprietários de tais "relíquias", aqueles que de fato detêm um poder de decisão sobre elas<sup>134</sup>:

Tradicionalistas pobres de Pernambuco, de Pernambuco e de todo o Brasil, o momento é bem duro para nós que não dispomos senão de lágrimas líricas. Depois da casa de Megaípe chegará a vez da Sé Velha da Bahia...<sup>135</sup> O caso é pior. Na Bahia manda um homem que conhece a importância enorme de um monumento como aquele. Recebeu o governo das mãos de outro homem cuja residência é um riquíssimo museu das mais lindas antiguidades que já se colecionaram no Brasil. São dois cavaleiros de grande cultura e fino gosto. Como não fizeram nada para conservar e restaurar os belos monumentos coloniais de Salvador? Como deixam arruinar-se o solar dos Aguiares?

Certamente a ação dos governantes não basta. É preciso despertar a consciência do valor dessas relíquias na mentalidade dos detentores eventuais delas. Criar o ambiente tradicionalista. Chorar muitas lágrimas líricas... E, na frase de Heine posta em epígrafe aos *Manuscritos de Stênio*, "esperar cem anos"...<sup>136</sup>

O cronista não apenas se refere à importância de "criar um ambiente", como ele próprio está fazendo isso em seu texto, colocando esse tema em pauta, discutindo e criticando. Essas crônicas estão trazendo para seus leitores o que estava acontecendo com algumas cidades brasileiras naquele momento. Ao olhar para a cidade o que o cronista registra dela é o moderno se instituindo e o tradicional sendo destruído, e é para isso que ele chama a atenção do seu leitor.

Porém, é necessário, antes de tudo, definir o que é esse tradicional, "despertar o valor dessas relíquias", o que merece ser preservado, o que merece ser olhado com atenção e ser protegido frente à modernização que o descaracteriza e, sobretudo, apaga a memória e a história que essas construções simbolizam para toda a nação. Por isso, não se trata apenas da cidade enquanto forma física, mas da

---

<sup>133</sup> BANDEIRA, 2006, p.62.

<sup>134</sup> Pois não havia ainda o Serviço de Patrimônio — a discussão, justamente, estava em elaboração por meio também de textos como essas crônicas, que ajudariam a mobilizar os leitores para a questão.

<sup>135</sup> A velha Sé realmente foi demolida pouco anos depois da escrita da crônica, em 1933.

<sup>136</sup> BANDEIRA, op. cit., p. 63.

cidade enquanto lugar de memória, da cidade enquanto relíquia viva de uma história nacional, repositório das memórias coletivas.

É a integração deste passado ao presente o que poderia salvar nossas cidades. É também o conhecimento e o reconhecimento desse passado no presente aquilo que desperta consciências e impede que tais construções sejam dizimadas da cidade como se não tivessem valor algum. Não se trata assim, da mera preservação das formas: essas, sem o conhecimento da tradição, do passado, da história que fazem parte, não garantem nada, não transmitem os significados e sentimentos descritos pelo cronista quando em contato com tais cidades. Trata-se da atribuição de sentido a essas formas, assim como uma associação destas à nação, à produção histórica daquilo que é nosso. Assim, a partir do momento que a história que aquela forma, ou espaço preserva, se torna conhecida, o objeto passa de mera materialidade para uma presença do passado no presente<sup>137</sup>.

## 2.2. As cidades do nosso modernismo

Após pensar o Brasil a partir de Ouro Preto, a segunda crônica de *Crônicas da Província do Brasil* foi intitulada *Bahia*<sup>138</sup>. Aqui o narrador apresenta ao leitor suas impressões sobre a cidade, além de trazer fatos e acontecimentos da história. Há, pode-se dizer, uma semelhança temática e uma continuidade na narrativa de uma crônica para a outra:

Nunca vi cidade tão caracteristicamente brasileira como a “boa terra”. Boa terra! É isso mesmo. A gente mal pisou na cidade baixa e já se sente tão em casa como se ali fosse a grande sala de jantar do Brasil, recesso de intimidade familiar de solar antigo com jacarandás pesados e nobres.<sup>139</sup>

Salvador é descrita como outra dessas cidades caracteristicamente brasileiras, assim como Ouro Preto. É a “sala de jantar” do Brasil, o que remete a um lugar conhecido, de reunião e de trocas, onde qualquer brasileiro se sente em casa. E essa familiaridade se dá, sobretudo, pela arquitetura da cidade. Novamente, aparecem os solares de arquitetura pesada, forma com a qual o brasileiro tem intimidade.

---

<sup>137</sup> LOWENTHAL, 1998.

<sup>138</sup> Publicada pela primeira vez em 3 de abril de 1927 com o título *Impressões da Bahia*, a crônica fez parte de uma edição especial de *O Jornal*, dedicada à Bahia.

<sup>139</sup> BANDEIRA, 2006, p. 33.

Em carta a Mário de Andrade, datada de 18 de janeiro de 1927, durante sua estadia em Salvador, Manuel Bandeira repetiu ao amigo o que escreve na da crônica:

Mário, estou apaixonadíssimo pela Bahia! É uma terra estupenda A CIDADE BRASILEIRA. Centenas centenas centenas de baitas sobradões de 4 andares e sótéia. Se eu pudesse levava um pra mim outro pra você. Solares de forte e sóbria linha senhoril com portas de pedra lavrada e brasonadas, batentes de madeira de lei com almofadões [...] <sup>140</sup>.

Fica evidente que o que faz Bandeira ver Salvador como “a cidade Brasileira” são os aspectos arquitetônicos da cidade, isto é, suas edificações de feição colonial. São os sobradões de quatro andares, os solares de linha senhoril, de arquitetura forte e sóbria, que dão à Salvador esse aspecto de “cidade brasileira”. E a identidade do ser brasileiro estava diretamente associada à cidade e, sobretudo, a uma arquitetura específica.

Manuel Bandeira, assim, transfere para a crônica a discussão daquele momento: a construção e constituição do que era o Brasil, do que afinal formava esse país, sua identidade, sua cultura e sua tradição. Menos do que a impressão do visitante na cidade, seu relato na carta — e a repetição deste na crônica — trabalham de forma a construir e perpetuar uma identidade para o Brasil e para o brasileiro <sup>141</sup>, tendo na cidade, na arquitetura — na produção artística de um período específico — um desses pilares. Ainda na carta a Mário, Bandeira acrescenta:

O Largo do Pelourinho é a vista urbana que um brasileiro pode mostrar a um francês sem ter nenhuma dor de corno pela perspectiva dos Campos Elíseos ou da Avenida da Ópera. Quanta casa velha bonita! <sup>142</sup>

O que nos era próprio — nossa história e raízes nacionais — não era inferior ao que existia na Europa. Portanto, ao mesmo tempo que o colonial era tomado como nossa arquitetura, ele era colocado ao lado daquilo que existia na Europa com o mesmo valor, não mais como inferior, como algo para se envergonhar. O Brasil tinha uma arquitetura nacional com raízes históricas:

Ali [na Bahia] a gente se sente mais brasileiro. Em mim confesso que, mais forte do que nunca, estremececeram aquelas fundas raízes raciais que nos

---

<sup>140</sup> MORAES, M. A. (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP, 2000. p. 332.

<sup>141</sup> Nas palavras de Jorge Schwartz (2008, p. 24): “Embora seja indiscutível que o modernismo brasileiro é a tentativa mais importante de acertar o passo com as vanguardas internacionais, o caráter nacionalista, de afirmação e reformulação da brasilidade, é tão forte quanto o perfil internacional.”

<sup>142</sup> BANDEIRA, 2006, p. 33.

prendem ao passado extinto, ao presente mais remoto. Raízes em profundidade e em superfície. E fiquei comovidíssimo, querendo mais bem não somente aos baianos, com que ali me irmanava, senão também aos patrícios mais afastados ou mais esquivos — paulista, acreanos, gaúchos, mato-grossenses. Comoção brasileira, como experimentei também vendo o coro de anjinhos mulatos de Tarsila do Amaral<sup>143</sup>.

O sentimento despertado pelo ambiente urbano, pelas permanências da velha cidade colonial, o fazia se irmanar aos brasileiros de todos os lugares — reconhecendo na diversidade uma unidade. O país é formado pelos baianos, mas igualmente pelos paulistas, acreanos, gaúchos ou mato-grossenses. São mobilizados, assim, os velhos habitantes, com suas profundas raízes raciais, mas também aqueles que há pouco haviam sido incorporados à nação.

Interessa também notar que o cronista descreve a emoção de estar na cidade comparando-a com um quadro da pintora Tarsila do Amaral: o quadro com “anjinhos mulatos”, que carrega nele as “raízes raciais” da formação do povo brasileiro. Esse topos da formação nacional, a mestiçagem que, assim como a cidade de Salvador, se construiu ao longo da história, e que vinha sendo debatida naqueles anos com tanta intensidade, surge aqui como parte significativa da própria leitura da cidade.

Ao lembrar-se do quadro de Tarsila (Figura 4) no contato com a cidade de Salvador, o cronista retira a especificidade do passado da cidade e a transporta para o presente, para algo que estava sendo vivido naquele momento. O sentimento e a emoção nacional despertados por aquela cidade é aflorado com um quadro modernista, ressignificando o passado nesse presente<sup>144</sup>.

Ora, o quadro de Tarsila, pintado poucos anos antes da crônica, é fruto do mesmo debate no qual estava inserido Manuel Bandeira — a artista também por meio da sua pintura vinha somando pontos nessa discussão sobre o que era afinal o Brasil. Na crônica *Tarsila antropófaga*<sup>145</sup>, lemos:

Muitas vezes, e com as pinturas de Tarsila é assim, não há mesmo nada que explicar. Não há nada que explicar nas formas, nas cores, na composição do delicioso quadro intitulado Religião brasileira. Parece que quem já viu igrejas, capelinhas, oratórios domésticos da nossa terra deveria sentir à primeira vista o encanto e a poesia daquela pintura. O brasileiro então traz na memória da meninice a devoção das ladainhas nos serões caseiros, das noites cheias de luzes nas naves festivas<sup>146</sup>.

---

<sup>143</sup> BANDEIRA, 2006, p. 33.

<sup>144</sup> O quadro data de 1924, sendo quase contemporâneo à crônica, de 1927.

<sup>145</sup> Crônica publicada pela primeira vez em 15/09/1929 no periódico pernambucano A Província.

<sup>146</sup> BANDEIRA, 2006, p. 195

A crônica, mas também os quadros pintados por Tarsila naquele momento, carregam esse ar do que é ser brasileiro, segundo o narrador. Trata-se da “religião brasileira”, isto é, aquilo que é nosso, que nos é próprio, além disso, são as igrejas, oratórios e capelinhas da “nossa terra”, que mexem com a memória do brasileiro, com aquilo que viveu no passado e que hoje precisa aflorar para construir a nação (Figura 5). Logo, não é só a cidade tradicional, do passado, mas também os quadros modernistas, isto é, a arte moderna que estava sendo produzida naquele momento, que remetem a esse Brasil de raízes profundas, ao Brasil tradicional, lançando as bases da nossa identidade.

Figura 4 - Quadro *Anjos*, de Tarsila do Amaral (1924), citado pelo cronista



Fonte: tarsiladoamaral.com.br

Figura 5 - *Religião brasileira*, Tarsila do Amaral (1929)





Fonte: tarsiladoamaral.com.br

Bandeira encaminhou um cartão postal de Salvador com a imagem do Plano inclinado Gonçalves Dias à Mário de Andrade com a seguinte frase: “Não é quadro modernista é a Bahia velha tão perto de nós”<sup>147</sup>. A frase revela a “cidade velha” como expressão do novo, do moderno. O tradicional e o moderno, o local e o universal<sup>148</sup>, se uniam nesse discurso que expressava não só a impressão de Manuel Bandeira em sua carta, ou o narrador da crônica, mas a visão de um grupo e do que estava sendo discutido e construído naquele momento.

A cidade representada pelos modernistas não era a cidade tal qual estava sendo construída naquele momento, isto é, fruto daquela modernidade que atingiu o Recife e modificou a cidade da infância do narrador; mas, associada às formas coloniais do passado, viva ainda em algumas partes do país, era o alimento para suas reflexões. Essas crônicas que Bandeira escolhe e republica no livro *Crônicas da Província do Brasil* são articuladas de forma a recuperar uma arquitetura que representava a cidade brasileira, isto é, nossa identidade, associando-a à arte moderna que estava sendo produzida naquele momento. Podemos assim dizer que essas cidades, que abrigavam sítios de feição colonial em seu território, são na

---

<sup>147</sup> MORAES, 2000, p. 333.

<sup>148</sup> Como mostrou Antonio Candido (2006), em *Literatura e Sociedade*, as vanguardas latino-americanas buscaram se alinhar com as europeias, inserindo-se no circuito internacional do moderno (universal), sem, entretanto, abrir mão daquilo que lhes era próprio (local): “Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte Européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro.”. Cf. CANDIDO, 2006, p. 126.

verdade, as cidades do nosso modernismo, isto é, cidades que se tornaram objeto de interesse e representação da nossa identidade nacional, eleita por esses intelectuais. Não por serem passadistas, mas porque ali havia se constituído as bases de um sistema nacional elaborado nas formas materiais e numa sociabilidade.

O tema merece reflexão, pois, como se sabe, como a arte de uma sociedade nova, o modernismo (ou as vanguardas) propunha o rompimento e a independência em relação às propostas estéticas anteriores. Exigindo novos ambientes, a arte moderna atacava as velhas convenções, opondo-se aos pressupostos estéticos existentes, ao mesmo tempo que exaltava o novo. Cidades como Paris, Berlim, Viena, Praga, Londres e Moscou, foram descritas como cidades do modernismo<sup>149</sup>, isto é, capitais culturais que atraíam intelectuais e escritores de diferentes partes do mundo, criando uma atmosfera urbana de intercâmbio cultural e intelectual.

Em sua pluralidade o modernismo se colocou como tendência internacional, de caráter cosmopolita e urbano, passando a ser uma arte das cidades. O artista precisava estar na cidade para se constituir como moderno; logo, a cidade se tornou objeto de interesse, um personagem, uma metáfora na obra dos escritores modernos. A vivência no ambiente metropolitano era fundamental para ser moderno, expressar-se e escrever como moderno.

Ao protagonizarem o trabalho do novo, lançando-se à frente, esses movimentos de vanguarda buscaram uma arte crítica, liberta de condicionamentos, estimulando o exercício experimental da linguagem e a atualização do pensamento, pretensamente rompendo com toda tradição que a precedera<sup>150</sup>. Por isso, é possível afirmar que a renovação promovida pelo modernismo não foi apenas estética, mas, sobretudo, cultural, indo além da arte e se materializando em novas formas de linguagem e expressão nos diversos campos da cultura: na literatura, na pintura, na escultura, na música, no teatro, na arquitetura e, porque não, nas cidades.

É interessante notar, entretanto, que na América Latina, essa leitura sobre a coincidência entre as vanguardas modernistas e a exaltação do novo, catalisada

---

<sup>149</sup> Bradbury em *As cidades do modernismo*, fala sobre a presença das cidades na literatura modernista, caracterizando como “capitais culturais” cidades da Europa que atraíam escritores e intelectuais por conta de sua atmosfera urbana, tornando-se pontos centrais da comunidade intelectual daquele período. A cidade, dessa forma, era um elemento fundamental para ser considerado um intelectual e/ou artista moderno. Cf. BRADBURY, 1989. pp. 76-82.

<sup>150</sup> BELLUZZO, Ana. M. M. Os surtos modernistas. In: BELLUZZO, A. M. M. (Org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.

pela cidade moderna, parece não ser tão imediata. E as crônicas apresentadas até aqui nos mostram isso de forma exemplar. Ao contrário das cidades do modernismo europeu, isto é, grandes capitais cosmopolitas, febris e ativas, as cidades que se tornaram material de interesse, e conteúdo para os artistas modernos, locais que muitos deles buscaram conhecer de forma mais profunda, sendo narradas e vividas como *locus* da nossa cultura e identidade, foram as cidades do interior do Brasil, as capitais de outro tempo, esquecidas muitas vezes, como Salvador, nossa velha capital colonial, e Ouro Preto, a antiga capital de Minas Gerais, cidades de glórias passadas que preservaram muito daquele período em seu tecido urbano, e que tinham seu passado ressignificado pelo presente na pena e nos pincéis desses artistas modernos<sup>151</sup>.

Caminhando no sentido oposto da ruptura com as tradições, a tarefa dessas vanguardas foi a de construção de uma tradição e de uma identidade nacional: produzir (muitas vezes em associação ao Estado) modernidades nacionais.

A guerra de 1914 provocou em todo o mundo uma como revivescência do sentimento nacional, que andava adormecido por várias décadas de propaganda socialista ativa. As elites sonhavam com uma organização política e social mais justa numa humanidade sem fronteiras. Mal, porém, se declarou o conflito, o espírito feroz de pátria apoderou-se de todos, inclusive de socialistas. Nas nações beligerantes o movimento nacionalista assumiu naturalmente as formas do patriotismo mais agressivo. Em países mais remotamente interessados, como foi o caso do nosso, o sentimento nativista exprimiu-se nas artes por uma volta aos assuntos nacionais.

A música culta entrou a recolher sistematicamente a música popular desde o tempo da colônia. As artes plásticas tomaram um quê de primitivo, como que procurando imitar a ingenuidade de cor e desenho das promessas de Congonhas do Campo e Bom Jesus de Pirapora. Os modernistas da literatura, após um breve período de treino técnico em que refletiram a sensibilidade dos poetas europeus de vanguarda, puseram-se de repente a considerar “em que maneira a terra é graciosa”... E foi então uma verdadeira corrida para aproveitar tudo.<sup>152</sup>

Neste trecho de *Arquitetura brasileira*<sup>153</sup>, o cronista fala desse contexto ao leitor da crônica. Diz que a guerra de 1914, isto é, a Primeira Guerra Mundial, fez aflorar o nacionalismo dos países envolvidos, ao mesmo tempo que despertou nos

---

<sup>151</sup> Grandes capitais brasileiras daquele período como São Paulo e Rio de Janeiro também faziam parte da obra de nossos modernistas, como *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, que descrevem a cidade grande, a São Paulo moderna com suas máquinas, bondes, e estruturas de ferro e concreto armado. O olhar para essas cidades, entretanto, era diferente, assim como para sua modernidade.

<sup>152</sup> BANDERA, 2006, p. 83.

<sup>153</sup> Publicada pela primeira vez, em 1930, no periódico pernambucano *A Província*, tinha o título *A Moderna Arquitetura Brasileira*.

demais “o sentimento nativista *[que]* exprimiu-se nas artes por uma volta aos assuntos nacionais.”. Em seguida descreve os desdobramentos desse movimento: o popular, aquilo que no Brasil vinha dos tempos coloniais, passou a ganhar espaço na música, as artes também se voltaram para o que de primitivo havia no país, assim como a literatura — que teve seu período voltado para as sensibilidades da vanguarda europeia — mas que depois voltou-se para aquilo que nossa terra tinha de belo e gracioso.

Não à toa, envolvido ele mesmo por esse sentimento, Manuel Bandeira empreendeu por volta de 1927 uma série de viagens pelo território brasileiro com o intuito de conhecer mais a cultura e as tradições nacionais. Viajar pelo país com esse intuito não foi uma prática exclusiva de Bandeira, outros intelectuais como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Mário de Andrade, ligados ao Movimento Moderno, também realizaram viagens pelo Brasil, principalmente pela região das Minas Gerais, e pelo Norte e Nordeste. Era necessário conhecer o interior de nosso país para entendê-lo. Nas cartas trocadas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, tais viagens tornaram-se assunto recorrente, já que Mario era também um “viajante”:

Estou cansado à beça, mas tenho medo se não lhe escrevo agora, de só lhe escrever de bordo do Manaus que largará do Rio sexta-feira, 7. É enfim a minha famosa viagem! O lucro que espero tirar dela são uns vinte dias de Atlântico. Mar de todos os lados. O vento batendo na empanada do convés. Aquele ar que lava, que sara, que alegra — e que comove. Eu estava com saudade. Deus me ajude. De resto minha prima freira está rezando por mim.

Vou daqui a Bahia, paro. O tempo de arranjar o correspondente para a Agência. Depois Pernambuco. Paraíba. Natal. Fortaleza (Deus m’a tirou, Deus m’a dê!). S. Luís. Belém do Pará. De volta tirarei pelo menos uns dez dias pro Recife<sup>154</sup>.

No ano seguinte, em 1928, ele escreve:

Amanhã parto pelo noturno para Belo Horizonte. Vou, eu também, gozar da jovialidade do friozinho. Passarei lá uns quatro ou cinco dias, depois voltarei parando nas cidades velhas: Sabará, Ouro Preto, Mariana, etc. Pretendo me demorar ao todo uns quinze dias, depois do que seguirei, sem voltar ao Rio, para Pouso Alto, onde ficarei um mês com o Ribeiro Couto<sup>155</sup>.

Visitar essas cidades, escrever sobre elas, representá-las em pinturas ou textos, é também uma forma de preservá-las. Assim, ao se voltarem para o passado, para o interior do país, para as cidades consideradas “históricas” por sua arquitetura

---

<sup>154</sup> Carta enviada por Manuel Bandeira a Mário de Andrade datada de 3 de janeiro de 1927. Cf. MORAES, 2000, p. 331.

<sup>155</sup> MORAES, 2000, p. 380.

de feição colonial, os intelectuais modernistas passaram a reivindicar o popular e o tradicional das províncias como forma da produção moderna, expressando uma estética nacional de raízes históricas<sup>156</sup>.

Esses intelectuais olharam para o passado e escolheram nele elementos que constituíssem certa tradição nacional e que fizessem sentido dentro de um quadro moderno internacional. Não se trata, portanto, de mero retorno ao passado, mas sim um projeto de construção de uma identidade<sup>157</sup>, no qual a cidade e a arquitetura exerciam uma função como agentes ativos:

Megaípe não era para ele a casa mais bela do estado. Preferia a ela as casas dos engenhos Anjos e Noruega. Não conheço, infelizmente, nem uma nem outra. Por mim adorei Megaípe. Não sei de casa que ficasse melhor no quadro da paisagem pernambucana. Eram linhas do passado que além de veneráveis por tão bonitas, possuíam também o encanto de condizer com as novas formas dos nossos dias: ela tinha em comum com o arranha-céu o predomínio das geometrias retas.<sup>158</sup>

Na crônica *Um purista do estilo colonial*, o narrador não diz que Pernambuco parece quadro modernista, mas que Megaípe seria um ótimo representante da paisagem do Estado, e é na continuação da crônica que se dá essa associação do solar com a produção artística e intelectual moderna, afinal sua arquitetura condizia com “as novas formas do nossos dias”, onde predominavam nos arranha-céus — símbolos da modernidade — as “geometrias retas”, que remetem diretamente à arquitetura moderna.

Assim, embora contra a modernização desenfreada do século XX, aquela que arrasava e destruía a tradição, — entendida aqui como o barroco e o colonial no que se refere à arquitetura — o narrador não se coloca contra toda e qualquer modernização. A arquitetura moderna desses primeiros anos passa a ser vista — numa operação intelectual importante — como uma continuação da tradição. Criava-se, assim, um vínculo entre passado e presente, — e porque não, futuro? — um vínculo histórico entre o colonial e a arquitetura moderna. Um elo que não se partiu, mas que juntos — passado e presente — esboçam o desenvolvimento de nossa cultura e de nossa tradição nacional.

---

<sup>156</sup> GORELIK, 2005.

<sup>157</sup> Essa preocupação com a identidade nacional foi fundamental para demarcar uma arquitetura moderna no continente que irrompeu na década de 1930 como um dos campos da atuação das vanguardas, atrelado ao Estado. Cf. MARTINS, 2010.

<sup>158</sup> BANDEIRA, 2006, p. 62.

### 2.3. Disputas: arquitetura colonial, neocolonial, moderna e o SPHAN

Quando publicada pela primeira vez, em 1930, a crônica *Arquitetura brasileira* tinha o título *A Moderna Arquitetura Brasileira*. A alteração para apenas *Arquitetura brasileira*, quando o texto passou a compor o livro *Crônicas da Província do Brasil*, expressa a afirmação da arquitetura moderna como a “verdadeira” arquitetura nacional. Representar a arquitetura de uma nação não diz respeito apenas ao presente, mas é algo que conecta também passado e futuro, é o acúmulo da história do país, assim como o que daria as bases de continuação do nosso futuro materializado. Uma simples mudança de título reverbera, assim, aquilo que estava em debate naquele momento quanto à arquitetura que representaria a identidade desse Brasil que se (re)descobria e se construía. A questão de um estilo “mais adequado” para as cidades brasileiras estava presente nos discursos acerca da nacionalidade<sup>159</sup>. A cidade era também uma construção simbólica, e sua forma, seu estilo, deviam acompanhar a busca pela construção de uma arte nacional.

Foi esse movimento que a arquitetura procurou também acompanhar tentando criar a casa brasileira. O fim do Segundo Reinado assinalou a decadência do espírito tradicional na construção. Não havia mais nem a lembrança daqueles sargentos de engenheiros que riscavam com a mão forte e sóbria os projetos de igrejas e de casa de câmara e governo. Os Calheiros e os Alpoins foram, à falta de arquitetos, sucedidos pelo mestre-de-obras português, insigne introdutor do lambrequim, das compoteiras de platibanda e do mármore fingido. Mas este ainda fazia os casarões retangulares com, ao lado, a acolhedora varanda. O que veio depois era ainda pior: tinha pretensões a estilo. A Avenida Atlântica, coleção de aleijões, ilustra essa época, a mais detestável da arquitetura em nosso país.

O mau gosto tomou tais proporções, que as velhas casas pesadonas do tempo da colônia e da monarquia assumiram por contraste um ar distinto e raçado, um ar de nobreza para sempre extinta na República.<sup>160</sup>

A criação da “casa brasileira” veio desse movimento onde artistas e intelectuais passaram a se voltar para o nosso passado, para nossa tradição, em busca das nossas raízes primitivas — citado pelo cronista no início da crônica. Entretanto, segundo o cronista, nossa própria arquitetura fora descaracterizada,

---

<sup>159</sup> Ana Castro e Joana Mello (2015) em *Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas*, a partir de textos de jornais da época, trazem à tona as discussões das primeiras décadas do século XX acerca da questão de um estilo mais adequado para São Paulo, e a face desejada para representar essa cidade em sua “marcha de progresso”, e como o debate sobre a fisionomia da cidade alimentou a construção de discursos sobre a nacionalidade e a modernidade artística.

<sup>160</sup> BANDEIRA, 2006, p. 84.

perdendo seu “espírito tradicional” nas novas construções. O tempo ideal, onde essa tradição estava viva, era aquele dos “engenheiros que riscavam com a mão forte e sóbria os projetos de igrejas e casa de câmara e governo”, isto é, o período colonial, com suas casas pesadas e varandas. Dessa forma, o cronista já marca qual seria o período da história nacional na qual nossa tradição se enraizou.

No final do trecho há ainda uma crítica ferrenha ao estilo neoclássico, que compunha grande parte dos edifícios da Avenida Atlântica naquele momento. Além disso, afirma novamente como a República — no final do século XIX — não conseguiu acompanhar a grandeza da arquitetura dos tempos da colônia e da monarquia. É interessante notar que Bandeira aqui reconhece um movimento de uma "elite" como ponta de lança de um movimento que, ao fim e ao cabo, não seria outra coisa se não "passadista". Se não servia a modernização de face eclética, tampouco a arquitetura chamada de neocolonial:

Foi dessa contemplação melancólica que nasceu, de uns quinze anos para cá, um movimento de elite em favor da casa brasileira. Era preciso, aconselhava-se, construir a casa brasileira dentro da tradição secular que a afeiçoara segundo as necessidades do nosso clima, dos nossos costumes e das nossas necessidades.

O movimento pegou - pegou demais. Fabricaram com detalhezinhos de ornato um *estilo*, deram-lhe um nome errado, e aí está nas casinhas catitas de telhas curvas e azulejos enxeridos, em que deu o renascimento da velha arquitetura brasileira começando a pregar em São Paulo pelo sr. Ricardo Severo.<sup>161</sup>

Descrevendo os preceitos desse movimento, seu embasamento no passado, na arquitetura secular brasileira, que se constituíram baseados em nossas especificidades, como clima, costumes e necessidades, o movimento que buscava o “renascimento da velha arquitetura brasileira”, isto é, o colonial, acabou produzindo um *estilo*, descrito de forma pejorativa pelo narrador da crônica. Ao apresentar Ricardo Severo como o responsável pelo movimento, o cronista revela qual seria este estilo: o neocolonial.

O engenheiro português Ricardo Severo havia proferido em 1914 a conferência *A arte tradicional no Brasil*, na qual apresentou suas preocupações quanto ao rumo que as artes nacionais tomavam. O engenheiro justificava que São Paulo perdia sua tradição através da cidade, isto é, a partir dos novos estilos arquitetônicos presentes no espaço urbano. Crítico da arquitetura eclética, Severo via na importação de uma arquitetura estrangeira a quebra da relação “tradição,

---

<sup>161</sup> Ibidem.

nacionalidade e nação”<sup>162</sup>. Severo propunha a retomada das tradições nacionais e defendia que a arte tradicional do Brasil seria encontrada no período da colonização portuguesa. O neocolonial surgia assim como uma resposta nacionalista ao ecletismo europeu do início da República.

Esse discurso chegou a ser ecoado por outros intelectuais ligados posteriormente ao movimento moderno, como Mário de Andrade, Menotti del Picchia e, inclusive Lucio Costa, mas tempos depois, passa a ser alvo de críticas desses mesmos intelectuais. Para Mário: “a ideia de cópia não se sustentava, uma vez que os modelos haviam se transformado, não só em função de questões mesológicas, como apostava Severo, mas, sobretudo, em virtude de estrutura social e racial do país, nela enfatizando a contribuição africana.”<sup>163</sup>.

Ao mesmo tempo, a arquitetura moderna começa a ganhar espaço: em 1928 o arquiteto Gregori Warchavchik inaugura a primeira casa modernista do país no bairro do Pacaembu, em São Paulo, e, em 1929, o arquiteto moderno Le Corbusier vem ao Brasil. Warchavchik escreveu uma série de artigos e um manifesto à favor “de uma arquitetura contemporânea de matriz nacionalista”. A arquitetura, destarte, não deveria mais se guiar pela noção de estilo, e sim pela técnica e por seus objetivos racionais<sup>164</sup>, por isso a ironia adotada pelo cronista ao frisar a tentativa de fabricação de um *estilo* por Severo, além da crítica aos elementos que compunham tal estilo, como ornatos, “telhas curvas e azulejos enxeridos”.

Com isso, tais intelectuais — efetivamente comprometidos com o movimento moderno nesse momento — e que apoiaram Severo em 1917, agora viam na “casa modernista” e na “máquina de morar” uma forma de estarem por dentro das tendências modernas da Europa e dos Estados Unidos, mas sem abrirem mão do caráter nacional. Estudiosos da cultura no Brasil e na América Latina, como Antonio Candido e Jorge Manrique, se debruçaram sobre esse movimento. O primeiro usaria a metáfora do “pêndulo”<sup>165</sup> para descrever o movimento em questão, enquanto o

---

<sup>162</sup> CASTRO; MELLO, 2015, p. 31.

<sup>163</sup> Ibid., p. 39.

<sup>164</sup> Ibid., p. 46.

<sup>165</sup> CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.



segundo fala de um “movimento de dobradiça”<sup>166</sup>, quando se olhava para a própria realidade e para fora, a Europa.

Mas para além dessa especificidade do modernismo na América Latina, de olhar a própria realidade para se definir frente ao outro, tal movimento de dobradiça ou pendular entre o local e o universal, entre o provinciano e o cosmopolita, também pode ser identificado entre temporalidades, isto é, volta-se para o passado na busca de seu (re)conhecimento e afirmação de uma tradição, ao mesmo tempo que se olha para o futuro, e na construção de nossa modernidade. A verdadeira face de nossas cidades seria assim tanto colonial — aquele explorado em Ouro Preto, Olinda e Salvador — quanto moderna. Haveria um aprendizado naquela arquitetura pretérita que seria o alimento do moderno. Não havia espaço para tentativa de afirmação de qualquer outra estética:

O meu amigo José Mariano anda agora com um trabalho danado para mostrar que nada disso é “casa brasileira”, que não basta azulejo e telha curvada para fazer arquitetura brasileira, que os *profiteurs* [proveitadores] da moda (porque hoje é moda ter o seu “bangalô colonial”) sacrificaram inteiramente o espírito arquitetônico da renovação a exterioridades bonitinhas.

Fiquei horrorizado em Sabará quando vi a nova casa da Câmara, que apesar de todos os matadores neocoloniais não passa de um casebrezinho ridículo, ao passo que ao lado o antigo sobrado da Câmara guarda uma linha de robusta dignidade, esse ar de casa que não é enfeite urbano, mas na definição de Le Corbusier — máquina de morar. O caso da Câmara de Sabará é típico, porque põe um ao lado do outro o padrão inspirador e o pastiche desvirtuado, num contraste verdadeiramente grotesco.<sup>167</sup>

O cronista, assim, antes de descrever efetivamente o que seria essa “arquitetura brasileira”, compõe seu texto de forma a, primeiramente, apresentar para o leitor o que não é tal arquitetura. Ele mostra que não basta imitar as características do colonial, reproduzindo seus ornatos e detalhes. O que esses intelectuais buscam, mais do que mera imitação do passado, é o “espírito arquitetônico da renovação”, isto é, o futuro de nossas cidades não virá de arremedos do passado, mas da renovação possível a partir de seu conhecimento.

Em seguida, compara a casa da Câmara de Sabará, em estilo neocolonial, com o antigo sobrado que a acolheu no passado colonial. O neocolonial não é capaz de exprimir a “linha de robusta dignidade, esse ar de casa que não é enfeite urbano”,

---

<sup>166</sup> MANRIQUE, Jorge A. Identidad o modernidad? In: BAYÓN, D. **América Latina en sus Artes**. Mexico: Siglo XXI Editores, 1974, p. 19-33.

<sup>167</sup> BANDEIRA, 2006, p. 84-85.

ou seja, há ali uma racionalização das formas, nada está onde está por mero enfeite, como no caso do neocolonial. E já que esse neocolonial não representa o verdadeiro espírito daquilo que nos é próprio, o cronista defende para o leitor a definição de Le Corbusier de “máquina de morar”, isto é, o preceito que guia a racionalidade da arquitetura moderna é o mesmo que consegue descrever o sobrado colonial de Sabará de “padrão inspirador”, e não se guiando por um “pastiche desvirtuado”.

A Câmara de Sabará também foi lembrada na crônica *De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos Estudante*:

Agora andam a retomá-lo [o fio da tradição] , porém infelizmente com que desastrado entendimento! Nada mais ilustrativo dessa incompreensão do que o novo edifício do Fórum de Sabará. Enquadrado entre duas velhas casas autenticamente coloniais, servers e melancólicas, os seus arrebiques de neocolonial bonitinho fazem a gente perguntar estarrecido:

— Será possível que isso tenha saído daquilo?<sup>168</sup>

O Fórum de Sabará não se integra àquilo que é “autenticamente colonial”, àquilo que tem uma história verdadeira, que verdadeiramente foi construído e concebido baseado em nossa tradição secular. O neocolonial é assim, esvaziado de sentido, de história e de tradição. Tal arquitetura aparece, portanto, como alvo de críticas do cronista quando este remete ao que estava sendo construído enquanto continuidade da tradição brasileira na arquitetura, como também quando está legitimando o colonial como essa tradição:

Há em algumas dessas casas novas a intenção de retomarem o estilo das velhas. Mas falta a essa arquitetura de arremedo o principal em tudo, que é o caráter. Essa maneira arrebitada e enfeitadinha que batizaram de estilo neocolonial, tomou à velha construção portuguesa uma meia dúzia de detalhes de ornato, desprezando por completo a lição de força, de tranquila dignidade que é a característica do colonial legítimo.<sup>169</sup>

Em mais um trecho de *De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos Estudantes*, o cronista fala como as novas casas de Ouro Preto tentavam “retomar o estilo das velhas”, porém, ao se apegar ao estilo, por meio da cópia dos ornatos, o neocolonial desprezava o principal do colonial, que é seu caráter, as linhas fortes e tranquilas que o caracterizam. Logo, o que determina a ligação temporal entre passado e presente, não está no superficial, na forma. Para o fio da tradição ser tecido é preciso ir além das exterioridades e conhecer a fundo o que compõe a essência — o caráter — dessa arquitetura:

---

<sup>168</sup> BANDEIRA, 2006, p.16.

<sup>169</sup> Ibid., p.14.

A mania do neocolonial está se apoderando de todo o Brasil, Seria bom que nossos amadores de estilo dessem um pulo à Bahia para sentirem e apreenderem a razão, a força, a dignidade daqueles velhos solares ou dos altos sobradões dos bairros comerciais. Para ver se dariam depois outro rumo a estas tentativas de arte brasileira, que, positivamente, enveredaram por caminho errado aqui no Sul, fazendo bonitinho, engraçadinho, enfeitadinho, quando o espírito das velhas casas brasileiras era bem o contrário disso, caracterizando-se antes pelo ar severo, recatado, verdadeiramente senhoril.<sup>170</sup>

Na crônica *Bahia*, o narrador descreveu como estar na cidade fazia com que ele se sentisse mais brasileiro, sentisse o Brasil de forma mais profunda, e que os sítios coloniais da Cidade Baixa eram a representação da cidade brasileira<sup>171</sup>. Um convite é feito àqueles com “mania do neocolonial”: que “dessem um pulo à Bahia para sentirem e apreenderem a razão, a força, a dignidade daqueles velhos solares ou dos altos sobradões dos bairros comerciais.”.

Dessa forma, as viagens de conhecimento do Brasil profundo, de nossas cidades e tradições, empregadas pelos intelectuais modernistas, serviram não só para desbravar e legitimar nosso passado e tradição, como também para desmascarar aquilo que não era esse passado legítimo. A cidade, assim, desempenhava um papel de referência da nossa história, referência do que seria a arte, cultura e tradição brasileira. E o conhecimento dessa cidade, o contato com o colonial legítimo, era também uma forma de se proteger daquilo que tentava se passar por tradição, e que não correspondia com o que estava sendo selecionado enquanto parte da identidade brasileira.

Já que o neocolonial não representava nem a continuação de nossa tradição — tão fortemente sentida em cidades como Ouro Preto, Olinda e Salvador pelo cronista viajante —, como também não tinha uma ligação com o espírito arquitetônico da renovação buscada para a construção do futuro, qual seria então a arquitetura que integrasse tanto passado quanto futuro? No desfecho da crônica *Arquitetura brasileira*<sup>172</sup>, encontramos a resposta:

É preciso repetir a essa gente [seguidores do neocolonial] as palavras de Lucio Costa, um dos poucos arquitetos novos que sentem o passado arquitetônico da nossa terra: a nossa arquitetura é robusta, forte, maciça; a

---

<sup>170</sup> BANDEIRA, 2006, p. 43

<sup>171</sup> Cf. o subcapítulo 2.2. *As cidades do nosso modernismo* no segundo capítulo desta dissertação.

<sup>172</sup> Havia assim, — no final da década de 1920, e meados dos anos 1930 —, uma “disputa” entre o neocolonial e o moderno como símbolo da arquitetura nacional. Não à toa o título da crônica passou de *A moderna arquitetura brasileira*, em 1930, para apenas *Arquitetura brasileira*, em 1937, não abrindo espaço para discussões ou dúvidas quanto à feição de cidade que nos representaria.

nossa arquitetura é de linhas calmas, tranquilas; tudo nela é estável, severo, simples — nada pernóstico.

É a esse caráter de simplicidade austera e robusta que devem visar os que pretendem retomar o fio da tradição brasileira na arquitetura.<sup>173</sup>

Para se construir uma arquitetura nacional era necessário conhecer, sentir o passado arquitetônico da *nossa terra*, e não apenas reproduzi-lo como estilo. Aqueles que pretendiam seguir o fio da tradição brasileira na arquitetura deveriam compreender sua simplicidade, seu caráter de linhas fortes e tranquilas, que em nada tinha a ver com ornatos e enfeites.

Lucio Costa era, naquele momento, um dos principais representantes da arquitetura moderna no país, ao mesmo tempo que foi descrito pelo cronista como “um dos poucos arquitetos novos que sentem o passado arquitetônico da nossa terra”. Assim, ao mesmo tempo que usa das “palavras de Lucio Costa” para definir o que seria nossa arquitetura, o cronista já indica que é a arquitetura produzida por Costa aquela que nos representa, que segue esse fio de tradição, isto é, a arquitetura moderna.

A construção de nossa identidade, passava assim, pelo diálogo entre modernidade e tradição<sup>174</sup>, e não pela substituição de um pelo outro, como registrado anteriormente em Recife e no Rio. Tratava-se da reinterpretação do passado numa chave moderna, e não mero passadismo, como o neocolonial. O passado não é o do cronista, mas é colocado como “nosso passado”, “nossa arquitetura”, “nossa terra”, assim como a “nossa tradição”. Ao relacionar a arquitetura moderna como continuação de certo colonial, é criado um vínculo de identidade nacional entre o passado, presente e futuro.

Lucio Costa conectou “a arquitetura moderna internacional à arquitetura tradicional, luso brasileira”, como afirmou Guilherme Wisnik<sup>175</sup>. Ao encontrar o brasileiro naquilo que o colonial tinha de popular, Costa teria percebido como a imitação do neocolonial não fazia sentido, como não era uma representação do

---

<sup>173</sup> BANDEIRA, 2006, p. 85.

<sup>174</sup> TRAJANO FILHO, F. S. Ensaio de pretensa vanguarda: revistas e cultura arquitetônica moderna no Brasil (1928-1933) | Experiments of a pretentious avant garde: Magazines and the modern architectural culture in Brazil (1928-1933). **OCULUM ENSAIOS**, v. 16, p. 83-100, 2019.

<sup>175</sup> WISNIK, G. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 79, p. 169-193, nov. 2007, p.173. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000300009](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300009). Acesso em: 03 mai. 2021.

Brasil e do brasileiro. Sobre sua viagem para Diamantina, em 1924, a fim de conhecer mais o interior do Brasil — assim como Bandeira, e outros intelectuais modernos — o arquiteto escreveu: “Lá chegando, caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que eu ignorava, um passado que era novo em folha para mim”<sup>176</sup>.

Conhecer o passado nacional — aquele popular, vivido e construído no interior do Brasil, e não aquele da capital onde Costa vivia — era uma forma de adquirir conhecimento e inspiração para o desenvolvimento de nossa modernidade. No texto intitulado *Documentação necessária*, para primeira edição da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Figura 6), de 1937, Costa escreveu:

[...] mas para dar aos que de tempos a esta parte se vêm empenhando em estudar de mais perto tudo que nos diz respeito, encarando com simpatia coisas que sempre desprezaram ou mesmo procuraram encobrir, a oportunidade de servir-se dela como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto.<sup>177</sup>

Estudar “tudo o que nos diz respeito” é estudar nossa tradição, aquilo que nos é singular e próprio. É se voltar para o nosso e valorizá-lo, não mais colocá-lo como inferior ao que era produzido fora, na Europa<sup>178</sup>. E para os arquitetos modernos — delimita, deixa claro que não se trata de qualquer arquiteto ou arquitetura que se valerá desses estudos — estudar tal passado, estudar o que nos diz respeito, é uma forma de buscar aprendizados, aprendizados vivos, fruto de experiências seculares, e não mera reprodução do que já está morto. Era necessário aprender com aqueles que sentiram as raízes brasileiras do passado, e que construíram nossas cidades através de um saber popular que nos foi forjado ao longo dos séculos.

Figura 6 - Capa da primeira edição da Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, publicada em 1937.

---

<sup>176</sup> COSTA, L. **Registro de uma vivência**, São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p. 27.

<sup>177</sup> COSTA, L. Documentação necessária. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 01, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937, p. 32-33.

<sup>178</sup> O que Antonio Candido (2006) destaca como sendo um "desrecalque localista", operado no modernismo brasileiro. Em *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*, Candido fala da superação de um sentimento de inferioridade que nosso povo, mestiço, de nação muito jovem, sentia em relação ao europeu, mais antigo, depositário de cultura milenar, que teria ocorrido já no primeiro Modernismo.



Fonte: [portal.iphan.gov.br/publicacoes](http://portal.iphan.gov.br/publicacoes)

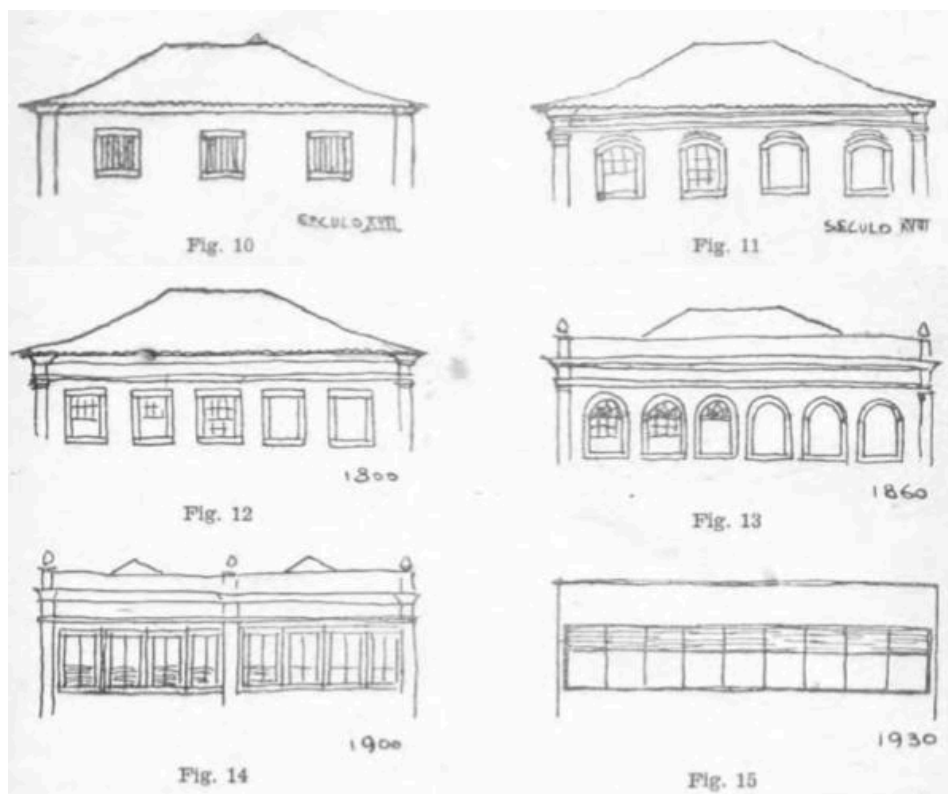
O arquiteto assim, da mesma forma que o cronista fazia — e não à toa foi citado por ele —, associa modernidade e tradição. Sendo esse “recurso à tradição” uma forma de olhar para o passado da nação, ao mesmo tempo que funcionava como uma legitimação da arquitetura moderna<sup>179</sup>, fazia desta uma “evolução natural” de nossa arquitetura colonial (Figura 7). O moderno seria assim uma arquitetura mais racional, que estuda a paisagem, o clima, o relevo, que dá mais atenção às especificidades do lugar, mas que também busca aprender sobre nossa terra através de construções populares e coloniais. É a fusão dos saberes primitivos

---

<sup>179</sup> WISNIK, 2007, p.178.

coloniais com aquilo que a modernidade dispunha, como o concreto armado, entre outras matérias primas.

Figura 7 - Desenhos de Lucio Costa em *Documentação necessária* ilustrando em uma linha do tempo, a arquitetura moderna como continuação da racionalidade e das características da arquitetura colonial brasileira.



Fonte: COSTA, 1937.

Há muita gente ingênua para quem progresso urbano é avenida e arranha-céu. Modernidade — asfalto e cimento armado. Pois eu estou pronto a sustentar para essas sensibilidades modernas, que os tais arranha-céus cariocas não passam de casarões passadistas de muitos andares, ao passo que os velhos sobradões de duas águas na Bahia, com três, quatro andares e sotéias, obedecem à estética despojada, linear, sintética dos legítimos arranha-céus.

[...] O que há de variedade nas fachadas dos oitões! Um velho quarteirão baiano lembra muito as sínteses plásticas dos pintores modernistas quando representam uma cidade.”<sup>180</sup>

O cronista, em sua narrativa, defende a preservação do colonial, mas não sua “reprodução”, desprezando o neocolonial, e mostrando como a tradição não está apenas na forma, mas levava em conta toda a historicidade desta. As cidades coloniais que ele visita, e registra em forma de crônica suas percepções e memórias,

<sup>180</sup> BANDEIRA, 2006, p. 34.

são o manancial para o presente, o *locus* possível dessa leitura do Brasil, para que ele se tornasse moderno sem apagar seu passado. E só será possível construir tal Brasil se nos atentarmos para este passado, passado construído por nós mesmos ao longo do tempo, que nos constitui e foi sedimentado ao longo de nossa história.

Há assim, nesse processo de construção da nação, uma invenção, uma eleição do que seria nosso patrimônio, do que representaria nossa tradição arquitetônica nacional. Quadros de memória coletiva foram construídos a partir da arquitetura barroca, principalmente das cidades que abrigavam sítios relevantes de arquitetura colonial, como Ouro Preto — entre outras cidades mineiras como Diamantina e Sabará — e Salvador. O patrimônio se tornaria assim um passado presentificado, inserido no cotidiano. Tal “passado presentificado” é notável na forma como essas crônicas são narradas e no que elas destacam. Isso anos antes da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>181</sup>, — o SPHAN — e dessa afirmação institucional do barroco enquanto arquitetura tradicional brasileira<sup>182</sup>.

Ouro Preto, o centro de Salvador, entre outras igrejas e espaços abordados nas crônicas de Bandeira, foram tombados anos depois como patrimônio nacional brasileiro pelo SPHAN. Em suas crônicas, Bandeira legitimava a atribuição de valor histórico e nacional dessas construções. O patrimônio surge como parte do processo de construção de uma nação dos Estados nacionais, um meio de ter na cidade uma forma física que representasse a cultura autenticamente brasileira<sup>183</sup>.

Dessa forma, o interesse pelas “coisas brasileiras”, como falado anteriormente, não era apenas um projeto estético, mas um projeto de nação, o que acarretou nesta correlação entre os intelectuais modernistas, a sociedade, e o Estado <sup>184</sup>. A criação do SPHAN, em 1937 — mesmo ano de publicação de *Crônicas*

---

<sup>181</sup> Vale ressaltar que, desde 1925 já haviam discussões em torno da proteção e conservação do que viria a ser o “patrimônio nacional”. Além disso, desde a Semana de 1922, os intelectuais modernistas já vinham em processo de discussão e construção, juntamente com o Estado — processo que se intensificou em 1937 com o Estado Novo — do que seria a cultura nacional. Logo, não é anacronismo estabelecer essa ponte entre a narrativa das crônicas, que coloca a arquitetura barroca e colonial no papel de arquitetura tradicional brasileira, e o que viria a ser eleito como símbolo do patrimônio nacional anos depois. Cf. CHUVA, 2017.

<sup>182</sup> CHUVA, 2017.

<sup>183</sup> CHUVA, 2017.

<sup>184</sup> CANDIDO, A. A Revolução de 1930 e a Cultura. **Novos estudos**, São Paulo: CEBRAP, v. 2, n. 4, p. 27-32, 1984. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-08/>. Acesso em: 03 mai. 2021.



da *Província do Brasil* —, pelo Ministério da Educação e Saúde (MES), comandado por Gustavo Capanema, pode ser analisada sob o viés dessa associação entre Estado e intentos modernos<sup>185</sup>.

O anteprojeto de criação do SPHAN<sup>186</sup> foi escrito por Mário de Andrade, e modificado por Rodrigo Melo Franco de Andrade<sup>187</sup>, — primeiro diretor do SPHAN — intelectuais ativos no movimento moderno. A sede do MES, no Rio de Janeiro foi projetada por arquitetos liderados por Lucio Costa, como Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer. O prédio do Ministério contava também com painéis pintados por Candido Portinari, um dos maiores nomes da nossa pintura moderna. O edifício-sede do MES se tornou marco da arquitetura moderna brasileira, símbolo de um Estado moderno rumo ao progresso.

Diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN, Lucio Costa, com o olhar do arquiteto moderno, contribuiu ativamente com a eleição da arquitetura popular colonial como nosso patrimônio nacional, em oposição à erudita, conectando a modernidade à tradição popular<sup>188</sup>. Neste sentido, os ideais modernistas e os intentos do SPHAN, no que diz respeito à cultura nacional, convergiam. Essa estreita relação refletiu na super valorização do barroco nas políticas de tombamento

---

<sup>185</sup> Em sua dissertação de mestrado, *Arquitetura, identidade nacional e projetos políticos na ditadura varguista: as escolas práticas de agricultura do estado de São Paulo*, Mariana Al Assal (2009), critica essa ideia, — e a historiografia sobre a arquitetura brasileira difundida naquele momento — de uma conexão direta entre a arquitetura colonial e a arquitetura moderna — sobretudo aquela produzida pela chamada “escola carioca” —, ignorando toda a história entre esses dois momentos. Com isso, a autora mostra, a partir da construção das Escolas Práticas de Agricultura do Estado de São Paulo, entre 1942 e 1945, como o neocolonial foi utilizado como linguagem oficial adotada nessas escolas. Em um período de construção da identidade nacional como projeto político, tal arquitetura passou a desempenhar uma função social como capital simbólico, mostrando que, embora haja aqui nas crônicas mobilizadas para *Cronista da Província do Brasil*, uma inclinação desses intelectuais em eleger a arquitetura moderna como arquitetura nacional, representante da nação e sua identidade naquele momento, o debate é muito maior. Al Assal defende como, na verdade, o Estado assume ambas as estéticas, neocolonial e moderna. Cf. AL ASSAL, M. R. B. **Arquitetura, identidade nacional e projetos políticos na ditadura varguista - as Escolas Práticas de Agricultura do Estado de São Paulo**. 2009 Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo - FAU USP. São Paulo, 2009.

<sup>186</sup> Movidos pelas transformações estéticas das vanguardas, que incitaram a olhar para nosso passado, e buscar nele as bases de construção de nossa tradição, intelectuais envolvidos com o movimento moderno prepararam o que seria seu campo de ação e do Estado na década seguinte: “Mas foram alguns intelectuais modernistas que elaboraram, a partir de suas concepções sobre arte, história e nação, essa ideias na forma do conceito de patrimônio que se tornou hegemônico no Brasil e que foi adotado pelo Estado, através do SPHAN”. (FONSECA, 2007, p. 85-86.)

<sup>187</sup> *Crônicas da Província do Brasil* foi dedicado por Manuel Bandeira a Rodrigo Melo Franco de Andrade.

<sup>188</sup> WISNIK, 2007.

da instituição, priorizando principalmente a arquitetura religiosa, isto é, igrejas barrocas. Não à toa que essas foram destaque nas crônicas de Bandeira sobre Ouro Preto, Salvador e Olinda:

Mas é tempo que eu comece a falar do que há de mais belo na Bahia — as igrejas. E em primeiro lugar da mais rica maravilha de todo o Brasil: a igreja de São Francisco.

Os críticos de arte europeus não poupam o estilo barroco, considerado por ele com uma degenerescência do Renascimento.

É a época da decoração pela decoração, diz Reinach, intervindo em toda a parte e a contra-senso, comprazendo-se numa visão quase febril de linhas atormentadas e de relevos imprevistos. Entretanto, depois de dizer “que o gênio da Renascença acabou por afundar naquela orgia decorativa”, acrescenta: “não sem ter produzido, todavia, até o fim do século XVIII, edifícios notáveis pela ousadia e elegância”.

O interior da igreja de São Francisco da Bahia é um desses exemplos de barroco depurado e harmonioso. Por prodigioso que seja o trabalho de talha dourada, não deixando pedaço nu de parede, nunca a abundância e a riqueza da ornamentação obscurecem o relevo das grandes linhas, sempre bem acusadas em toda a sua força e majestade<sup>189</sup>.

A Igreja de São Francisco era a “mais rica maravilha”, não de Salvador, não da Bahia, mas “de todo o Brasil”, fazendo com que o significado dessa arquitetura extrapole seu espaço físico, sendo uma referência de riqueza artística e histórica da nação. O lugar de origem da igreja barroca, não era assim, a Bahia, mas o Brasil:

Godofredo Filho levou-me a quase todas as velhas igrejas da Bahia, bisbilhotando nas sacristias e desvãos escusos para descobrir peças interessantes.

[...]

Quanta igreja bonita, meu Deus! São Domingos, ao lado da casa em que nasceu Gregório de Matos, São Pedro dos Clérigos, a pequenina capela do Monte Serrat, a de Nossa Senhora da Graça... Esta foi mandada levantar pela Paraguaçu, segundo reza a inscrição tumular.<sup>190</sup>

A narrativa reforça, anos antes de haver um órgão oficial para a salvaguarda do patrimônio nacional, o valor do que viria a ser eleito como nosso patrimônio. Já apresentava ao leitor daquelas crônicas a história dessas cidades, a história da arquitetura colonial, e sua convergência com a história nacional. O próprio Manuel Bandeira atuou como membro do Conselho Consultivo do SPHAN. Em *Itinerário de*

---

<sup>189</sup> BANDEIRA, 2006, p. 35.

<sup>190</sup> BANDEIRA, 2006, p. 41-42.

*Pasárgada*, o escritor cita sua presença no Conselho ao lembrar a última vez que viu Alberto Childe<sup>191</sup>:

Childe era em tudo um homem de direita e não gostava do moderno nem o compreendia. A última vez que o vi foi numa reunião do Conselho Consultivo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, numa sala clara e alegre do Ministério da Educação.<sup>192</sup>

Foi no Rio de Janeiro, Minas, Bahia e Pernambuco que se realizaram a maioria dos tombamentos do primeiro ano do SPHAN, privilegiando construções coloniais e religiosas. O patrimônio nacional foi representado através do colonial, consagrando esse período como o fundador da nacionalidade. O Estado se auto atribuiu o papel de agente de memória da nação, detentor da tutela do patrimônio histórico e artístico nacional — e também de sujeito da história. Foi sob essa ótica que se deu a escolha dos bens a serem conservados, aos quais se atribuiu paralelamente toda uma série de significados, num esforço de seleção daquilo que não deveria ser esquecido, daquilo que, para consolidação da nação, deveria permanecer na memória, materializando-se nos bens tombados. Tratava-se de encerrar escolhas de um passado que representasse toda a nação<sup>193</sup>.

A cidade, assim, não era um reflexo desse processo de construção da nacionalidade e da modernidade, mas um agente por excelência<sup>194</sup>. A arquitetura, por sua vez, tornou-se chave nos projetos de governo, representando a modernidade e a tradição nacional que a legitimava. Desta forma, tal como as pinturas modernistas de Tarsila do Amaral, e as formas arquitetônicas produzidas por Lucio Costa, o ideal de modernidade seria aquele que se integrava ao passado, que é seu fio condutor. Essa é a modernidade ideal, a modernidade que conduziria o Brasil para um quadro universal de sua produção artística e intelectual, porque também está ligado à sua tradição, tradição colonial, “oficializada” naquele momento pelo Estado a partir da atuação do SPHAN.

---

<sup>191</sup> O verdadeiro nome de Alberto Childe era Dmitri Vanitzin, russo, que atuava como egiptólogo no Museu Nacional.

<sup>192</sup> BANDEIRA, 1984, p. 82.

<sup>193</sup> CHUVA, 2017, p. 176.

<sup>194</sup> GORELIK, 2005.

Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo.

Walter Benjamin, *Sobre o conceito da História*, 1940.

### 3. Memórias do cotidiano

#### 3.1. A rua

No baralho, a trinca são três cartas do mesmo valor. A semântica da molecada alargou o conteúdo da palavra e fê-la sinônima de baderna de bairro: a trinca do Curvelo, a trinca do Itapiru. É o conjunto da molecada do bairro, que a gente vê a todas as horas batendo bola na rua, empinando pipas, estalando os tecos na buraca (- “Busca!” - “Marraio!”), abatendo os pardais a bodoque... (Às vezes se atiram à distantes excursões donde regressam com uma jaca enorme. Nesses dias, é, na rua, jaca por todo o lado, uma orgia de jaca - enervante como todas as orgias.)<sup>195</sup>

A crônica *A trinca do Curvelo* foi escrita em novembro de 1932 para a revista *Souza Cruz*, do Rio de Janeiro. Nela, o cronista conta as peripécias da molecada do Curvelo, que faziam da rua e da cidade seu parque de diversão. Nesse trecho não há uma contemplação do passado por meio da cidade, o cronista também não entra na questão da arquitetura, descrevendo a materialidade das casas e edifícios do Curvelo. Aqui, o olhar para a cidade se modifica<sup>196</sup>, o objeto de escrita não é mais a materialidade dessa cidade, passando a ser seu cotidiano. A crônica deixa de retratar a cidade do passado, os estilos arquitetônicos, e os conjuntos de edifícios que compõem — ou que se perderam — e na cidade aqui narrada, tudo isso fica de lado, tudo isso é suprimido em razão da rua, do seu movimento, sujeitos e práticas.

A cidade passa a ser observada e narrada ao rés-do-chão, retratando a escala do cotidiano, das crianças que lá brincam e aprontam, que fazem da cidade sua rede de sociabilidade, de aprendizagem, experiências e práticas. A vida acontece na rua: os jogos, as brincadeiras, a bola, a pipa, “os tecos na buraca”. A rua é agente desse movimento, é o espaço de todas essas interações. Quando voltam carregados de jaca depois de uma distante excursão pela cidade, é a rua que sofre as consequências, sendo dominada pela fruta por tudo quanto é lado.

A rua é também espaço de identificação, dá nome e identidade a esses grupos de crianças: “a trinca do Curvelo, a trinca do Itapiru”, eles são os donos da rua e de seus espaços. Diferentemente das avenidas modernas pensadas para

---

<sup>195</sup> BANDEIRA, 2006, p. 149.

<sup>196</sup> Em *Arquitetura, Geografia, História: usos da escala*, Bernard Lepetit mostra como através de diferentes escalas na historiografia, um mesmo objeto é lido e entendido de diferentes formas, tal como um mapa, onde a escala escolhida pelo cartógrafo determina o nível de informação que o ele mostrará. Cf. LEPETIT, 2001.

serem tomadas por automóveis e bondes, aqui a rua tem infinitas funções: é campo de futebol, é a ligação entre o céu e a terra através das pipas, é cozinha em dia de jaca, floresta onde se caça pardais. A rua é mutável, com espaços temporários, porosa<sup>197</sup>, sem ordem fixa, aberta às possibilidades, e à imaginação dessas crianças:

Os piores malandros da terra. O microcosmo da política. Salvo o homicídio com premeditação, são capazes de tudo — até de partir as vidraças das minhas janelas! Mentir é com eles. Contar vantagem nem se fala. Valentes até na hora de fugir. A impressão que se tem é que ficando homens vão todos dar assassinos, jogadores, passadores de notas falsas... Pois nada disso. Acabam lutando pela vida, só com a saudade do único tempo em que foram verdadeiramente felizes.<sup>198</sup>

Na continuação da crônica o narrador passa a descrever a trinca do Curvelo: são os malandros, mentirosos, capazes de quase tudo! O trecho se inicia com descrições que, por um instante, parece que o narrador não está mais se referindo às crianças devido tantas características pejorativas, mas logo em seguida conclui o “são capazes de quase tudo” com uma peripécia de criança: “até de partir vidraças das minhas janelas!”. Logo, toda essa malandragem revela, na verdade, a inocência dessas crianças, que fazem da rua seu território, seu espaço de liberdade e aprendizado.

São crianças criadas e formadas pela rua, em um ambiente que parece ser o da desordem, sem lei, levando o cronista pensar que, no futuro, esse excesso de liberdade propiciado pela rua, os levarão ao caminho do crime e dos vícios, isto é, continuarão na vida da falta de ordem e lei, mas agora sendo julgados como adultos. A malandragem inocente, da infância livre na rua, seria o ambiente de formação dos tipos socialmente rejeitados. Como registrou Gilberto Freyre: “Porque o menino que viesse empinar seu papagaio ou jogar seu pião no meio da rua tornava-se moleque”<sup>199</sup>.

Entretanto, não é isso que acontece, quando adultos o destino de todos é “lutar pela vida”, trabalhar duro frente às poucas oportunidades que o futuro os oferece. Assim, enquanto na infância a rua é o espaço que permite que essa garotada seja livre, tenha inúmeras possibilidades, seja “verdadeiramente feliz”,

---

<sup>197</sup> O conceito de porosidade aqui remete à análise de Walter Benjamin em Nápoles (1987b), porosidade que caracteriza espaços da cidade mutáveis, abertos à possibilidade, onde o definitivo não se cunha. Isto é, espaços em movimento, em constante transformação.

<sup>198</sup> BANDEIRA, 2006, p. 149.

<sup>199</sup> FREYRE, G. **Sobrados e Mucambos**. 15a ed. São Paulo: Global Editora, 2013. p. 19.

quando chegam à idade adulta — ou mesmo antes disso — tal relação com a rua se modifica, ela deixa de ser o parque de diversões e passa se tornar o espaço de trabalho e sobrevivência:

Para muitos a luta começa como uma extensão da pagodeira da trinca. Vender os jornais da tarde, “xepar”, isto sim que é divertido, já sendo atividade de homem: — “A Noite” O Globo! O Diário! Qual é?”. Voltar às onze horas da noite para casa, trazendo cinco, seis, sete mil-réis. Sustentando a família com treze e quatorze anos... Mas no dia que traz só três mil e tanto é que vadiou. “Malandro! Te boto na Colônia!” Então é que começa a perceber que a vida não é brinquedo como na trinca.<sup>200</sup>

Conforme vão crescendo, essa molecada não desbrava mais os bairros por diversão, agora andam de rua em rua trabalhando, vendendo jornais, recolhendo aquilo que sobrou das xepas. São crianças que logo cedo perdem sua infância, e precisam agir como homens, sustentando a casa. A vida na rua que propiciou tanta liberdade, tantas aventuras na infância dessas crianças, se torna um demérito quando esses se lançam à vida adulta, e a esse mundo do trabalho. A vida na rua é estigmatizada, é acompanhada pelo estereótipo do malandro, do vadio, sobretudo, quando não conseguem trazer para a casa o sustento esperado.

O narrador — embora valorize essa vivência da rua — nos revela assim um estigma social em relação à rua, às crianças que crescem tendo nela seu espaço de experiência. Assim, se formar na rua vai além das aventuras, da infância “verdadeiramente feliz”, mas mostra também as dificuldades, responsabilidades e estereótipos que cercam aquelas crianças devido ao espaço da cidade que ocupam, os renegando a uma classe social limitada em suas possibilidades.

A trinca do Curvelo conta com exemplares interessantes. Primeiro que tudo conta com um Lenine autêntico. Uma tarde a polícia deu uma batida na residência do comunista Otávio Brandão, pondo em verdadeiro pé de guerra o minúsculo e pacato bairro do Curvelo. No entanto estava ela então, como ainda está hoje, longe de suspeitar da existência desse Lenine, cujo sonho mais caro é o comunismo integral. Tem sete anos apenas, mas já me considera um infame pequeno burguês, só porque eu nunca lhe quis dar uma fita métrica de aço que um dia viu sobre a minha mesa. Toda vez que eu defendo, a propósito de um livro, de um canivete, de um isqueiro cobijado por Lenine, o princípio da propriedade, Lenine brada com um “toque de mal” e vai se vingar na minha porta, contra a qual inverte a pontapés e pedradas. O grito de guerra é: “Vou es...bodegar a sua porta!”<sup>201</sup>

O cronista passa agora a descrever quem são as crianças que compõem a trinca. O primeiro deles é Lenine — a versão aporuguesada de “Lênin”, líder da

---

<sup>200</sup> BANDEIRA, 2006, p.149-150.

<sup>201</sup> Ibid., p. 150.

União Soviética de 1917 a 1924 — com quem Bandeira faz analogias, comparando o menino ao revolucionário comunista. A crônica conta também uma investida policial na residência de Otávio Brandão — teórico do Partido Comunista Brasileiro, um dos responsáveis pela difusão dos conceitos marxistas no país — a qual inflamou o bairro do Curvelo. Indicando não apenas uma repressão política na cidade, quanto a ação policial — aparentemente violenta e inesperada — no pequeno bairro popular.

Toda a descrição de Lenine é tecida com referências ao comunismo: Lenine sonha com o comunismo integral, a isenção da propriedade privada, tendo acesso àquilo que pertence ao cronista, como um livro, um isqueiro, uma fita métrica. O vocabulário da crônica também se modifica, unindo expressões marxistas como “pequeno burguês”, e “propriedade privada”, ao linguajar popular da infância: é o “toque de mal”, e o “esbodegar” a porta.

Lenine, inclusive, tem uma crônica com seu nome em *Crônicas da Província do Brasil*<sup>202</sup>. Em carta a Mário de Andrade, de 29 de julho de 1931, Bandeira contou ao amigo sobre o texto:

Ainda estimulado por ele [Paulo Ribeiro de Magalhães] escrevi a segunda crônica, sobre um garotinho da rua do Curvelo, chamado Lenine. Ele acha uma graça enorme na gurizada do Curvelo, que não larga a minha janela, seu Manuel Bandeira praqui, ssu Manuel Bandeira pra lá, pedindo papel de jornal, feira de pião, biscoito, escada pra tirar bola do telhado, etc.<sup>203</sup>

Na carta vemos como o cotidiano da molecada do Curvelo encanta os leitores das crônicas de Bandeira. Ele também revela o jeito dessas crianças falarem: o “senhor” se torna “ssu”, “praqui”, são abreviações naturais da fala brasileira, o português do cotidiano, falado nas ruas. A carta mostra também um pouco das brincadeiras da criançada do curvelo: o pião, a bola, todas jogadas no ambiente da rua, assim como o biscoito, que deve ser dividido entre eles e comido ali mesmo no meio do bairro.

Na crônica *Lenine*, o narrador mostra ao leitor um pouco mais das peripécias do menino com nome de líder comunista:

Quando, porém, chegou a hora de maiores intimidades intelectuais, Lenine se me mostrou já imbuído do que há de mais odioso no espírito pequeno-burguês: a preocupação do ganho, a cobiça dos bens materiais, o gozo e delícia da propriedade.

---

<sup>202</sup> Texto publicado no Diário Nacional, em 08/08/1931.

<sup>203</sup> GUIMARÃES, 2006, p. 290.



Se me encontrava na rua, pedia tostão. Se me via à janela, entrava a pedinchar quanto deparava em minha sala:

- Me dá um livro! aquele.
  - Aquele é francês, você não entende.
  - Então aquele!
  - Aquele é em inglês.
  - Não tem figura?
  - Não tem figura.
  - Deixe ver!
- E eu mostrava. Um silêncio.
- Então me dá um biscoito!
  - Acabaram-se.
  - Então eu esbodego a sua porta!

Lenine nunca diz “esbodegar”, mas coisa pior, que não posso citar aqui. Esbodegar a minha porta é meter os pés nela, atirar pedra, rabiscá-la com giz ou carvão. Lenine inicia a represália, mas interrompe-se muito espantado quando eu lhe advirto:

— Lenine, você é um malfeitor. O que você está fazendo não passa de uma vesânia. É pura e simplesmente o rompimento unilateral de um contrato sinalagmático! Toque de mal!

Lenine estende o dedo mindinho, toca de mal e vai agitar a Polônia, que é o cortiço da travessa do Cassiano.<sup>204</sup>

Lenine é criança que pedincha os bens do cronista, isto é, que pede com insistência, quase como uma ordem, afinal, seus pedidos não são registrados com ponto de interrogação, mas de exclamação! O nome de comunista é dado a alguém que quer viver da cobiça dos bens da propriedade privada, dessa forma, o cronista vai brincando em seu texto, fazendo analogias e descrevendo ironias em relação ao nome e os comportamentos do menino.

Se não consegue o que quer, Lenine faz revolução, ou melhor, esbodegação. Mete os pés na porta de Bandeira, atira pedras, rabisca, e só para quando é advertido, — o narrador utilizada da inocência do menino fazendo uso de palavras que ele, provavelmente, não deve entender, mas que não assume — aceitando o “toque de mal” de Bandeira e indo aprontar em outro lugar da cidade. A crônica *Lenine* termina com um comentário irônico e mesmo satírico:

É assim Lenine: esquivo, irascível, exigente. Dana a vida quando a trinca o chama de *tatuí de areia*.

No entanto não lhe posso guardar rancor, porque se lhe digo: “Lenine, você é um grande malandro! Não é?” ele me olha meio sério, meio rindo, com um ar tão meigo, tão lindo, tão cândido, que é de fazer inveja ao primeiro *team* dos anjos de Nosso Senhor.

Mas há a questão social... Falando de Lenine, do Lenine do Curvelo, ao comunista Otávio Brandão, este me respondeu sem o menor entusiasmo:

---

<sup>204</sup> BANDEIRA, 2006, p. 180.

O “Lenine batizado” é irônico, é contraditório, mas também é um retrato do Brasil. Lenine é malandro, mas também é meigo; é comunista, e sonha com a propriedade privada; é a criança batizada com nome de ateu militante que buscava combater a religião; que se aventura nas ruas da cidade, e apronta tanto, que às vezes se esquecem que é apenas uma criança. É um menino meigo, segundo o cronista, que carrega a inocência da infância junto com a malandragem das ruas dos bairros humildes do Rio de Janeiro. Lenine não é estático, não se define por uma única característica, está sempre em movimento, assim como a rua e o cotidiano no qual faz parte. Junto a ele, aparecem as outras crianças, um “crioulinho”, um “mulato”, um “ruivo-sardento” entre outros “tipos diferenciados” que Bandeira descreve com humor e carinho:

A trinca não tem lá grande respeito por Lenine e volta e meia estão gritando: Tatuí! Tatuí de areia!” O crioulinho José Antônio Bento Marinho, nove anos, inventou uma nova maneira muito sonsa de infernizar Lenine com o apelido detestado. Começa de longe a vocalizar feito sabiá: “Tuí, tuí, tuá! Tuí, tuí, tuá!” Até Lenine encontrar a primeira pedra...

Mas Lenine é a criança de peito da trinca. De Lenine até os “bambas” — o Zeca Mulato, o Encarnadinho, o Culó, o Piru Maluco, a trinca é rica em tipos bem diferenciados pelo físico, pela cor, pelo caráter. Ao mulatinho Ivan dei, como de direito, o cognome de Terrível. Batem à minha janela. — “Quem é?” — “Ivan” — “Que Ivan?” — “Ivan, o Terrível!” Foi assim que ensinei a me responder. Os outros fazem troça: — “Qual nada, seu Manuel Bandeira, é um marica. Não tem nenhum que não dê nele!” Quem falou assim foi o jovem Antenor, que eu prefiro chamar o antena Antenor: — “Quem é?” — “É o antena Antenor!” Há um Armando de Castro, que, naturalmente, é Castro Forte. Mas esse quase não é da trinca e até lê romances dessa tal baronesa que escreveu a Castelã não sei de onde.

A espécie ruivo-sardenta é representada na pessoa do Nelson, que parece neto de escocês. Na realidade é neto de uma velha preta, das antigas, opulentamente preta, colonial como a marquesa de Santos e o Convento de Santo Antônio. Nunca me esquecerei do *grand air* com que ela falou ao Álvaro no dia em este bateu no Nelson. Não gritou, não fez escândalo. Falou com voz baiana, amável e gostosíssima: “Vai bater na bundinha da Mamãe... Vai...”. O Álvaro, que tem resposta pra tudo e não respeita as caras, ficou inteiramente desnordeado, abestalhado, diante daquele insulto que parecia um afago, coisa tão nova que ele não entendia bem.<sup>206</sup>

Lenine, assim como as demais crianças do Curvelo, são parte do Brasil, daquilo que é popular, que mistura o santo com o profano, a inocência com a malandragem, as diferentes raças, — muitas vezes na mesma família — e a rua como o espaço de encontro de todos esses universos e contradições. O Curvelo, e

---

<sup>205</sup> BANDEIRA, 2006, p.181.

<sup>206</sup> Ibid., p. 149-150.

as crianças da trinca, são quase como um microcosmo do Brasil e do seu cotidiano popular, vivido nas ruas. A lembrança do Curvelo, assim como suas crianças, aparecem também em *Itinerário de Pasárgada*<sup>207</sup>:

A morte de meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou. Quando meu pai era vivo, a morte ou o que quer que me pudesse acontecer não me preocupava, porque eu sabia que pondo a minha mão na sua, nada haveria que eu não tivesse a coragem de enfrentar. Sem ele eu me sentia definitivamente só. E era só que teria de enfrentar a pobreza e a morte. Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice da Rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância. Lá escrevi quatro livros, três de poesias – *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, e quase toda a *Estrela da manhã*, e um de prosa – as *Crônicas da Província do Brasil*.<sup>208</sup>

Com a morte do pai, Bandeira muda-se das Laranjeiras para a rua do Curvelo, onde viveu por mais de uma década. Ao reescrever suas lembranças, o autor atribui uma função ao bairro: sua vivência no Curvelo contribuiu para sua formação enquanto escritor. O cotidiano expande suas experiências quando este se abre para o mundo achado na rua<sup>209</sup>. O trivial, aquilo que passa despercebido pelos olhos de tão comum, revela um cotidiano complexo de dinâmicas e convivências plurais.

Todo esse movimento da rua invadiu o apartamento do escritor, seu espaço privado, e a realidade por ele observada de dentro de sua casa, tornou-se objeto de seus textos. Vivendo no que descreve como um “velho casarão quase em ruína”, Bandeira se debruça sobre a realidade da rua, fazendo de seu quarto “posto de observação da pobreza mais dura e mais valente”, ignorando assim, a pobreza que ele mesmo vivia naquele momento, em detrimento daquela que via na rua. A

---

<sup>207</sup> *Itinerário de Pasárgada* é um texto autobiográfico escrito por Manuel Bandeira e publicado pela primeira vez em 1954, quando o poeta tinha 68 anos. Nele, Bandeira relembra aspectos de sua vida pessoal e de sua trajetória enquanto poeta e escritor. Cf. BANDEIRA, 1984.

<sup>208</sup> BANDEIRA, 1984, p. 58.

<sup>209</sup> Sobre a mudança de Bandeira para o Curvelo, Arrigucci (1987, p. 19) escreveu: “Deste modo, nos anos passados na rua do Curvelo, se pode perceber um movimento de concentração da experiência do poeta: são anos de recolhimento e recomposição das reminiscências. Mas, ao mesmo tempo, se nota também um movimento de expansão de sua experiência, aberta para o mundo novo do cotidiano, achado na rua.”

pobreza, além de objeto de representação literária, é também parte da realidade do Brasil e do seu cotidiano<sup>210</sup>.

A “garotada sem lei nem rei”, descrita na crônica, reaparece nas lembranças de *Itinerário de Pasárgada*. Aqui, o prejuízo das vidraças quebradas é restituído pelas lembranças que essas crianças suscitavam, trazendo à memória de Bandeira a rua da União, o reaproximando de sua infância feliz. O presente, passa assim, a produzir memórias, o cotidiano, além de ingrediente para as crônicas, traz à tona memórias.

Nas palavras de Arrigucci, na crônica: “a percepção do momento presente é acompanhada por esse tecido de lembranças: coisas passadas e vividas, experiências ressuscitadas no instante.”<sup>211</sup>. A crônica, dessa forma, não é composta apenas de aqui e agora, como também de lembranças, memórias, experiências anteriormente vividas e alimentadas pelo presente, trafegando entre diferentes temporalidades em sua composição. O tema da memória não deixa assim de estar presente, mostrando como essa identificação com o Curvelo, com a rua, tem a ver também com uma retomada da vida da infância ao observar o cotidiano e sua dinâmica através da janela.

O contraste dessa janela: de um lado a pobreza do Rio de Janeiro, e de outro as crianças brincando na rua, pode ser também o contraste vivido por Bandeira naquele momento dentro do seu quarto, a sua própria realidade: longe do seu lugar de infância, mas o revivendo através da observação da rua, e vivendo ele próprio parte da pobreza que observava. Assim, ao mesmo tempo que observava o cotidiano vivo da rua, Bandeira vivia parte dele dentro do seu espaço privado.

Foi do Curvelo que Bandeira escreveu os textos que compõem *Crônicas da Província do Brasil*, logo, a obra tornou-se possível pela vida que ele levava no Curvelo, um encontro entre a paisagem do cotidiano popular do Rio de Janeiro, mesma paisagem que, de algum modo, remetia à sua infância, sendo um disparador de certas memórias, sentimentos, saudades e desejos. A rua, dessa forma, não formou apenas o poeta que Manuel Bandeira se tornou, como também o cronista:

A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. [Ribeiro] Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de

---

<sup>210</sup> ARRIGUCCI, 1990

<sup>211</sup> Ibid., p. 34.

nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo. Disse-o Couto melhor do que eu mesmo poderia explicar agora: "Das vossas amplas janelas, tanto as do lado da rua em que brincavam crianças, como as do lado da ribanceira, com cantigas de mulheres pobres lavando roupa nas tinas de barreira, começastes a ver muitas coisas. O morro do Curvelo, em seu devido tempo, trouxe-vos aquilo que a leitura dos grandes livros da humanidade não pode substituir: a rua."<sup>212</sup>

Segundo Bandeira, o elemento de humilde cotidiano que compõem sua poesia — e também sua prosa — é mais fruto dessa realidade por ele observada e vivida todos os dias nas ruas do morro do Curvelo, do que propriamente uma intenção modernista<sup>213</sup>. O que Bandeira faz com essa afirmação é destacar a potência da dimensão da rua e do cotidiano nela vivido. Como se as peripécias da trinca do curvelo, as mulheres lavando roupa, e a pobreza que adentrava por sua janela, fosse algo impossível de ser ignorado. Na vida cotidiana, a dinâmica da rua era tão simples, mas ao mesmo tempo tão complexa, que o escritor não poderia desprezá-la, observando-a e a incorporando em seus poemas e crônicas. De volta à crônica, o humor do cronista se revela outra vez:

Mas há a trinca de rua: a trinca do Curvelo, por oposição à trinca do Cassiano. Se atendesse à nomenclatura atual, teria que dizer a trinca de Hermenegildo de Barros, o que soa tão engraçado como antíteses, aproximando a mais alta magistratura togada desse mundozinho irresponsável dos piores malandros da terra...<sup>214</sup>

De acordo com o registro do narrador, a rua do Curvelo teve seu nome alterado para Hermenegildo de Barros — homenagem ao jurista brasileiro que atuou como ministro do Supremo Tribunal Federal entre 1919 e 1937. O nome, entretanto (que sorte!), não pegou, o Curvelo continuava a ser chamado e reconhecido como Curvelo pelos que lá viviam. A trinca do Curvelo não poderia ser chamada de trinca Hermenegildo de Barros, é como se o novo nome não se adaptasse à realidade e

---

<sup>212</sup> BANDEIRA, 1984, p. 57-58.

<sup>213</sup> Ignorando a afirmação de Bandeira, Arrigucci (1987) afirma que tal liberdade de escrita se manifestou com a poesia moderna. As características do modernismo — crítica, experimentação, olhar para o cotidiano brasileiro, etc — que tirava poesia das coisas da vida, do comum, do mundo exterior, foram fundamentais para o grito de liberdade da obra de Manuel Bandeira, sobretudo em *Libertinagem*, obra mais radical da poesia moderna de Bandeira. Segundo Arrigucci, houve uma aproximação técnica de Bandeira com as formas prosaicas modernas, de forma que ele utilizasse os elementos modernos para refinar sua poesia. O uso do verso livre levou Bandeira à ritmos pessoais, se livrando das métricas e abrindo possibilidades para o escritor ampliar seu escopo poético. Essa linguagem moderna, afasta Bandeira da herança parnasiano-simbolista de sua formação e primeiros livros, fazendo com que o poeta olhasse menos para a tristeza, para o mundo interior, e se abrisse para a vida, o mundo exterior, o cotidiano.

<sup>214</sup> BANDEIRA, 2006, p. 149.

identidade da rua, levando o cronista a brincar com a ironia de se ter o nome de um membro da alta magistratura em um lugar descrito como o “mundozinho irresponsável dos piores malandros da terra”.

A memória social associada àquela rua enquanto Curvelo, é assim, uma forma de resistência da memória frente às transformações urbanas<sup>215</sup>, isto é, pode vir decreto para mudar o nome da rua, colocar nome de “gente importante”, que nada disso parece importar para aqueles que de fato vivem lá, ela continuará a se chamar Curvelo, com crianças que se identificam como a “trinca do curvelo”.

O novo nome em nada se identifica com a rua e sua dinâmica segundo o cronista nos narra. Há, assim, uma inserção forçada daquilo que pertence à certa realidade “cultura”, ao popular, porém eles não se integram. O nome do ministro do Supremo Tribunal Federal, símbolo de ordem, não condiz com a desordem da realidade da rua Curvelo, com suas orgias de jaca e janelas sendo apedrejadas pela molecada. Logo, quem lá vive não se reconhece pelo nome que lhes foi imposto, mas sim pelas experiências diárias do cotidiano.

Parece haver um desconhecimento entre aqueles que executam tais mudanças, da realidade vivida no cotidiano da rua. A rua está em movimento, é descrita em toda sua porosidade<sup>216</sup> de espaços, práticas e sujeitos, imprevisível, não sendo passível de controle, ela não pode ser dominada, ou controlada, é preciso dela se apropriar, mergulhar em sua realidade, conhecê-la, mesmo que através da observação por uma janela, como faz o cronista.

Esse descolamento entre as práticas de transformação urbana e a realidade foi narrado também no Recife, onde as mudanças impostas não condiziam com a imagem e a dinâmica da cidade que o cronista guardava em sua memória. São processos de transformação da cidade que ignoram as relações sociais, as

---

<sup>215</sup> Bernard Lepetit (2001, p. 147-148), ao dissertar sobre as relações entre a memória, a sociedade e os espaços, afirma que a cidade se modifica mais rapidamente do que a sociedade, isto é, cidade e sociedade se modificam em temporalidades diferentes, dessa forma, o autor defende que materialidade não é um empecilho para a transformação urbana, mas a sociedade proprietária dessa memória é, uma vez que os hábitos duram mais do que as formas.

<sup>216</sup> Para além de Walter Benjamin (1987b), o conceito de porosidade aqui remete à análise de Bruno de Carvalho (2018), ao tomar a Cidade Nova, bairro do Rio de Janeiro, como objeto de análise. Bruno utiliza da expressão de Benjamin como forma de ampliar as formas de compreensão da cidade, buscando repensar o Rio de Janeiro através da Cidade Nova, ampliando vozes e espaços, e ressaltando o protagonismo de grupos marginalizados na vida da cidade. Pensar esse Rio de Janeiro como uma cidade porosa, é olhar para uma cidade de fronteiras fluidas, de circulação, mesmo com a dicotomia entre morro e asfalto, zona norte e zona sul, que tendem a definir a cidade.

vivências e as experiências circunscritas no espaço urbano. Como se fosse possível apagar de uma só vez a memória que se constituiu em meio às trocas e experiências sociais, e impor novas, seja por um novo nome, ou novas formas na cidade.

As mudanças de nomes de rua no Rio de Janeiro seguiam firme, nesse desejo de transformação de uma imagem de cidade — que também na sua toponímia queria "civilizar-se"<sup>217</sup>:

É curioso confrontar o Rio de hoje, movimentado e monumental, com a cidadezinha descrita no almanaque de Plancher. O desenvolvimento foi enorme. Em 1828 a cidade contava apenas com 73 ruas, 23 becos, seis praias, um caminho, um campo, dez largos, cinco ladeiras, dez travessas e o Arco do Teles, que até hoje escapou incólume às transformações de em torno. A cidade ficava limitada pelo bairro da Glória de um lado, pelo Saco do Alferes do outro. O Catete parecia tão afastado do Centro, que era então apenas lugar para “passar as festas” nas lindas chácaras que bordavam as faldas do morro de Guaratiba. Não havia ainda a mania da consagração patriótica na nomenclatura das ruas. Elas traziam nomes ingênuos tirados de um detalhe topográfico ou do ofício ou comércio dominante. Era a rua do Sabão, a rua das Violas, a rua dos Latoeiros, a estrada de Mata-Cavalos... Esta quase uma personagem nos romances de Machado de Assis. São hoje raras as ruas que guardam esses nomes tradicionais. É aliás um mau costume antigo esse de andar trocando o nome das ruas.<sup>218</sup>

O trecho acima faz parte da crônica *As Câmaras Municipais no Brasil*<sup>219</sup>, nela o cronista parte da leitura de um antigo almanaque sobre a cidade para discorrer sobre o desenvolvimento pelo qual o Rio de Janeiro passou. Ao descrever o Rio de 1828 cita o número de ruas, becos, praias, largos, campos, ladeiras e travessas que a cidade tinha, passando para o leitor a imagem de um Rio de Janeiro onde era, literalmente, possível contar cada um de seus espaços<sup>220</sup>.

Após envolver seu leitor na realidade e na espacialidade desse Rio de Janeiro do século XIX, dando a ele um ar de conhecido e familiar, o narrador adentra nos nomes dessas poucas ruas, nomes caracterizados como tradicionais: “a rua do Sabão, a rua das Violas, a rua dos Latoeiros, a estrada de Mata-Cavalos...”, nomes

---

<sup>217</sup> “O Rio civiliza-se!” era o jargão da imprensa carioca durante as reformas urbanas promovidas pelo prefeito da cidade, Francisco Pereira Passos. “Civilizar”, como bem pontuou Jeffrey Needell (1997), vai além de transformar materialmente a cidade, modernizando-a aos padrões europeus, sobretudo franceses, mas era também uma forma de deixar para trás antigos costumes coloniais, que não correspondiam com essa “civilização”.

<sup>218</sup> BANDEIRA, 2006, p. 67.

<sup>219</sup> Publicado em 21/10/1928, no periódico pernambucano *A Província*.

<sup>220</sup> Esse Rio é narrado com tanta propriedade, que parece que o cronista viveu na cidade naqueles anos, onde a percepção do espaço urbano era outra, as distâncias eram menores, e os limites da cidade também.

tirados do ofício lá praticado, do comércio dominante, ou de sua topografia, segundo nos conta o narrador. O parágrafo é finalizado com uma crítica ao “mau costume antigo” de trocar o nome das ruas.

A rua do Sabão, a estrada de Mata-Cavalos, entre as outras citadas, são nomes que representam a realidade daqueles espaços. Eram “detalhes ingênuos”, nas palavras do cronista, isto é, nomes que não foram dados, impostos, mas que pegaram, mais atrelados à identidade daquelas ruas, do que necessariamente à necessidade de nomeá-las em detrimento de uma data, ou homenagem. É a “mania atual de consagração patriótica” que dá nome às ruas do Rio do presente, tentando forçar uma identidade ao espaço urbano que nada tem a ver com seu cotidiano.

A transformação desse Rio de Janeiro de nomes coloniais ultrapassou o Império (1822), mas a República (1889) foi implacável, sob o comando de Rodrigues Alves e Pereira Passos o Rio de Janeiro passou entre os anos 1902 e 1906 por uma reforma urbana que transformou toda sua área central — conhecida como Cidade Velha —, instaurando a *Belle Époque* carioca<sup>221</sup>.

O Rio de Janeiro do final do século XIX era uma cidade em sua área central de ruas sujas, estreitas e superlotadas, onde pessoas e animais, como vacas e porcos, dividiam o mesmo espaço. A cidade sofria com a febre amarela, a peste bubônica, entre outras epidemias, além disso, contava com um inadequado e atrasado sistema de abastecimento de água. Assim, sobre a primazia do pensamento Haussmanniano, a área central da cidade se modificou: ruas, praças, avenidas, edifícios e sujeitos, ou foram modificados, ou deram lugar a novos.

A Avenida Central era a peça fundamental dessa reforma, representando as aspirações de progresso e civilização do país, e abrigando importantes e imponentes equipamentos públicos pensados à moda francesa, como o Teatro Municipal (1909), e a Escola Nacional de Belas Artes (1908). A avenida passou a abrigar também — e exclusivamente — edifícios com fachadas baseadas nos

---

<sup>221</sup> Needell (1997), atribui ao ano de 1898, sob o mandato de Campos Salles, o início da belle époque carioca, um movimento da elite da cidade em favor da civilização, não apenas do Rio de Janeiro, mas do país, afinal, a cidade era a capital federal, desempenhando a função de vitrine da nação. Esse foi um período de ressurgimento de forças tradicionais que buscaram mudanças generalizadas na cidade, ao mesmo tempo que mantinham uma hierarquia social. O ideal de civilização que buscava-se implantar no Rio de Janeiro se deu por um processo de europeização da cidade, tendo na Inglaterra, e principalmente na Paris Haussmanniana sua inspiração.



princípios franceses, os quais comercializavam produtos vindos da Europa, encarregados de reforçar a sensação de civilização<sup>222</sup>.

Havia, assim, uma associação entre o embelezamento urbano, a materialidade da cidade e seu engrandecimento moral, significando a reabilitação de um país rumo a um futuro civilizado<sup>223</sup>. No parágrafo seguinte o cronista apresenta como essas transformações institucionais, foi levando à transformação dessa paisagem que se constituía também pela nomenclatura — que fazia da cidade um espaço de familiaridade e simplicidade. Foi a instalação da Prefeitura — já no regime republicano, mas antes de Pereira Passos — onde se intensificou tais mudanças:

O surto da capital começou com a instituição da Prefeitura, sob o regime republicano. Os jornais recordam a figura de Barata Ribeiro, o prefeito que desrespeitou o mandato judiciário com que se pretendeu embargar o arrasamento do célebre cortiço Cabeça de Porco. Desde Barata Ribeiro não tem faltado energia e dedicação aos administradores da cidade. O que faltou a todos porém foi o senso de urbanismo. Sob eles a cidade cresceu desmedidamente, mas sempre à lei do capricho com que ela veio descendo pelas vielas dos morros às rechãs pantanosas<sup>224</sup>.

A cidade cresceu destruindo espaços ocupados pelos mais pobres, subindo e descendo pelos morros e pântanos. Não houve planejamento, “senso de urbanismo”, conhecimento da realidade da cidade e de suas necessidades sociais e urbanas. Mais uma vez a crítica do cronista chama a atenção do leitor para o descolamento entre aquilo que é instituído nas cidades e a vida que acontece em suas ruas diariamente. Foi a “lei do capricho”, — escolhas que não se baseavam na realidade da cidade, mas em princípios europeus, como no caso da reforma de Pereira Passos — que ditaram o urbanismo do Rio de Janeiro, que arrasou com seus cortiços e modificou o nome de suas ruas tradicionais.

Para além dos prejuízos urbanos e sociais, o que o cronista denuncia é a perda da identidade dessa cidade. Nas palavras de Ecléa Bosi: “Do vínculo com o

---

<sup>222</sup> Needell (1997) relata como houve uma escolha dos edifícios e comércios que ocupariam a nova avenida, os quais tinham suas fachadas com altura e largura estipuladas, tal como aconteceu na Paris de Haussmann. As fachadas precisavam passar por um júri para sua aprovação: “as fachadas eram, acima de tudo, um elogio carioca ao ecletismo francês, a expressão consagrada da École des Beaux-Arts.” (NEEDELL, 1997, p. 62).

<sup>223</sup> Needell (1997), destaca a importância cultural da reforma, estimulando o leitor a pensar para além do espaço físico da cidade que se modificava, mas no efeito ideológico desta, que tinha na ideia de “Civilização” seu cerne. Dessa forma, a elite celebrava não apenas o que era construído na reforma, como aquilo que era destruído física e simbolicamente.

<sup>224</sup> BANDEIRA, 2006, p. 67.

passado se extrai a força para a formação de identidade”<sup>225</sup>. Dessa forma, ao arrasar cortiços e quarteirões, e mudar nomes tradicionais de ruas, alterando também suas dinâmicas, o vínculo com o passado vai sendo quebrado, ameaçando a existência dos sujeitos populares — aqueles que não fazem parte da elite que encabeça tais mudanças — e suas práticas cotidianas inscritas no tecido urbano.

A cidade, entretanto, não é um agente passivo frente às transformações que nela incidem, as memórias e as práticas sociais sobrevivem mesmo com essas tentativas de apagamento. Haverá sempre um grupo, uma fotografia, um livro ou uma crônica, que trará essa memória à tona, revelando a cidade, seus agentes, e suas inúmeras camadas temporais. Como poeticamente expressiu Ecléa Bosi:

Podem arrasar as casas, mudar o curso das ruas; as pedras mudam de lugar, mas como destruir os vínculos com que os homens se ligavam a elas? [...] À resistência muda das coisas, à teimosia das pedras, une-se a rebeldia da memória que se repõe em seu lugar antigo.<sup>226</sup>

Assim, mesmo com a mudança do nome Curvelo para o de um político, aquelas crianças continuavam existindo e se identificando com a rua e dela se apropriando. Mesmo com o arrasamento de cortiços, e morros, e a tentativa de impor a civilização às custas da brasilidade, sujeitos e práticas resistiram, sendo registrados nas *Crônicas da Província do Brasil*, como veremos adiante.

### 3.2. Os invisíveis

Há pouco mais de um mês um amigo meu, que se interessa atualmente por modinhas policiais, pediu-me umas informações, e para servi-lo andei correndo os olhos na literatura de cordel. Fui à toa à praça Tiradentes onde, sob as arcadas do antigo São Pedro, havia um vasto estenderete do gênero. O café da esquina na rua das Marrecas estava em demolição. Mas passando por lá de bonde verifiquei que nos andaimes da reconstrução os cordelinhos do engraxate resistiam bravamente à poeira. Lá pude arranjar uma pequena coleção de “liras” que remontavam até 1927<sup>227</sup>.

---

<sup>225</sup> BOSI, E. **O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 16.

<sup>226</sup> BOSI, E. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 452.

<sup>227</sup> BANDEIRA, 2006, p. 154.

O trecho acima pertence à crônica *Sambistas*<sup>228</sup>, nela, o cronista registra sua busca através da cidade por exemplares da literatura de cordel<sup>229</sup> — que tem esse nome por ficarem à mostra pendurados em cordéis ou barbantes. Em meio a narrativa alguns espaços da cidade são nomeados, como a praça Tiradentes, o teatro São Pedro de Alcântara, e um café na rua das Marrecas.

Há aqui um registro do movimento desse Rio de Janeiro dos anos 1930 que inclui uma dinâmica de construção, reconstrução, e resistência. Do teatro São Pedro<sup>230</sup>, presente na cidade desde 1813, restavam apenas as arcadas — o prefeito Prado Júnior havia determinado sua demolição. Era ali, em meio à praça Tiradentes, próximo ao que fora o teatro, que o cronista costumava encontrar os vendedores de cordéis. O café, próximo à rua das Marrecas, também estava em demolição, sendo estes os aspectos que chamaram a atenção do cronista, fazendo com que esse Rio de Janeiro seja descrito quase como um canteiro de obras, com arcadas, demolições, reconstruções e andaimes<sup>231</sup>.

Após falhar em sua primeira tentativa de encontrar exemplares da literatura de cordel, passando novamente pelo lugar, mas agora sob uma nova perspectiva, a do bonde — elemento da modernidade, que reorganizava e atribuía outra escala ao espaço urbano<sup>232</sup> — o cronista pôde ver que, mesmo em meio aos andaimes e à poeira, os cordéis vendidos pelos engraxates resistiam. Encontrar essa literatura de cordel não foi algo simples, mesmo o cronista conhecendo os lugares da cidade

---

<sup>228</sup> Crônica publicada em 1930 na Revista Souza Cruz, do Rio de Janeiro. A temática do Samba, assim como de seus sujeitos, será abordado com mais ênfase no próximo tópico.

<sup>229</sup> O folheto de cordel é uma forma de manifestação da cultura popular brasileira que teve início no Nordeste, no final do século XIX. Mário de Andrade foi um intelectual que se dedicou ao estudo da literatura de cordel em meio às suas investigações sobre a cultura popular e o folclore nacional. Podendo, inclusive, ser ele o amigo que pediu a Bandeira que encontrasse tais modinhas policiais. Sobre a literatura de cordel. Cf. MELO, 2019.

<sup>230</sup> Inaugurado em 1813, o teatro se chamava Real Theatro de São João, em homenagem ao príncipe regente, Dom João VI. Em 1824 o teatro sofreu um incêndio, e após sua reconstrução foi reaberto com o nome de Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. No início do século XX, após nova reconstrução por conta de outro incêndio, o teatro passou a se chamar São João, porém, no registro do cronista o nome ainda permanecia São Pedro. Em meados da década de 1920 foi decretada a demolição do teatro por ordem do prefeito Prado Júnior (1926-1930). Parece que foi com esse teatro em estado de demolição que o cronista se deparou quando passou pela praça Tiradentes.

<sup>231</sup> Mais uma vez o conceito Benjaminiano de “cidade porosa”, enquanto uma cidade aberta à possibilidades, inacabada, em movimento, pode ser utilizado para caracterizar esse Rio de Janeiro.

<sup>232</sup> Essa ideia foi trabalhada no capítulo “Imagens de nostalgia, imagens do cotidiano: cidade, memória e crônica, em ‘Crônicas da província do Brasil’”, escrito por mim para o livro *Corpo em trânsito: ensaios sobre imagem, memória e cidade*, organizado por MAIA, A. e ARAÚJO, W. Cf. LEITE, 2021a, pp.328-349.

onde ela tradicionalmente se achava. Esses elementos — entendidos como parte da cultura popular brasileira —, estavam quase invisíveis na cidade, sendo encobertos, e disputando espaços, com as transformações físicas do tecido urbano.

Dessa forma, tais práticas, que tinham em determinados espaços sua referência, não resistiam apenas à poeira produzida pelas demolições, mas também, à tentativa de extinção de sua existência na cidade. O engraxate, assim como os cordéis por ele vendidos, estavam tornando-se invisíveis frente ao processo de modernização e transformação urbana sob o qual o Rio de Janeiro passava. Porém, quando lançado outros olhares para essa cidade, através das frestas desse movimento constante, ainda era possível encontrar uma pluralidade de práticas e sujeitos:

O marinheiro triste debruçou-se à janela do apartamento 54, olhou a paisagem de mares e montanhas equilibrada sobre telhados sujos e afinal, como sempre, acabou descaindo a vista na calçada do beco. Mas desta vez foi diferente, porque o homem desceu apressado os cinco lances de escadas do edifício e foi escrever no paredão do convento o “Poema do beco”.

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?

— O que eu vejo é o beco.

[...]

Este beco, que é o meu, que é o teu, que é o nosso beco.

Não se trata do beco dos Carmelitas. Esse, que foi aberto nos terrenos dos frades carmelitas da Lapa, começa na praia da Glória e vem morrer na rua Morais e Vale. Aqui outrora reboaram hinos. Toda a mocidade do Rio, estudantes, caixeiros, empregados públicos, artistas, Raul de Leoni... É inacreditável como cabia tanto homem no beco. O beco era a matriz da cidade. [...] <sup>233</sup>

O trecho acima pertence à crônica *Romance do Beco*<sup>234</sup>, onde o marinheiro triste tinha a disposição, através de sua janela, a paisagem de mares, montanhas, a Glória, a baía e a linha do horizonte, mas ignorava tudo isso e debruçava-se para olhar para o beco. Beco que reaparece nas memórias de Manuel Bandeira registradas em seu *Itinerário de Pasárgada*:

Da janela do meu quarto em Morais e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia no morro do Curvelo, sobranceiramente, mas como que de dentro dela: as copas das árvores do Passeio, os pátios do Convento do Carmo, a baía, a capelinha da Glória do Outeiro... No entanto e quando

---

<sup>233</sup> BANDEIRA, 2006, p. 172.

<sup>234</sup> Publicada em 1933, no Diário de Minas, de Belo Horizonte, com o título O marinheiro triste. Citado na crônica, O poema do beco foi incluído no livro Estrela da manhã, de 1936. Cf. GUIMARÃES, 2006, p.288.

chegava à janela, o que me retinha os olhos, e a meditação, não era nada disso: era o becozinho sujo, embaixo, onde vivia tanta gente pobre (...). Esse sentimento de solidariedade com a miséria é que tentei pôr no “Poema do Beco”, com a mesma ingenuidade com que mais tarde escrevi um poema sobre o boi morto que vi passar numa cheia do Capibaribe.<sup>235</sup>

Em 1933, — mesmo ano da publicação da crônica — Bandeira havia se mudado do Curvelo para a Lapa, na rua Morais e Vale. Outrora considerada espaço da aristocracia, a Lapa detinha o título de bairro boêmio da cidade naqueles anos, com seus velhos casarões ocupados por comércio e moradias populares. A mudança de paisagem modificou também os personagens de sua crônica, assim como o cotidiano por ele registrado. Não se tratava mais das crianças atirando pedras em suas janelas e fazendo da rua seu espaço de liberdade e experiências, agora o que chamava sua atenção era o beco. Semelhantemente ao marinheiro triste da crônica, Bandeira diz ter à sua disposição na nova janela as copas das árvores do Passeio Público, os pátios do Convento do Carmo e a capelinha da Glória do Outeiro, mas quando chegava na janela era para o becozinho sujo que se atentava.

Foi na Lapa que o autor se aproximou dos trabalhadores e camadas mais populares e humildes do Rio de Janeiro, como lavadeiras, costureiras e garçons<sup>236</sup>. Assim, ignorando a paisagem ao seu redor — e a materialidade da cidade que se abria através de sua janela — Bandeira se atinha ao cotidiano do beco, cotidiano ocupado por essa gente pobre. Tal cotidiano apreendido aqui, não está naquilo que se vê de primeira, mas sim no que passa despercebido aos olhos de muitos, tal como os cordéis em meio às obras da cidade.

Na crônica, esse beco — tão combatido na modernização da cidade para dar lugar a ruas largas e arejadas, sinônimo de atraso em um Rio de Janeiro que buscava se civilizar — é registrado como espaço cotidiano e comum de grupos diversos. O beco foi descrito como “a matriz da cidade”, isto é, lugar onde a cidade foi gerada e se constituiu, logo, o Rio de Janeiro não se formou em avenidas afrancesadas, não se formou nas igrejas e conventos, mas na diversidade e mistura de pessoas, de gente pobre, trabalhadora, de gente jovem, que nada tem a ver com a cidade à moda francesa construída anos antes. São pessoas que fazem do beco, dos espaços rejeitados pela modernização, seu espaço de sociabilidade, um beco

---

<sup>235</sup> BANDEIRA, 1984, p.93.

<sup>236</sup> ARRIGUCCI, 1987.

que não é mais sinônimo de perigo, de atraso, de insalubridade, mas sim de diversidade, guardando as raízes de formação de um povo.

Gilberto Freyre, no prefácio à primeira edição de *Sobrados e Mucambos* — livro de 1936, contemporâneo à *Crônicas da Província do Brasil* —, ao falar sobre o desenvolvimento das cidades e da indústria frente um Brasil de patriarcado rural em declínio, fez a seguinte observação sobre os espaços públicos:

Porque os jardins, os passeios chamados públicos, as praças sombreadas de gameleiras, e, por muito tempo, cercadas de grades de ferro semelhantes às que foram substituindo os muros em redor das casas mais elegantes, se limitaram ao uso e gozo da gente de botina, de cartola, de gravata, de chapéu de sol — insígnias de classe e ao mesmo tempo de raça, mas principalmente de classe, no Brasil do século XIX e até dos princípios do século atual.<sup>237</sup>

Bandeira diz que o *Poema do Beco* nasceu do “sentimento de solidariedade com a miséria”. Há, dessa forma, um recorte de classe sobre os frequentadores desse beco. Logo, “a mocidade do Rio, estudantes, caixeiros, empregados públicos”, os “homens do beco”, não são pessoas “de botina, de cartola, de gravata, de chapéu de sol”, descritas por Freyre como os frequentadores dos passeios públicos e das praças sombreadas. O sociólogo mostra como a exclusão racial e, sobretudo, social, era refletida na cidade e em seus espaços. Embora chamados “públicos”, são lugares feitos para uma parcela da população, excluindo outros. Esses “outros”, à margem, são os personagens que fazem do beco seu lugar comum: “Este beco, que é o meu, que é o teu, que é o nosso beco”, que não exclui, pelo contrário, que incorpora a cidade em sua multiplicidade, ainda que essa cidade esteja se constituindo a fim de privilegiar cada vez mais uma classe:

A partir dos princípios do século XIX, a rua foi deixando de ser o escoadouro das águas servidas dos sobrados, por onde o pé bem calçado do burguês tinha de andar com jeito senão se emporcalhava todo, para ganhar em dignidade e em importância social. De noite, foi deixando de ser o corredor escuro que os particulares atravessavam com um escravo na frente, de lanterna na mão, para ir se iluminando a lâmpião de azeite de peixe suspenso por correntes de postes altos. Os princípios de iluminação pública. Os primeiros brilhos de dignidade da rua outrora tão subalterna que era preciso que a luz das casas particulares e dos nichos dos santos a iluminasse pela mão dos negros escravos ou pela piedade dos devotos.<sup>238</sup>

Gilberto Freyre passa a discorrer mais especificamente sobre a rua, mostrando como o espaço, sinônimo de sujeira e perigo noturno, foi se transformando, ganhando “dignidade e importância social”. Os sujeitos e suas

---

<sup>237</sup> FREYRE, 2013, p. 19.

<sup>238</sup> Ibid., p. 20.

práticas foram se modificando, com a modernização e a eletricidade. A rua ia se tornando espaço de sociabilidade de uma classe, tal como aconteceu no Rio de Janeiro de Pereira Passos, com seu júri de fachadas e comércios que ocupariam a Avenida Central, expulsando de lá os sujeitos que não eram compatíveis com a civilização. Há momentos, entretanto, em que esses sujeitos não se limitam ao beco e lançam-se às ruas da cidade, explorando suas possibilidades:

Desceu na calada e ganhou a rua. Hep! Rapidez e eficiência. Na rua Treze de Maio sentiu que não podia esperar. Desacatou o poste de iluminação. [...]

No Ventania apareceu o vice-cônsul, maior do que ele, mais corado do que ele, elegante pra cachorro: “Vil burocrata, espancá-lo-ei na via pública!” Mas espancou o quê, foram mas foi beber numa pensão da Lapa, espavorido as mulheres, afugentando os michês, hep!, enquanto a pianista feia e velha, única pessoa sem medo, mantinha o prestígio da casa atacando com bravura o “Zaraza”. Depois o Lamas até às primeiras claridades da manhã. Só então, porque como a Tristão e Isolda o sol é odioso aos notívagos desta espécie, os dois deixaram o tradicional café do largo do Machado em busca de abrigo.

O vice-cônsul dormia num velho solar do Segundo Reinado, que ficava para os lados da Gávea, próximo da lagoa Rodrigo de Freitas. A quebradeira dos herdeiros ajudada pelo capim reduzira o antigo solar a habitação coletiva e quinze anos deste último regime acabaram arruinando o casarão, hoje desocupado, com exceção de um pequeno quarto no puxado, onde o vice-cônsul se instalara com armas e bagagens<sup>239</sup>.

Em *Reis vagabundos*<sup>240</sup>, o cronista narra os caminhos daqueles que, durante a noite, percorrem as ruas da cidade até o amanhecer, sendo suas aventuras noturnas invisíveis aos olhos de muitos. O Rei vagabundo tem na rua o seu reino, o desbravando madrugada adentro. Após sair de uma briga de bar, o Rei “ganha a rua”, e parte pela Treze de Maio, à margem da europeizada Avenida Central, lá “desacata um poste de iluminação”, e no seu percurso vai encontrando outros notívagos como ele. Passam pelas pensões da Lapa e já perto do amanhecer, vão ao Café Lamas, no Flamengo, e para se esconderem do sol da manhã que começa, seguem rumo à Gávea, para o seu castelo, que já foi casarão, cortiço, e hoje está em estado de ruína.

O percurso pelas ruas e lugares da cidade — os postes de iluminação da Treze de Maio, a Lapa com suas pensões de prostituição, a parada o Café Lamas — fazem a reconstrução dos espaços do Rio para o leitor, dando vida à cidade notívaga. Essa narrativa expõem inúmeras camadas de sociabilidade e práticas

---

<sup>239</sup> BANDEIRA, 2006, p. 163-164.

<sup>240</sup> Publicada no *Diário Nacional*, em 08 de novembro de 1930.

populares na cidade do Rio de Janeiro, sendo possível percorrer o que hoje compõem sua área central. Um centro frequentado por gente pobre e popular — invisível aos olhos de uma elite que se atém à Avenida Central e à rua do Ouvidor.

A aventura termina com a chegada do sol, despertador daqueles que se aventuram no mundo do trabalho, o cotidiano dos “reis vagabundos” não é o da classe trabalhadora, que acorda pela manhã — talvez por isso o adjetivo “vagabundo” os acompanhe, delimitando um estereótipo social aos frequentadores das ruas noturnas da cidade, que não se enquadram na lógica, e no tempo, enobrecedores do trabalho —, e se lança ao mundo do trabalho, para a noite, exaustos, dormirem e se recuperarem para um novo dia na labuta.

O Solar abandonado nas regiões da lagoa Rodrigo de Freitas revela uma cidade que passa a concentrar sua população abastada em lugares específicos, fazendo com que a riqueza do passado não seja a riqueza dos herdeiros, que se movem pela cidade conforme novos lugares vão atraindo as classes mais abastadas, relegando aos pobres aquilo que não tem mais valor. O Solar virou habitação coletiva, o que era posse de um, virou habitação de vários. Destruído, abandonado, rejeitado enquanto espaço doméstico e de sociabilidade, desprovido de suas glórias passadas e *status* de riqueza, tornou-se o castelo do Rei vagabundo.

Dessa forma, esses excluídos da História oficial<sup>241</sup> — e da imagem de civilidade que buscava-se construir naquele momento — ganham voz a partir da crônica. Essa rua, descrita por Freyre como espaço da aristocracia e da civilidade, símbolo de um país que se modernizava, é também o espaço de experimentação e práticas dessa parcela da população. A rua se abre como um mundo de possibilidades e experiências, os vagabundos, as crianças, a gente pobre do beco, se apropriam da cidade, e têm na rua seu espaço de sociabilidade e liberdade frente uma sociedade que os vê como desajustados e busca invisibilizá-los na construção de uma imagem de nação na qual eles não faziam parte. A cidade, porém, absorve todos esses tipos, a rua é pública, é plural, ainda que modernidade tente fazer dela espaço privado de uma única classe:

---

<sup>241</sup> Ao escrever sobre as interseccionalidades entre História e Crônica, Bosi (2013) pontua importância tanto da crônica, quanto da tradição oral, como forma de amplificar a voz daqueles que são excluídos dos documentos “oficiais” do historiador e de sua produção historiográfica: “Os velhos, as mulheres, os negros, os trabalhadores manuais, camadas da população excluídas da história ensinada na escola, tomam a palavra. A história, que se apóia unicamente em documentos oficiais, não pode dar conta das paixões individuais que se escondem atrás dos episódios.” (BOSI, 2013, p. 15).



Os amigos do místico que fomos levá-lo a bordo do Astúrias, voltamos do cais com a sensação penosa de ter perdido por alguns anos aquele que melhor sabia comentar e interpretar para nós a vida da cidade carioca, porque a sentia de instinto melhor que ninguém. E sobretudo a vida da Lapa, reduto carioca, tão diferente de tudo o mais. Para compreender a Lapa é preciso viver algum tempo nela e não será qualquer que a compreenda. Para falar dela e fazer-lhe sentir todo o prodigioso encanto, só um Joyce — o Joyce de Ulysses, com a sua extraordinária força de síntese poética. Basta dizer que a Lapa é um centro de meretrício todo especial (onde vivem as mulatas mais sofisticadas do Rio), e esse meretrício se exerce no ambiente místico irradiado da velha igreja e convento dos franciscanos. A igreja não é bela e não tem exteriormente nada que desperte a atenção artística. No entanto, nenhuma outra no Rio terá a sua influência de sugestão religiosa. Uma vez cheguei a entrever o segredo dessa influência entrando ao lusco-fusco na nave iluminada: a imagem de Nossa Senhora do Carmo luzia no cimo do altar-mor.

Era essa Lapa que em certas madrugadas transtornava de tal modo o nosso místico, que ele tinha que se agarrar a um poste para dizer baixinho: “Meu Deus, eu morro” [...].<sup>242</sup>

Ao contar sobre a despedida de Jaime Ovalle<sup>243</sup>, na crônica *O Místico*, o narrador se debruça, mais uma vez, sobre a Lapa, reduto da boemia carioca daqueles anos. Ao falar sobre a vida da Lapa, o cronista aponta como só quem vive nela é capaz de compreendê-la. Essa compreensão que só vem a partir da vivência no bairro se dá, sobretudo, por sua pluralidade, diversidade de pessoas e práticas. A Lapa é a casa do marinheiro triste, com seus becos ocupados por jovens, trabalhadores, estudantes, entre outras camadas da população do Rio. A Lapa é local de passagem do Rei vagabundo em suas aventuras notívagas, é zona de prostituição, e é também “reduto carioca”, onde se sente a vida da cidade, onde o Místico se jogava madrugada adentro.

Conforme citado pelo cronista, a Lapa era um centro de meretrício, e ele faz questão de enfatizar a especificidade desse meretrício, era na Lapa que viviam “as mulatas mais sofisticadas do Rio”. A sofisticação das prostitutas da Lapa é uma

---

<sup>242</sup> BANDEIRA, 2006, p. 145.

<sup>243</sup> Compositor e poeta, amigo de Manuel Bandeira. O texto retrata a despedida de Ovalle — apelidado de “Místico” na crônica — que deixava a Lapa para trabalhar na delegacia do Tesouro Nacional em Londres. A crônica foi publicada no Estado de Minas, em 31 de agosto de 1933, com o título “Ovalle”.

oposição a outro centro de meretrício da cidade, também muito frequentado por diversos artistas daquele tempo: o Mangue, localizado na Cidade Nova<sup>244</sup>.

Com as reformas de Pereira Passos houve pressões para forçar a prostituição para fora do Centro do Rio de Janeiro, tentando torná-la invisível aos olhos daqueles que frequentava a nova área civilizada da cidade. O ápice desse movimento se deu em 1920, com a visita da monarquia belga ao Rio, fazendo com que as autoridades tivessem o trabalho de “limpar” as áreas por onde os monarcas belgas passariam. Dessa forma, as prostitutas de classe baixa foram amontoadas e restritas às ruas do Mangue.

Havia assim, juntamente com os esforços de higienizar e sanitizar a área central do Rio, um trabalho de “higiene moral”, feito pelas autoridades da cidade, fazendo com que a polícia abordasse essas mulheres — assim como as demais camadas sociais que poderiam manchar a imagem civilizatória do Rio frente à Europa — de forma coercitiva e violenta, as expulsando das áreas centrais da cidade, as tornando invisíveis.

Dessa forma, a Lapa e o Mangue passavam a representar a realidade da prostituição do Rio de Janeiro em contraposição ao centro saneado e civilizado<sup>245</sup>. Entretanto, a Lapa, com suas pensões e cabarés, se constituía como lugar mais sofisticado, enquanto o Mangue ia adquirindo uma reputação menos suntuosa, sendo uma região cada vez mais marginalizada<sup>246</sup>, seja pela sua localização na cidade, pela classe social da sua população, ou pelas características físicas de suas prostitutas.

O cronista se refere às mulheres da Lapa como “mulatas”, entretanto, dados da época apontam que, no Mangue, cerca de 33% das prostitutas eram estrangeiras, vindas em sua maioria da Europa ocidental — sobretudo judias —, sendo essa porcentagem um pouco maior na Lapa, onde aproximadamente 4% das

---

<sup>244</sup> Bruno de Carvalho, em *Cidade porosa: Dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro* (2019), analisa o papel do Rio de Janeiro na formação da cultura nacional. Questionando a imagem do Rio de Janeiro como uma “cidade partida”, o historiador adentra na porosidade das relações culturais e populares da cidade, concentrando sua análise na Cidade Nova, bairro criado em 1811, como expansão do centro, a Cidade Velha. O Mangue, zona de meretrício da cidade, tem esse nome por conta da zona pantanosa do lugar, que antecedeu seu desenvolvimento urbano. O Mangue fora descrito por Bruno de Carvalho, como lugar povoado por mulheres afrodescendentes e judias, frequentado tanto por homens ricos, quanto pobres do Rio de Janeiro.

<sup>245</sup> CAULFIELD, S. O nascimento do Mangue: raça, nação e controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942. **Tempo**, Rio de Janeiro, nº9, pp. 43-63, 2000.

<sup>246</sup> CARVALHO, 2000, p. 159.

prostitutas eram pretas, e 22% pardas<sup>247</sup>. O termo “mulata” utilizado pelo cronista para descrever — e generalizar — essas mulheres, era utilizado naquele momento para diferenciar as prostitutas brasileiras, diferenciação feita pela cor. “Mulata”, termo que evoca sensualidade, fazia referência às mulheres com certo *status*, e também pela cor de pele mais clara. “Preta” era utilizado para caracterizar as mulheres de cor consideradas degradadas<sup>248</sup>.

Havia assim uma hierarquia social, racial e urbana nessa prostituição, hierarquia que se refletia não apenas na forma como essas mulheres eram nomeadas, como nos espaços da cidade que ocupavam. E o cronista conhecia essa realidade e esses contrastes, talvez por isso não tenha deixado de enfatizar a sofisticação da prostituição da Lapa, e generalizar as mulheres que lá se encontravam. Fazendo com que essa prostituição — delimitada em um espaço da cidade, com um tipo específico e sensualizado de mulher — parecesse ser socialmente aceita e, inclusive, fosse colocada como parte da identidade da vida carioca.

Trata-se da construção de um imaginário sobre a Lapa: o bairro boêmio, dos malandros, das “sofisticadas mulatas”, do Samba — como veremos adiante —, isto é, elementos que tornaram-se símbolo da cultura popular brasileira<sup>249</sup>. E são justamente esses elementos característicos que Bandeira vai enfatizando em sua teia de crônicas sobre o cotidiano carioca.

Na continuação do texto o cronista fecha o tema da prostituição com a seguinte afirmação: “e esse meretrício se exerce no ambiente místico irradiado da velha igreja e convento dos franciscanos”, passando a discorrer sobre a Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Lapa. Igreja e meretrício, o sagrado e o profano não se repelem no Rio de Janeiro, na Lapa, mas dividem o mesmo espaço dessa “cidade porosa”, ainda que apenas em alguns pontos. Enquanto a área central do Rio exclui e segrega, o bairro popular acolhe e integra as diferentes realidades:

A saleta da entrada, minúscula e entupida por um piano de cauda, fora decorada com painéis de Cícero Dias, pintados em lona. [...] Os painéis da casa do místico davam a impressão de que neles o menino de engenho da

---

<sup>247</sup> Dados citados por Caulfield (2000), retirados do relatório da enfermeira americana Betty Rice, contratada no início da década de 1920 para visitar os prostíbulos da cidade e levantar dados sobre as prostitutas para a campanha do Serviço de Saúde Pública contra a sífilis.

<sup>248</sup> CAULFIELD, 2000.

<sup>249</sup> Ibidem.

pintura brasileira estava se despedindo daquela infância meio louca que era a alma da sua arte tão longe do mundanismo em que se atolou depois. Um desses painéis representava o Brasil abestalhado roncando ao lado de uma mulata nua debaixo dos Arcos da Lapa; outro, a Virgem da Lapa, vestida de noiva — e pelo vão da janela se via uma paisagem lunar com uma dessas igrejas que existem em todo o largo da Matriz das cidades do interior.<sup>250</sup>

Ainda na crônica *O Místico*, o cronista passa a descrever para o leitor os elementos que compunham a casa de Ovalle, citando painéis do pintor modernista Cícero Dias. Semelhantemente ao ambiente da Lapa que ele acabara de narrar, as pinturas de Cícero Dias também expressavam esse contraste e ao mesmo tempo, mistura. O sagrado e o profano voltam a dividir o mesmo espaço: a mulata nua — prostituta, símbolo de sensualidade — debaixo dos Arcos da Lapa — reduto da cultura carioca—, ao lado da Virgem da Lapa, vestida de noiva — símbolo de pureza.

Tanto os Arcos, quanto a Virgem são “da Lapa”. O mesmo Brasil que roncava ao lado da mulata nua é o Brasil devoto à Virgem. Assim, é construída e reforçada a imagem de um Rio de Janeiro de contrastes que se complementam, uma vez que todas essas contradições aparecem em um mesmo plano como verdadeira representação da brasilidade. Bandeira parece almejar a possibilidade da construção desse Brasil plural, diverso em sujeitos e práticas, um Brasil popular, que se desenrolava nos becos e prostíbulos da Lapa, invisíveis aos olhos daqueles que buscam um Rio civilizado e europeizado.

### 3.3. Misturas

Seu corpo foi levado para o necrotério do Hospital Hahnemanniano, ali no coração do Estácio, parto do Mangue à vista dos morros lendários... A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de *rendez-vous* baratos, meretrizes, chauffeurs, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belide num olho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas... Essa gente não se veste toda de preto. O gosto pela cor persiste deliciosamente mesmo na hora do enterro. Há prostitutazinhas em tecido opala vermelho. Aquele preto, famanaz do pinho, traja uma fatiota clara absolutamente incrível. As flores estão num botequim em frente, prolongamento da câmara-ardente. Bebe-se desbragadamente. Um vaivém incessante da capela para o botequim. Os amigos repetem piadas de morto, associam ou cantarolam os sambas (“Tu te lembras daquele choro?”). No cinema da rua Frei Caneca um bruto cartaz anunciava A última canção de Al Johnson. Um dos

---

<sup>250</sup> BANDEIRA, 2006, p. 146-147.

presentes comenta a coincidência. O Chico da Baiana vai trocar de automóvel e volta com um landaulet que parece de casamento e onde toma assento a família de Sinhô. Pérola Negra, bailarina da companhia preta, assume atitudes de estrela. Não tem ali ninguém para quebrar aquele quadro de costumes cariocas, seguramente o mais genuíno que já se viu na vida da cidade: a dor simples, natural, ingênua de um povo encantador e macumbeiro em torno do corpo do companheiro que durante tantos anos foi por excelência intérprete da sua alma estóica, sensual, carnavalesca.<sup>251</sup>

O trecho acima faz parte da crônica *O enterro de Sinhô*<sup>252</sup>, na qual o cronista narra a multiplicidade de pessoas presentes no enterro de José Barbosa da Silva, mais conhecido como Sinhô, um dos pioneiros do samba carioca. Há gente de todas as raças, religiões, classes, profissões e lugares da cidade prestando sua última homenagem ao sambista, representando, assim, um microcosmo diverso do Rio de Janeiro.

A crônica se inicia demarcando lugares da cidade, como o Estácio, o Mangue, e os morros. O Estácio, foi um bairro central para o desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro, o Mangue, já citado anteriormente, era onde se localizava o baixo meretrício da cidade, e os morros<sup>253</sup> são o que mais tarde seriam conhecidos como favelas. São locais que abrigam a população de classe baixa, afrodescendente, socialmente e espacialmente excluída das áreas centrais da cidade.

Assim, essa “gente simples”, descrita pelo cronista, são os tipos marginalizados, que vivem nos morros, nos *rendez-vous*<sup>254</sup> baratos e na praça Onze. São os excluídos, indesejáveis, aqueles que a modernidade e a civilidade buscam invisibilizar. Esses lugares da cidade — marginalizados como seus ocupantes — são mobilizados a fim de dar nome e referenciar essas pessoas: são “as mulheres dos morros”, os pretinhos dos “botequins da rua Júlio do Carmos e Benedito Hipólito”, “o velho Oxunã da praça Onze”<sup>255</sup>.

---

<sup>251</sup> BANDEIRA, 2006, p. 99.

<sup>252</sup> Publicada em agosto de 1930, no *Diário Nacional* de São Paulo.

<sup>253</sup> Bruno de Carvalho (2019, p.162) apresenta uma visão da condição dos morros da cidade nas primeiras décadas do século XX: “Os morros espalhados pela cidade — diversos no entorno da Cidade Nova — estavam sendo progressivamente ocupados em condições, em geral, muito precárias. Além dos moradores mais pobres, eles também herdaram o papel reservado aos cortiços do século XIX. Segundo as categorias binárias predominantes nos discursos da imprensa e entre as autoridades — primitivos, atrasados, insalubres, perigosos, pobres versus civilizados, modernos, ordem e progresso —, as favelas encarnavam o indesejável”.

<sup>254</sup> “Rendez-vous” era como os prostíbulos da cidade eram chamados.

<sup>255</sup> LEITE, 2021a.

A praça Onze, praça central da Cidade Nova<sup>256</sup>, foi onde ocorreram as primeiras comemorações de Carnaval do Rio de Janeiro, e onde, nos dias de hoje, abriga em suas proximidades o Sambódromo da cidade, desempenhou o papel do “berço do samba” carioca. O lugar era também onde se concentravam as casas das “tias baianas” — mães de santo vindas em sua maioria da Bahia —, tornando-se assim, um espaço de miscigenação da cultura afro-brasileira, — não à toa que era lá que os “macumbeiros” residiam<sup>257</sup> — apontando uma intersecção de práticas e produção cultural naquele lugar.

Sinhô — além de outros pioneiros do samba, como Pixinguinha e Donga — era frequentador da casa de Tia Ciata, mãe de santo, moradora da praça Onze, que lá realizava cerimônias religiosas afro-brasileiras. Inclusive, o primeiro samba carioca a ser gravado no país, *Pelo telefone*, em 1917, registrado como autoria de Donga, foi concebido na casa de Tia Ciata. O samba e as religiões de matriz africana ocupavam, assim, os mesmos espaços na cidade, espaços cada vez mais empurrados para as margens e periferias, sobretudo em razão das mudanças associadas à *belle époque* carioca<sup>258</sup>.

Na crônica, vemos como os macumbeiros, sambistas, prostitutas, malandros, entre outros arquétipos rejeitados e excluídos da sociedade carioca, se apertavam dentro da capela, local sagrado. Estes porém não seguiam o costume europeu de se vestir de preto, de demonstrar o luto — a tristeza — através de suas vestimentas. Esse povo, de raízes africanas, tinha suas próprias tradições, sua identidade, vestiam-se de vermelho, de cores claras, sem o menor pudor em relação ao luto ou

---

<sup>256</sup> Conhecida como Rocio, o local foi renomeado como praça Onze de Junho em razão da data da Batalha do Riachuelo. Bruno de Carvalho (2019, p. 157) aponta como “a Cidade Nova surge como locus privilegiado para poetas, romancistas e pintores direta ou indiretamente envolvidos com o modernismo brasileiro”, abraçando o bairro e seu entorno como “representativo de um Brasil sincrético e mais ‘autêntico’”.

<sup>257</sup> Todas essas informações a cerca da praça Onze de Junho e sua sociabilidade foram retiradas de passagens da obra de Bruno de Carvalho (2019).

<sup>258</sup> Bruno de Carvalho (2019) relata como as práticas culturais afro-brasileiras, assim como essa parcela significativa da população carioca, iam sendo perseguidos e forçados cada vez mais para as periferias da cidade, que buscava embelezar e europeizar sua região central. Dessa forma, as casas das chamadas “tias” eram espaços onde a cultura afro-brasileira conseguia prosperar, sendo locais de acolhimento, sociabilidade, e preservação dessa tradição.

a demonstração de tristeza. Pelo contrário, na ocasião bebiam “desbragadamente”, contavam piadas de morto e cantarolavam sambas<sup>259</sup>.

Há o registo de um vai e vem incessante entre a capela e o botequim. Ambientes que se contrastam, tal como a igreja e os meretrícios da Lapa, mas que na crônica, mais uma vez, se complementam, sendo o botequim um prolongamento da capelinha. O carro utilizado para levar o corpo é descrito pelo cronista mais como um automóvel utilizado em casamentos, do que em um enterro. Oportunidade que Pérola Negra não deixa passar, aproveitando a ocasião para se exhibir.

Por fim, toda essa diversidade de pessoas com seus comportamentos contrários ao que seria esperado para um velório, é caracterizado como “o quadro de costumes cariocas”, desse povo que não se deixa abater, que não chora em enterro, mas faz festa e se mantém alegre. É um povo macumbeiro que ocupa a capela e também o botequim. Povo que foi representado e interpretado pelos sambas de Sinhô. Interessante notar também, que a crônica fora publicada no *Diário Nacional*, jornal que circulava na cidade de São Paulo, logo, tal imagem do carioca e de seus costumes era divulgada além do Rio de Janeiro, construindo esse imaginário nacional. O samba e a macumba, elementos culturais afro-brasileiros, praticados em locais pobres e marginalizados na cidade, caracterizam assim, a população carioca, o Rio de Janeiro, vitrine da nação.

João do Rio, em *As religiões do Rio* — série de reportagens publicadas na *Gazeta de Notícias* entre 1900 e 1903, e publicado como conjunto em 1904 —, mostra como o Rio não era essa cidade católica, com suas inúmeras e monumentais capelas e igrejas, mas que era uma cidade religiosamente sincrética e diversa:

Ao ler os grandes diários, imagina a gente que está num país essencialmente católico, onde alguns matemáticos são positivistas. Entretanto, a cidade pulula de religiões. Basta parar em qualquer esquina, interrogar. A diversidade dos cultos espantar-vos-á.<sup>260</sup>

“Os grandes diários”, porta-vozes da República, pregavam esse Rio católico, entretanto, João do Rio afirma o contrário, que o cotidiano da cidade era formado

---

<sup>259</sup> Esse trecho da crônica me lembra a canção de Milton Nascimento, *Maria Maria*, composta em 1976, que diz: Maria, Maria é o som, é a cor, é o suor / É a dose mais forte e lenta / De uma gente que ri quando deve chorar / E não vive, apenas aguenta / Mas é preciso ter força, é preciso ter raça / É preciso ter gana sempre / Quem traz no corpo a marca / Maria, Maria mistura a dor e a alegria / Mas é preciso ter manha, é preciso ter graça / É preciso ter sonho sempre / Quem traz na pele essa marca / Possui a estranha mania de ter fé na vida.

<sup>260</sup> RIO, J. do. **As religiões no Rio**. Brasília: Editora UnB. 2014. p. 03.

por inúmeras religiões, de forma que a diversidade de cultos espantava os leitores. Percebe-se assim, que a realidade do Rio de Janeiro aproxima-se muito mais da descrição do cronista do que da imagem católica da cidade republicana.

A descrição do cronista, dessa forma, segue o caminho contrário àquele imaginário e caracterização da nação que a República buscava construir naquele momento. Enquanto buscava-se o carioca católico, que segue uma cultura civilizada e europeia, o cronista traz à tona os afrodescendentes, moradores dos morros, do Mangue e da praça Onze, que praticam a macumba e compõem sambas. Sendo essa a verdadeira realidade e composição da nação. Em outra crônica, intitulada *Candomblé*<sup>261</sup>, o cronista narra a visita de quatro amigos a um culto de candomblé pelas bandas da rua das Laranjeiras:

O grupo, composto de quatro companheiros de bar — o pintor Cicinho de Batateira, o poeta sem fé, sem pão, sem lar, o modesto sociólogo e o Poliglota Antenor —, saiu em demanda do candomblé, que durava havia três dias, segundo informara o pintor Cicinho.

Era na rua das Laranjeiras, e quem passasse por ali não suspeitaria jamais que houvesse na cidade um cortiço daquele feitio. Era um cortiço metido no fundo de outro cortiço: uma enfiada de casinhas, tendo cada qual o seu cercadinho, rigorosamente retangular, de forte arame trançado. No centro do pátio havia um alpendre comprido abrigando os tanques de lavar roupa. Ora, tudo isso era ainda contemporâneo do prefeito Barata Ribeiro, de Aluísio Azevedo e do caricaturista Raul.<sup>262</sup>

Os amigos, todos eles com profissões artísticas e intelectuais — o pintor, o poeta, o sociólogo e o poliglota — partem rumo a um cortiço na rua das Laranjeiras. O cronista conta como quem passava por lá nunca suspeitaria da existência de tamanho cortiço, e faz questão de descrever não apenas o local onde o candomblé era realizado, como também a época em que a história se passou, usando como marco temporal o mandato de Barata Ribeiro, isto é, entre 1892 e 1893.

Um dos fatos mais marcantes de Barata Ribeiro enquanto prefeito do Rio de Janeiro, e talvez aquele pelo qual ele é lembrado, foi a grande operação higienista que culminou na demolição e destruição de inúmeros cortiços, habitação coletiva que pretendia erradicar da cidade. Talvez assim o cronista tenha demarcado o tempo da história, porque passado o mandato de Barata Ribeiro, o cortiço em

---

<sup>261</sup> Publicada em 03 de outubro de 1931, no *Diário Nacional* de São Paulo.

<sup>262</sup> BANDEIRA, 2006, p. 175.



questão poderia não existir mais, sendo uma das vítimas da higienização da cidade.<sup>263</sup>

O cortiço, escondido dos olhos da cidade e habitado por gente pobre, era o local da prática do candomblé. O arrasamento e o desaparecimento desses lugares na cidade, portanto, ia além da materialidade e do espaço, mas envolvia toda uma rede de sociabilidade e práticas culturais diversas. A rua aqui, camufla o que acontece secretamente no ambiente doméstico. Dessa forma, para se encontrar as raízes brasileiras em toda sua diversidade, era necessário explorar aquilo que a cidade moderna buscava esconder. A brasilidade não estava nas exterioridades superficiais, mas escondidas nos cortiços, nas casas das “tias”, ou mesmo nos lugares mais inesperados, como nos velórios.

Na continuação da crônica, o narrador conta as percepções do grupo:

O grupo entrou, com a devida licença, na salinha do candomblé. Sentiu-se logo haver ali uma mistura de bodum de negro e sangue fresco de galinha.

*“I want some fresh air!”* falou baixinho o modesto sociólogo, o que traduzido em vulgar responde assim: “Mas que cheiro safado, seu mano!”

O Poliglota Antenor, que se tinha refugiado perto da única janela, chamou-o para junto de si. Minutos depois, mais habituados à atmosfera do lugar, puderam observar melhor o ambiente. A saleta dava, à esquerda, para um cubículo onde havia uma cama de casal. Uma pretinha de ano e pico despertou num acesso de tosse convulsa. Depois virou para o outro lado e adormeceu de novo. Lá dentro havia Mulatas Misteriosas, que o pretalhão pai-de-santo chamava de vez em quando para fazer isto e aquilo.<sup>264</sup>

O relato, já dentro do ambiente do candomblé, se inicia com o desconforto do grupo em relação ao cheiro do lugar: “bodum de negro e sangue fresco de galinha”, descrevendo uma atmosfera intoxicante, formada pela presença dos corpos negros; os animais utilizados nos rituais religiosos; e o ambiente insalubre dos cortiços. Toda aquela realidade causa estranhamento ao grupo, fazendo com que os amigos busquem *“fresh air”*, uma janela, isto é, aquilo que traria eles de volta ao “conhecido”. Eles não estavam acostumados àquele lugar, não pertenciam a ele, nem sabiam falar como os que lá estavam, recorrendo ao inglês, para se expressar.

Por outro lado, os personagens “originais”, que fazem parte da cena do candomblé, são identificados através de sua cor: “bodum negro”, “pretinha”,

---

<sup>263</sup> Vale lembrar do arrasamento da Praça Onze, que ocorre justamente para a abertura da Avenida Presidente Vargas, em 1944, um processo que repetia o mecanismo “civilizatório” e excludente que caracterizaria a ação do Estado em vários momentos.

<sup>264</sup> BANDEIRA, 2006. p.175-176.

“mulatas”, “pretalhão”. São eles quem praticam e fomentam essa cultura inter-racial na cidade. O cronista revela e descreve um Rio de Janeiro desconhecido pelos próprios cariocas brancos, com costumes e culturas que causam estranhamento, e que não estão visíveis nas superficialidades da cidade, exigindo um mergulho mais profundo em seu cotidiano para serem conhecidas e percebidas.

O gesto desse grupo de intelectuais em visitar o candomblé era uma forma de buscar esse Brasil profundo, era desbravar seus cortiços e os espaços invisíveis e escondidos da cidade, a fim de encontrarem marcas profundas e inter-raciais da brasilidade. São intelectuais, tais como os modernistas — em sua maioria brancos, de classe média ou alta —, que olham para o cotidiano, para o popular, para a miscigenação das raças e das culturas, em busca das raízes nacionais em suas práticas cotidianas culturais e tradicionais.

Em *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, publicado por Mário de Andrade, em 1928, o personagem principal vai até a macumba, aquela que “se rezava lá no Mangue no zungu da tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe de santo famanada e cantadeira ao violão.<sup>265</sup>”. Aqui, espaços da cidade citados pelo cronista se repetem, reafirmando o território do Mangue, e a figura de tia Ciata, como espaço de práticas religiosas de matriz africana no Rio de Janeiro, e mais ainda, espaço conhecido pelos modernistas. O capítulo se desenrola com a descrição de Macunaíma na cerimônia religiosa, e termina com o seguinte parágrafo:

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arramba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada.<sup>266</sup>

Todos esses “macumbeiros” que saíram na madrugada juntamente com Macunaíma são referências a intelectuais envolvidos com o movimento moderno brasileiro. Bandeira aparece entre eles, como parte do grupo que frequenta as macumbas cariocas e se lança à vivência e experimentação dessas práticas populares. No registro de *Macunaíma*, outro elemento se junta à prática religiosa: o

---

<sup>265</sup> ANDRADE, M. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Chapecó: Ed. UFFS, 2019. p. 67

<sup>266</sup> Ibid., p. 75.

samba. Sendo este, mais um elemento que também aparece nos textos de *Crônicas da Província do Brasil*:

Quando morreu o afamado Sinhô, escrevi para o *Diário Nacional* de São Paulo uma crônica em que recordava com saudade alguns traços da figura do rei do samba carioca. E contei uma cena a que tive o prazer de assistir em casa dos meus amigos Eugênia e Álvaro Moreyra. Foi o caso que numa das extintas deliciosas quintas-feiras em que o casal recebia, apareceu o Sinhô e regalou os convidados não só com a sua conversação como com os seus sambas. [...] O que nos desculpa daquela descaridade é que Sinhô para toda a gente era uma criatura fabulosa, vivendo no mundo noturno do samba, zona impossível de localizar com precisão — é no Estácio mas bem perto ficam as macumbas do Encantado, mundo onde a impressão que se tem é que ali o pessoal vive de brisa, cura a tosse com álcool e desgraça pouca é bobagem. Assim, quando Sinhô parava num acesso, ia-se buscar uma boa lambada de Madeira e o fato é que a tosse passava<sup>267</sup>.

Sinhô reaparece agora na crônica *Sambistas*<sup>268</sup>, sendo apresentado como “o rei do samba carioca” por Manuel Bandeira. Vivendo “no mundo noturno do Samba”, o cronista diz ser esta, “zona impossível de localizar com precisão”, porque lá no Estácio, onde parece ser o lugar do samba, é também o espaço das macumbas da cidade. Mostrando, mais uma vez, como esses dois universos estão correlacionados, sendo produzidos e praticados pelos mesmos agentes nos mesmos espaços. Essa área da cidade, formada pelo Mangue, a praça Onze e o Estácio, estava no que ficou batizado como Pequena África, sendo a praça Onze, com seus desfiles populares de carnaval, sua capital.<sup>269</sup>

Toda essa cultura lá produzida não ficava, entretanto, limitada aos seus territórios, havia uma porosidade nessas relações, com pessoas que transitavam entre os diferentes mundos e realidades do Rio de Janeiro. São pessoas que circulavam entre as casas e ruas do Mangue e do Estácio, assim como nos salões da elite carioca<sup>270</sup>, sendo Sinhô um desses exemplos:

---

<sup>267</sup> BANDEIRA, 2006, p. 153.

<sup>268</sup> Publicada na *Revista Souza Cruz*, em dezembro de 1930.

<sup>269</sup> Baseado nos registros de João do Rio em *As religiões do Rio*, Bruno Carvalho (2019, p. 133) afirma como a Cidade Nova e sua praça Onze foram demarcadas como o centro da cultura afro-brasileira do Rio de Janeiro. Entretanto, tais práticas e agentes estavam espalhados por outros locais da cidade. A crônica *Candomblé*, inclusive, se desdobra em um cortiço na rua das Laranjeiras.

<sup>270</sup> Bruno Carvalho (2019) discorre sobre essa porosidade entre o mundo da música popular, o ambiente afro-brasileiro da praça Onze, e espaços da elite carioca, como na vez que o “Corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga foi tocado no Palácio do Catete — sede da presidência, fazendo com que muitos conservadores reagissem a tal infâmia. Cf. CARVALHO, 2019, p. 134-135.

Que língua desgraçada! Que vaidade! Mas a gente não podia deixar de gostar dele [Sinhô] desde logo, pelo menos os que são sensíveis ao sabor da qualidade carioca. O que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda. De quando em quando, no meio de uma porção de toadas que todas eram camaradas e frescas como as manhã dos nossos suburbiozinhos humildes, vinha de Sinhô um samba definitivo, um “Claudionor”, um “Jura”, com um “beijo puro na catedral do amor”, enfim uma dessas coisas incríveis que pareciam descer dos morros lendário da cidade, Favela, Salgueiro, Mangueira, São Carlos, fina flor extrema da malandragem carioca mais inteligente e mais heróica... Sinhô!

Ele era o traço mais expressivo ligando os poetas, os artistas, a sociedade fina e culta às camadas profundas da ralé urbana. Daí a fascinação que despertava em toda a gente quando levado a um salão.<sup>271</sup>

Sinhô — sambista, falador, malandro, frequentador dos morros e favelas da cidade — era a personificação do povo e do carioca, o representante máximo da música de massas naquele momento<sup>272</sup>, sendo descrito como a ligação do erudito com o popular pelo cronista. Expressão cultural inicialmente marginalizada, o samba passava a ser reconhecido como parte constituinte da identidade nacional brasileira e da construção do Brasil como “o país do Carnaval”<sup>273</sup>. O cronista, inclusive, compara o Carnaval da praça Onze com a tradicional festa do Bonfim, na Bahia, destacando a presença negra — e de sua cultura — nas duas festividades:

Tive a sorte de passar na Bahia por ocasião da festa do Senhor do Bonfim. É a grande romaria tradicional, a Penha dos baianos com um pouco de carnaval carioca da praça Onze de Junho, ternos e ranchos de pastorinhas, muito aperto de povo, namoro grosso, barraquinhas de vatapás, carurus e outras ardências negras, into madrugada adentro dias a fio.<sup>274</sup>

Percebe-se que o cronista não fala do “carnaval carioca” de modo geral, mas especifica o “carnaval carioca da praça Onze de Junho”, demarcando uma prática específica e popular que ocorre naquele espaço da cidade, produzida por uma parcela específica da população, que se distingue, sobretudo, por sua classe e raça. Dessa forma, aqueles que, poucas décadas antes eram os escravizados, que

---

<sup>271</sup> BANDEIRA, 2006, p. 97-98.

<sup>272</sup> GARDEL, A. **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação, Divisão de Editoração, 1996.

<sup>273</sup> Segundo Bruno Carvalho (2019), com as reformas urbanas de Pereira Passos, o Carnaval no Rio se dividiu entre os bailes de máscaras particulares, frequentados pelas elites imitadoras da cultura europeia, acontecendo em locais como o Teatro Municipal, além dos corsos, que desfilavam pela avenida Rio Branco; e o Carnaval da praça Onze, expressão das populações afro-brasileiras, da classe pobre e popular da cidade, de forma que o samba, para além das casas das tias, começasse a se propagar na praça com seus cordões carnavalescos e rodas, dando origem às primeiras escolas de samba da cidade, como no caso da Mangueira, criada em 1928.

<sup>274</sup> BANDEIRA, op. cit., p. 43.

serviam única e exclusivamente para a força do trabalho, na verdade são os que estavam produzindo a cultura nacional<sup>275</sup>.

De volta à crônica *Sambistas*, o narrador faz uma reflexão sobre a autoria dos sambas cariocas, talvez em decorrência da disputa entre Sinhô e Donga pela autoria do samba *Pelo Telefone*:

Isso tudo me fez refletir como é difícil apurar afinal de contas a autoria desses sambas cariocas que brotam não se sabe donde. Muitas vezes a gente está certo que vem de um Sinhô, que é majestade, mas a verdade é que o autor é *seu Candu*, que ninguém conhece.

E afinal quem sabe lá se é mesmo de *seu Candu*? Possivelmente atrás de *seu Candu* estará o que não deixou vestígio de nome o samba que toda a cidade vai cantar. E o mais acertado é dizer que quem fez estes choros tão gostosos não é A nem B, nem Sinhô nem Donga: é o carioca, isto é, um sujeito nascido no Espírito Santo ou em Belém do Pará.<sup>276</sup>

O samba é produção carioca, nasceu na cidade, nos morros e bairros populares da cidade, onde a população negra era maioria. Espaços rejeitados e subjugados pela administração da cidade, mas que mesmo assim prosperaram e produziram essa riqueza cultural. O Rio de Janeiro, assim, aparece como berço dessa brasilidade, fazendo com que todos que habitam a cidade sejam considerados cariocas. Logo, este “ser carioca” não é definido pelo nascimento, mas como tudo aqui representado, o carioca é composto pelo diverso, plural, poroso, é aquele que vive e sente a realidade da cidade, fazendo do Rio de Janeiro um microcosmo do Brasil.

\*

Toda essa riqueza e mistura cultural e racial da nação estava sendo captada pelas sensibilidades modernas, que representavam a brasilidade por meio de cenas corriqueiras e características do cotidiano, sendo a busca por um Brasil “autêntico” como o grande norte do projeto modernista<sup>277</sup>. O cronista, entretanto, não deixa de

---

<sup>275</sup> Claramente não podemos ignorar as tensões raciais brasileiras. É sabido que essa cultura afro-brasileira não era aceita e incorporada por toda a parcela da população, assim como, elementos como o racismo, e a falta de oportunidade aos ex escravizados, também estavam presentes naquele momento. O ponto aqui, é reforçar o olhar para essas expressões culturais como parte da cultura nacional, e não mais como algo apartado de nós que precisava ser eliminado. Essa miscigenação agora nos pertencia e nos constituía.

<sup>276</sup> BANDEIRA, 2006, p. 155.

<sup>277</sup> Além de citar essa busca por um “Brasil autêntico” como o que animou o projeto modernista, Bruno de Carvalho relaciona como na busca por esse “Brasil brasileiro” muitos desses intelectuais se voltaram para a Cidade Nova, sobretudo para a “favela carioca”, temática que Manuel Bandeira não abordou em Crônicas da Província do Brasil. Cf. CARVALHO, 2019, p. 161-162.

refletir sobre a forma como este cotidiano vinha sendo representado por aqueles que buscavam conhecer e construir tal brasilidade.

Na crônica *Mário de Andrade*<sup>278</sup> Manuel Bandeira comenta o poema “Poemas da negra”, afirmando que gostara muito da maneira como Mário havia tratado a Negra e o Recife em sua escrita. Mas em seu comentário, Bandeira aproveitou para discorrer sobre os riscos de uma exotização da cultura nacional — risco que não via na poesia de Mário de Andrade — mas que poderia ser notado em outros que acabavam exotizando o que o brasileiro era:

Negras e cidades do Brasil são temas exóticos. Mesmo nos brasileiros. Uma coisa cacete nas nossas tentativas de assuntos nacionais é que tratamos como se fôssemos estrangeiros: não são exóticos para nós e nós os exotizamos. Falamos de certas coisas brasileiras como se as estivessemos vendo pela primeira vez, de sorte que em vez de exprimimos o que há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais.<sup>279</sup>

O cronista, uma vez mais, demonstra sua preocupação recorrente com a construção de uma nacionalidade. Exotizar o Brasil e sua realidade — perigo que ele busca se afastar — é uma forma de enxergar aquilo que nos é próprio como algo que não nos pertence, é enxergar nossa realidade como excêntrica e extravagante, quando na verdade o que Bandeira afirma é que tudo isso é justamente contrário de exótico, é aquilo que é simples, que está presente no comum, no trivial, no cotidiano de nossas relações e de nossas cidades.

Dessa forma, o que ele dizia é que não são apenas os administradores — que buscam uma imagem de civilização por meio da europeização das formas e dos costumes urbanos — que desconhecem a realidade, — ou que optam por ignorá-la em suas escolhas — é como se os brasileiros em geral — mesmo aqueles empenhados na descoberta do país e na constituição de uma cultura nacional — afinal desconhecêssem o Brasil e a sua realidade, não sabendo onde encontrar os traços que constituem a raiz da brasilidade, ou, em alguns momentos, exotizando tais traços.

“Negras e cidades” — o par é no mínimo curioso —, que na crônica são sinalizados como sendo vistos muitas vezes como temas exóticos, desconhecidos dentro desse quadro de constituição da identidade brasileira, mostra uma sociedade

---

<sup>278</sup> Publicada em 10/01/1930, no *Diário Nacional*, de São Paulo. A crônica era intitulada *Mestre Mário de Andrade*.

<sup>279</sup> BANDEIRA, 2006. p. 137.

que muitas vezes não se reconhece, ou não quer reconhecer, em sua formação racial, assim como não conhece seu próprio passado. Pode ser aquela cidade do passado, barroca e colonial enquanto objeto de constituição de uma identidade e de um passado nacional, mas também a cidade do presente, que vai além da sua materialidade, e que se traduz em suas práticas cotidianas e populares.

Um trecho de *Cidade Porosa* de Bruno de Carvalho sobre Tarsila do Amaral converge com a preocupação que Manuel Bandeira manifesta em sua crônica:

Tarsila percebeu, com muita perspicácia, que Paris estava cansada da arte parisiense (como escreve numa carta aos pais), e parece ter *procurado o exótico em seu próprio país*. Suas representações das cenas cariocas, no processo, exageram a presença de afro-brasileiros. A seu favor, ela parece não ter tido a pretensão de documentar a favela de forma realista, e desenvolve uma linguagem estética original em sua representação de um lugar do qual os brasileiros de sua classe social tendiam a se envergonhar. Com efeito, a favela se transformou num elemento central de sua recém-encontrada utopia tropical.<sup>280</sup>

O exotismo do país, vinha assim, da falta de conhecimento de nossa própria realidade, de forma que, aquilo que nos era comum, que fazia parte do cotidiano popular, fosse retratado distante da sua realidade, de forma exótica. Essa exotização, era assim, uma tentativa de tirar o cotidiano e o popular dessa esfera do comum, e colocá-la em um quadro de especificidade que representaria a nação, mesmo não sendo essa sua realidade vivida na prática.

Dar a conhecer a vida vivida em nosso cotidiano humilde e profundo é mergulhar na realidade brasileira, uma realidade viva, que pulsava nas ruas, nos becos, e nos sambas daquela cidade. Realidade vivida e observada por Manuel Bandeira nas ruas do Curvelo, nos prostíbulos e becos da Lapa e nas macumbas da praça Onze. As crianças brincando na rua, o movimento do beco, a literatura de cordel vendida nas calçadas movimentadas, são formas simples e cotidianas de se conectar com esse Brasil profundo. São agentes populares que se apropriam da rua e de sua realidade como muitos letrados, artistas e teorizadores da cultura nacional não o fazem.

Assim, da mesma forma que, nas palavras do cronista, “para compreender a Lapa é preciso viver algum tempo nela”, para compreender o Brasil é preciso viver algum tempo nele, não no Brasil da Avenida Central, à francesa, com seu *curso* de automóveis e bailes de máscara, mas no Brasil real, de gente simples e diversa, que forma o melhor da nação. Logo, não são apenas as igrejas barrocas de Aleijadinho,

---

<sup>280</sup> CARVALHO, 2019, p. 163. Destaque meu.

ou aquilo que não sobreviveu em Recife como o Cais da Lingueta e o Arco da Conceição que suscitam lembranças e exprimem nossas raízes. As práticas da cidade também têm esse poder.

Um novo tipo de espaço público ia surgindo como parte de um projeto civilizatório que buscava enquadrar corpos, expulsar sujeitos, e coibir práticas consideradas “não civilizadas”. Aquilo que foi destacado pelo cronista sobre o Rio de Janeiro em meados das décadas de 1920 e 1930: becos, cortiços, moleques de rua, macumbas, malandros, vagabundos, prostitutas, o samba, são práticas e espaços que a reforma urbana de Pereira Passos, uma década antes, buscou eliminar, esconder da cidade de avenidas e palacetes à moda da *belle époque* francesa e da civilização. Esses sujeito,

De acordo com Nicolau Sevcenko, foram quatro, os princípios fundamentais que regeram as transformações desencadeadas pela reforma de Pereira Passos:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.<sup>281</sup>

Todos esses elementos atingiam diretamente as práticas e sujeitos representados pelo cronista em seus textos. Entretanto, mesmo em meio à rejeição da tradição em detrimento do cosmopolitismo, e da segregação urbana em detrimento do desfrute urbano de uma classe, essas práticas permaneceram. Esses sujeitos não deixaram de marcar seus espaços e suas práticas culturais, e ao registrá-los em suas crônicas, em seu cotidiano simples na cidade, Bandeira pratica aquilo que Walter Benjamin chamou de “escovar a história a contrapelo”<sup>282</sup>, isto é, considerar como parte da história, a da formação nacional, a ótica dos vencidos, dos excluídos, daqueles que são rejeitados nas “Histórias oficiais” da nação.

Dessa forma, aqueles que parecem invisíveis na cidade: os trabalhadores pobres, as lavadeiras, os malandros notívagos, as prostitutas, as reminiscências da cultura popular brasileira, os moleques desbravadores da rua, os sambistas e macumbeiros, permanecem vivos nessa cidade de princípios segregacionistas

---

<sup>281</sup> SEVCENKO, N. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.30.

<sup>282</sup> BENJAMIN, W. **O Anjo da História**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 13.



quando olhamos para ela com mais atenção. A chave para esse encontro do Brasil consigo mesmo não está na exotização do que somos, mas no olhar sensível para o cotidiano que verdadeiramente vivemos.

## Considerações finais

A cidade foi o quadro espacial privilegiado onde as memórias mobilizadas em *Crônicas da Província do Brasil* se desenvolveram. O cronista utilizou de memórias da sua infância para expor os embates e disputas de temporalidades e representações da cidade, e também como forma de discutir e chamar seu leitor para a reflexão sobre o processo de modernização sobre o qual nossas cidades passavam naquele momento, questionando e criticando o espaço renegado ao passado neste processo.

Narrar sua volta para o Recife, depois de uma ausência de mais de trinta anos, reviveu um amor adormecido no cronista. O sentimento de contemplação da cidade, entretanto, logo foi substituído pela frustração, a mágoa por não encontrar aquilo que se esperava. O discurso nostálgico do cronista chama a atenção para o que se perdeu para sempre na materialidade urbana, e sua memória atua como um mecanismo de defesa às transformações da cidade.

Os relatos de jornais da época, dentre outras fontes que complementam a crônica, demonstram como havia um reconhecimento coletivo de identificação com aquilo que foi demolido no Recife, como a igreja do Corpo Santo, o Cais da Lingueta, e os Arcos de Santo Antônio e da Conceição. São construções onde sua beleza e valor não vêm da superficialidade do olhar do presente, mas do sentimento profundo que o conhecimento de sua história é capaz de despertar.

Dessa forma, o preço que se pagou pela modernização foi alto, pagou-se com a história da cidade, com a identidade que tal história representava, e que foi construída ao longo dos séculos. O cronista mostra assim, no que não parece ser uma mera nostalgia pelo o que se perdeu, que não se trata apenas do passado que lemos na crônica sendo destruído pelas britadeiras do progresso, como também o futuro de um povo, de uma nação que florescerá sem conhecer as raízes de sua identidade mais profunda.

Percebe-se que muito além de um processo de modernização e substituição na paisagem, essas crônicas marcam as disputas que se dão no tecido urbano, reproduzindo as tensões da cidade em seu registro. Houve assim, um esforço de materialização e exposição dessa memória por parte do cronista, que deu vida em forma de texto ao que havia se perdido na cidade, e que poderia ser para sempre esquecido, uma vez que as pessoas que detém tal lembrança desse Recife não

existissem mais.

Portanto, quando o passado parece se afastar, o narrador procura evocá-lo novamente, multiplicando inúmeros elementos que o cercam. Afinal, uma vez perdida, não há mais o que preserve e suporte materialmente aquela memória e história. Essas crônicas cumprem, assim, a função de “lugares de memória” — utilizando-se aqui da expressão cunhada por Pierre Nora —, sendo articuladas também como um alerta, uma ferramenta na crítica do cronista.

Quando essas lembranças de infância saem do Recife e vão para o Rio de Janeiro, as perdas da cidade são reduzidas, não são registradas ou citadas, mesmo sendo sabido que o Rio passou, antes mesmo do Recife, por uma reforma urbana que remodelou toda sua área central. Parece assim haver uma leitura da cidade pelo cronista em função também de suas experiências distintas com essas cidades. No Rio de Janeiro, o narrador não se coloca como portador de uma memória nostálgica, pois desfruta dessa modernização e se vale dela para contemplar e valorizar o que ainda há de colonial na cidade.

Quando chegamos à rua da União no velho Recife, a forma como as memórias do cronista foram mobilizadas é distinta em decorrência daquilo que ele encontra na cidade. Diferentemente do que havia narrado até então sobre o Recife, lá a cidade ansiada ainda existia no presente, coexistindo com o Recife moderno, e fazendo com que a passagem pela rua fosse contada como uma volta no tempo. Menos do que uma resistência em aceitar as mudanças, trata-se de uma sensação de pertencimento ao estar naquele espaço da cidade, como se suas raízes em relação à cidade natal tivessem sido reconectadas. Ali, Bandeira passa a narrar os sujeitos que faziam parte dessa infância rememorada, e conectando a crônica com o poema *Evocação do Recife*, vemos um quadro popular e dinâmico dessa rua ocupada pelo povo, pelas pretas, pelos vendedores, um povo que falava a “língua certa” da nação, o verdadeiro português do Brasil.

Assim, a partir de suas lembranças e de sua obra, Bandeira apontava a necessidade de assumir a construção do país a partir desse povo, reconhecendo ali a possibilidade de construção da sintaxe do Brasil. Não é apenas a língua que está em jogo — é a própria nação, vista naquelas primeiras décadas do século XX em uma espécie de bifurcação de caminhos na sua modernização incontornável.

Havia naquele momento um debate em relação a modernização das cidades e, ao mesmo tempo, em relação ao que configurava tradição nacional, sobretudo,

pelo grupo de intelectuais envolvidos com o que viera a se chamar o movimento moderno brasileiro, grupo que Manuel Bandeira fazia parte. As crônicas aqui expostas, assim como a poesia de Bandeira a qual elas se associaram não devem ser lidas — e reduzidas — a um reflexo desse movimento, mas como produtos daquele momento, não deixando de transparecer as tensões sociais do período, e expondo também, a função e os meios de atuação desses intelectuais na sociedade brasileira das décadas de 1920 e 1930.

É a forma como o autor articula suas memórias para legitimar esse Brasil autêntico, um Brasil que existiu em sua infância, naquilo que mais comum e cotidiano que ele conseguia se lembrar. Mas que, ao mesmo tempo, é um Brasil ameaçado. Aqueles personagens não estavam mais na rua da União, o que permaneceu foram os edifícios, a materialidade da rua, não seus sujeitos. Por outro lado, no centro do Recife, tal materialidade não existia mais.

É preciso assim haver uma relação entre a cidade como espaço físico e material, e a cidade enquanto espaço de práticas cotidianas e produção de cultura e tradição. São dimensões que, quando separadas, colocam em risco o entendimento da cidade. A cidade sem seus sujeitos corre o risco de perder sua materialidade, e os sujeitos, ao perderem seus espaços na cidade, têm suas práticas culturais ameaçadas.

Por isso, mesmo encontrando diferentes “cidades” na rua da União e no bairro do Recife, o cronista não deixou de registrar e trazer à tona suas memórias e suas experiências passadas nesses espaços em forma de crônica. Esses textos, contribuem assim, para a sobrevivência desses espaços e sujeitos enquanto memória escrita, como parte da história e da produção cultural da nação, mesmo não existindo mais na cidade do presente.

Ao mesmo tempo, lançam uma crítica e uma reflexão sobre o passado, presente e futuro de nossas cidades, de nossa cultura e de nossa identidade, mostrando como esses elementos estão conectados, expondo as potencialidades da cidade não só como espaço físico, mas também de significados. O cronista moderno, utilizando-se do seu meio de comunicação moderna, critica assim a modernização pela qual nossas cidades passavam, dando mais valor ao que de passado existia nessas cidades, do que o moderno. Porque é neste passado colonial e humilde que estão as bases para o nosso futuro.

Não à toa que as maiores crônicas do livro são as que falam sobre as cidades

de Salvador e Ouro Preto, cidades que tinham essa materialidade do passado colonial brasileiro sobrevivente em seu tecido urbano como nenhuma outra cidade do país. Ao falar mais abertamente da arquitetura colonial, sobretudo do barroco, o cronista passa a mobilizar suas memórias de viagem a fim de eleger e legitimar uma forma em nossas cidades que representasse nossas raízes nacionais.

A arquitetura de feição colonial representava algo que foi construído por nós e para nós. É nessa cidade colonial, como Ouro Preto e Salvador — e como era o Recife da infância do cronista — que começamos a produzir aquilo que nos era próprio. Foi o momento onde, segundo a narrativa construída pelo cronista, começamos a adaptar aquilo que vinha da Europa à nossa realidade de acordo com nossas especificidades enquanto povo, enquanto sociedade, e de acordo com o que nossa natureza dispunha.

Vemos aqui, nesse esforço de construção de uma tradição, aquilo que se caracterizou como especificidade das vanguardas latinoamericanas<sup>283</sup> que, ao invés de romperem com o passado, basearam-se nele para construção de suas identidades nacionais. Foi, assim, um processo que não ficou restrito ao campo da linguagem, da literatura, mas que abrangeu também nossas cidades, e nossa produção arquitetônica, seja do passado — símbolo de tradição e identidade da nação —, seja aquela que seria construída para nosso futuro — nos tornando modernos e universais. As crônicas mostram que modernizar não tem apenas um sentido único, e que o caminho em direção ao futuro pode estar no olhar e na compreensão do passado.

O cronista, para legitimar os significados dessas cidades e o peso da tradição que tais formas carregavam, segue por um caminho diferente daquele utilizado no Recife, onde mobilizou suas lembranças e experiência do passado e do presente em relação à cidade. Suas memórias e experiências de turista não parecem ser suficientes, então ele recorre também à história dessas cidades. Afinal, mais do que preservar formas físicas, é necessário conhecer sua história e seu significado.

A materialidade da cidade sem história, sem sentimento de pertencimento não garante a sobrevivência de uma identidade, e não transmite seus significados para a nação. Sua estratégia, portanto, passa a ser atribuir sentido a essas formas, assim como associar a história dessas à da nação. Desta forma, mais do que lamentar o

---

<sup>283</sup> GORELIK, 2005.

desgaste físico das cidades, há algo que seria muito pior, isto é, o desgaste de significados, de importância e de valor dessas formas, desse passado para a sociedade.

No Rio de Janeiro, mas sobretudo em Recife, o cronista se deparou não só com a perda física da cidade, mas com as consequências desta, isto é, a substituição do velho tradicional, que carregava elementos de identidade nacional, pelo novo, moderno e vazio. Em Salvador, Olinda e Ouro Preto, essa cidade de feição colonial ainda sobrevivia. Entretanto, além da preservação física dessas formas, preservar sua história e memória era crucial para sua sobrevivência em meio aos processos de modernização pelo qual nossas cidades passavam.

Além disso, para sua sobrevivência, tal passado precisava se integrar ao presente a fim de mostrar que havia uma convivência possível entre formas do passado e práticas do presente. Essas cidades, assim, despertavam em quem nela estava o sentimento de verdadeira brasilidade. Estar em uma cidade com reminiscências da arquitetura colonial, como Salvador, era uma forma de sentir o Brasil puro e verdadeiro, as raízes da brasilidade.

Outra estratégia utilizada pelo cronista foi a de associar esse Brasil tradicional com obras de intelectuais modernistas, como Tarsila do Amaral e Cícero Dias, desenhando um fio que unia um ao outro. Logo, a cidade representada por nossos intelectuais de vanguarda não era a cidade que se construía naquele momento e chamavam de moderna e civilizada, mas sim a cidade que essa modernidade estava pondo em risco, as cidades coloniais, tradicionais do nosso país.

Por isso, a analogia dessas cidades coloniais com o que Malcolm Bradbury chamou de “cidades do modernismo”<sup>284</sup>. Essas, segundo Bradbury, foram cidades que tornaram-se objeto de interesse e conteúdo, para artistas e intelectuais modernos. Mas, enquanto na Europa essas eram grandes capitais cosmopolitas, aqui, as cidades que chamaram a atenção de nossos modernistas, tornando-se centro de sua produção intelectual, foram nossas cidades do interior, cidades tradicionais, com seus sítios de arquitetura colonial.

Ao olharem para o nosso passado, esses intelectuais escolheram nele elementos capazes de constituírem nossa tradição nacional, ao mesmo tempo que fizessem sentido dentro de um quadro moderno internacional. Esse “retorno ao

---

<sup>284</sup> BRADBURY, 1989.

passado”, era na verdade, parte de um projeto de construção de uma identidade nacional, projeto onde a cidade exercia uma função, assim como a literatura.

Essa escolha e legitimação de um passado tinha nas formas da cidade um de seus caminhos, formas que foram enfatizadas nas crônicas, que são partes deste Brasil provinciano evocado, assim, como o verdadeiro Brasil. Esse esforço de legitimação, e as disputas entre o colonial, o neocolonial e a arquitetura moderna, capturadas nesses textos, mostram como esse processo não foi aceito passivamente, mas que alimentava as discussões de todo um período.

Desta forma, a eleição de um estilo mais adequado para nossas cidades, se fazia presente no discurso acerca da nacionalidade, e a arquitetura moderna passou a ser mobilizada — numa importante operação intelectual — como continuação daquilo que fora legitimado como nossa tradição. Um vínculo entre passado, presente e também futuro fora assim, criado, esboçando o desenvolvimento de nossa cultura e de nossa tradição.

Nisto, o cronista utilizou de seus textos como meio para esvaziar o neocolonial de sentido, de história e de tradição, fazendo com que a ausência desses elementos deslegitimasse seus significados e seu papel como continuação da tradição brasileira. Essas crônicas, assim como as viagens de conhecimento do Brasil, empregadas por intelectuais modernistas, foram utilizadas não apenas para conhecer e legitimar nosso passado e tradição, como também para denunciar aquilo que não era esse passado legítimo. Ao mesmo tempo, todos esses aspectos foram atribuídos à arquitetura moderna, a munindo de significados e identidade em relação à nação

A construção de nossa identidade passava então pelo diálogo entre modernidade e tradição, e não mais pela oposição e exclusão de uma pela outra. Havia assim, não só um ideal de passado, como um ideal moderno. Menos do que mero passadismo — como o neocolonial — o passado estava sendo reinterpretado nesta chave moderna, alterando a forma como se olhava para o nosso passado, e para nossas cidades.

É neste momento que o patrimônio surge como parte do processo de construção da nação e dos Estados nacionais. Na busca por ter na cidade uma forma física que representasse a cultura autenticamente brasileira é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional — o SPHAN —, onde o Estado passa a desempenhar o papel de agente de memória da nação ao ser o detentor da tutela do

patrimônio artístico e histórico nacional. Foram as cidades descritas nas crônicas — Salvador, Ouro Preto, Recife e Rio de Janeiro — aquelas que passaram a abrigar a maior parte daquilo que foi tombado nos primeiros anos do SPHAN.

A cidade, portanto, não era um reflexo desse processo de construção da nacionalidade e da modernidade, mas um agente por excelência. E não apenas a cidade material, física, com seus patrimônios tombados e com seus edifícios simbólicos em arquitetura moderna, como também a cidade vivida cotidianamente. É um momento onde as crônicas deixam de retratar a cidade do passado, com seus estilos arquitetônicos ideias, e passa a apresentar ao leitor a rua, a dinâmica da cidade, com seu movimento, seus sujeitos populares e práticas do cotidiano.

A memória aqui, passa a ser desse cotidiano, daquilo é observado pela janela do cronista, que é experimentado por ele na vida de todo dia. O cronista utiliza daquilo que viu no cotidiano mais simples e humilde da cidade do Rio de Janeiro para mostrar como aquilo era o que compunha o verdadeiro Brasil, como essas pessoas, excluídas de um ideal de modernização e civilidade, eram os produtores da verdadeira cultura nacional.

A rua, espaço de estigmatização daqueles que por ela se aventuram, é acompanhada de estereótipos socialmente rejeitados, vistos como desajustados. A rua é local de disciplina, de trabalho, onde se luta pela vida. Ela também torna-se espaço de identificação, assim como de possibilidades, a rua nunca é apenas uma rua, é campo de futebol, é cozinha, é espaço poroso, mutável, diverso em seus usos e pessoas, muito diferente das avenidas modernas projetada para abrigar carros e lojas de artigos europeus.

Da mesma forma como o espaço que ocupam, o cronista narra os sujeitos da rua como diversos, são crianças, mulheres pobres, malandros, prostitutas, vendedores, que não são estáticos, que não se definem por uma coisa ou outra, sendo a representação de um microcosmo do Brasil. Assim, em um momento em que se buscava embelezar as cidades, e associar isso a um engrandecimento moral rumo à civilização, o cronista expõe em seus textos os sujeitos excluídos e invisibilizados por meio desse processo.

São narrativas e percursos que dão vida à cidade e suas sujeitos. A crônica passa a amplificar a voz daqueles que foram excluídos da cidade civilizada e moderna. O beco, espaço combatido pela modernização, deixa de ser sinônimo de atraso, insalubridade e perigo, para se tornar matriz do Rio de Janeiro, reproduzindo



sua riqueza cultural e diversidade, guardando a raiz da formação de um povo. Dessa forma, enquanto a cidade moderna busca excluir e silenciar, o cronista mobiliza espaços que incorporam diferentes sujeitos, diferentes classes sociais, que representam não apenas o Rio de Janeiro e o carioca, mas o Brasil em sua multiplicidade de sujeitos e práticas na cidade.

Bairros como a Lapa e o Mangue, locais como a praça Onze de junho, com seus “malandros”, suas “mulatas”, sambistas e “macumbeiros”, tornam-se símbolo da cultura carioca e, ao mesmo tempo, símbolo da cultura popular brasileira. Um Brasil plural, popular, de misturas raciais, que não está diante dos olhos daqueles que buscam o Rio civilizado e europeizado, mas que se mostra apenas àqueles que se lançam pela cidade e estão dispostos a viver seu cotidiano mais profundo. A brasilidade, assim, não estava nas exterioridades superficiais, mas escondidas nos cortiços, nas rodas de samba, nas casas das “tias baianas”, ou mesmo nos lugares mais inesperados, como nos velórios.

O cronista escreve assim, sobre aqueles que na ótica da civilização deram errado. Suas crônicas produzem aquilo que Walter Benjamin chamou de “escovar a história a contrapelo”<sup>285</sup>, isto é, escrever a história a partir da ótica dos vencidos, dos excluídos, daqueles que não têm seus nomes citados nos livros de história sobre o Brasil. Enquanto na escola aprendemos que o Pereira Passos liderou uma reforma urbana no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, criando-se assim a Avenida Central, e o Teatro Municipal, o cronista nos mostra por seus textos, os sambas produzidos na praça Onze, e as brincadeiras dos moleques na rua do Curvelo — resistências à essa cidade que buscava se modernizar a todo custo.

Dessa forma, dar a conhecer a vida vivida em nosso cotidiano humilde e profundo, é mergulhar na realidade brasileira, realidade que pulsava nos lugares mais improváveis e simples da cidade. O cronista, dessa forma, desenha um quadro da realidade brasileira, ou melhor, um quadro do que é ser verdadeiramente brasileiro, apresentando ao leitor de seus textos, a gênese da nossa cultura. Logo, não são apenas as igrejas barrocas de Aleijadinho, os edifícios coloniais de Recife e Salvador, ou a cidade de Ouro Preto que suscitam lembranças e exprimem nossas raízes nacionais, as práticas da cidade também têm esse poder.

Esse cronista, que vive, contempla, e registra o cotidiano do Brasil

---

<sup>285</sup> BENJAMIN, 2016, p. 13.

provinciano, me lembra Luiz Antonio Simas, cronista carioca contemporâneo, em seu ofício de registrar o movimento da rua:

Busco, desde então, me aproximar – para compreender, escutar, calar e escrevinhar – das formas de invenção da vida onde, amiúde, ela nem deveria existir de tão precária.<sup>286</sup>

\*

Tentar compreender, a partir desse rico e extenso conjunto de crônicas que formam *Crônicas da Província do Brasil*, e das memórias nelas registradas e criadas, a composição desse Brasil provinciano de Manuel Bandeira mostrou um Brasil de cidades plurais, onde a arquitetura barroca e a moderna compartilham seus espaços na cidade. Um Brasil cheio de significações e raízes nacionais, onde o ser brasileiro não está na produção cultural erudita, mas no que há de mais simples e popular.

Essas crônicas, escritas por um provinciano, registram a vida escoada de todo dia da província. Província que não ficou no passado, mas que ainda sobrevive nas cidades do interior do país, e também na sua capital, que sobrevive naquilo que a modernidade quer destruir. Província que sobrevive também nos costumes rejeitados pela elite — que quer ser cada vez mais parecida com a Europa —, mas praticados por aqueles que se lançam às ruas, à vida sofrida, diversa e plural do Rio de Janeiro.

Bandeira utiliza-se de suas memórias, de viagens, da história e de registro do cotidiano para tentar captar, nem que seja um pouco, o que seria esse Brasil autêntico, um Brasil que precisa ser gritado, que precisa ser legitimado para não se perder frente aos perigos da modernização inconsequente. Os brasileiros se reconhecerem como tal, e se reconhecerem nesse Brasil de raízes provincianas era, assim, fundamental para nos firmarmos enquanto nação rumo ao futuro, e a cidade passou a ocupar um papel fundamental nesse processo.

Logo, o Brasil provinciano, o Brasil que daria as bases para nossa constituição enquanto nação rumo ao futuro, é um Brasil de sujeitos e de cidades plurais. *Crônicas da Província do Brasil*, nos mostra as potencialidades da cidade e da história urbana. A cidade é potente, a cidade exclui e incorpora, a cidade é espaço de experimentação, espaço onde o moderno se exhibe. A cidade é também História, lugar de memória, que insiste em preservar aquilo que muitos tentam apagar.

---

<sup>286</sup> SIMAS, 2019, p. 48.

O brasileiro, da mesma forma, é muitas coisas ao mesmo tempo. É o intelectual modernista branco, de classe média, é também as mulatas que ganham vida nos prostíbulos da Lapa, assim como as crianças que jogam bola na rua, ou os sambistas que escrevem seus versos nas macumbas da cidade. Toda essa multiplicidade de espaços, práticas e sujeitos marcam as características tradicionais desse Brasil Provinciano que Manuel Bandeira buscou construir e expor em suas crônicas, dando vida às crônicas da província do Brasil.

## Referências bibliográficas

ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. *In*: ABREU, Maurício. **Escritos sobre espaço e história**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014, pp. 19-54.

AL ASSAL, Marianna Ramos Boghosian. **Arquitetura, identidade nacional e projetos políticos na ditadura varguista - as Escolas Práticas de Agricultura do Estado de São Paulo**. 2009. Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Chapecó: Ed. UFFS, 2019.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto da poesia pau-brasil**. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2021.

ANDRADE, Luciana Teixeira de. **A Belo Horizonte dos modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

ANAN, Sylvia Tamie. **Crônica da vida inteira: memórias da infância nas crônicas de Manuel Bandeira**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ARRIGUCCI, Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

\_\_\_\_\_. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar, 1967.

\_\_\_\_\_. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Crônicas da província do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. **Crônicas inéditas 1**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. **Crônicas inéditas 2**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. **Libertinagem**. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Estrela da Tarde**. 1. ed. digital. São Paulo: Global Editora, 2013b.

BELLUZZO, Ana. M. M. Os surtos modernistas. *In*: BELLUZZO, A. M. M. (Org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a.

\_\_\_\_\_. Nápoles. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b. p. 145-155.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Anjo da História.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social.** Ateliê Editorial, 2013.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos.** 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOYM, Svetlana. **The Future of Nostalgia.** Basic Books, 2001.

BRADBURY, Malcolm. As cidades do modernismo. In: BRADBURY, M; MCFARLANE, J. (org.). **Modernismo: guia geral 1830-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 76-82.

BRADBURY, M; MCFARLANE, J. O nome e a natureza do modernismo. In: BRADBURY, M; MCFARLANE, J. (org.). **Modernismo: guia geral 1830-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-42.

CANDIDO, Antonio. A dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, USP, n. 8, p.67-89, 1970. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638/72263>. Acesso em: 08 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. A literatura e a formação do homem. **Ciência e Cultura**. SBPC, v. 24, n. 9, set. 1972. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992/3701>. Acesso em: 08 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. A Revolução de 1930 e a Cultura. **Novos estudos**, São Paulo: CEBRAP, v. 2, n. 4, p. 27-32, 1984. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-08/>. Acesso em: 03 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes.** 3. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 1999.

\_\_\_\_\_. A vida ao rés-do-chão. In: **Para gostar de Ler: crônicas.** Volume 5. São Paul\_\_\_, 2003. pp. 89-99.

\_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade.** 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2009

\_\_\_\_\_. **A educação pela noite.** 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2018.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.**4. ed. São Paulo: EDUSP, 2007.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. **A São Paulo de Menotti del Picchia.** Arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista. São Paulo: Alameda, 2008.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. A cidade narrada: a literatura como fonte para a história urbana. **XXVIII Simpósio nacional de história**. Florianópolis, 2015.

CASTRO, Ana Claudia S. V. de.; MELLO, Joana.; LIRA, José. Narrar por experiências: Intrigas, história e cidade. In: Jacques, P.; Pereira, M.Cerasoli, J. (Org.). **Nebulosas do Pensamento Urbanístico**: modos de narrar. Salvador: EDUFBA, 2020. pp. 50 - 83.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de; MELLO, Joana . Inventar o passado, construir o futuro: São Paulo entre nacionalismos e cosmopolitismos nas primeiras décadas. **Pós**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, v. 21, p. 24-53, 2015.

CARDOSO, Marília Rothier. Moda crônica: Frívola e cruel. In: CANDIDO, A.; et al. **Crônicas**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CARVALHO, Bruno. **Cidades Porosas: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

CAULFIELD, S. O nascimento do Manguê: raça, nação e controle da prostituição no Rio de Janeiro, 1850-1942. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 9, pp. 43-63, 2000.

COSTA, Lucio. Documentação necessária. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 01, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937, pp. 31-39.

\_\_\_\_\_. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Monumentos condenados à demolição: Os arcos da ponte do Recife, 1746. **Diário de Pernambuco**, Recife, 07 de jan.1911, p.1.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. Ed. rev. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

DIAS, Rosália de Almeida. Pau-Brasil: a viagem modernista de descoberta do país. **Revista Literatura, história e memória**. Unioeste. Cascavel. Vol. 8, Nº 11, 2012. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/6507/5373>. Acesso em: 08 ago. 2021.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. 15a ed. São Paulo: Global Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

\_\_\_\_\_. **Casa grande e senzala: formação da família brasileira sobre o regime patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FONSECA, Maria Cecília. L. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

GARDEL, André. O encontro entre Bandeira e Sinhô. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação, Divisão de Editoração, 1996.

GORELIK, Adrián. **Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Posfácio. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. 2. e.d. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.265-303.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Recife - Bairro do Recife**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=&busca=&pagina=15>> Acesso em: 25 jun. 2023.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

LEITE, Brenda. Imagens de nostalgia, imagens do cotidiano: cidade, memória e crônica, em “Crônicas da província do Brasil”. *In*: MAIA, A.; Araújo, W. (Org.). **Corpo em trânsito: ensaios sobre imagem, memória e cidade**. Rio de Janeiro: Telha, 2021a. pp. 328-349.

\_\_\_\_\_. Cidade moderna e cidade provinciana nas crônicas de Manuel Bandeira. **Anais [do] XVI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, 15-18 Junho 2021. - Salvador: UFBA, 2021(b). Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1W\\_q56wyHs14sOBA5FVLhPgijtHwKSkIA/view](https://drive.google.com/file/d/1W_q56wyHs14sOBA5FVLhPgijtHwKSkIA/view). Acesso em: 06 ago. 2023. pp. 1504-1517.

LEPETIT, Bernard. **Por uma nova história urbana**. São Paulo: Edusp, 2001.

LIRA, José Tavares Correia de. **Mocambo e cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado**. 1997. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. . Acesso em: 06 ago. 2023.

\_\_\_\_\_. Localismo crítico e atualidade da Arquitetura. Mário de Andrade e a informação moderna (1925-1929). **III Congresso DOCOMOMO-Brasil**, 1999, São Paulo. III Seminário DOCOMOMO-Brasil, 1999. Disponível em: [http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Jose\\_tavares\\_lira.pdf](http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Jose_tavares_lira.pdf). Acesso em: 08 ago. 2021

\_\_\_\_\_. Da cidade à infância: Gilberto Freyre, história e biografia. *In*: GORELIK, A; PEIXOTO, F. A. (Org.). **Cidades sul-americanas como arenas culturais**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. p. 115-130.

LOBATO, Monteiro. **Cidades Mortas**. São Paulo: Editora Globo, 2009.

LOPEZ, T. P. A. A crônica de Mário de Andrade: impressões que historiam. *In*: CANDIDO, A.; et al. **Crônicas: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. **Projeto História nº 17. Trabalhos da memória**. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, nov/1998, p. 63-201. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110>. Acesso em: 08 de ago. 2021.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. pp. 111-153.

MANRIQUE, Jorge A. Identidad o modernidad? *In*: BAYÓN, D. **América Latina en sus Artes**. Mexico: Siglo XXI Editores, 1974, p. 19-33.

MARCOLIN, Neldson. No tempo da maxambomba. **Revista Pesquisa Fapesp**, ed. 132, fevereiro de 2007. Visto em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/no-tempo-da-maxambomba/>. Acesso em: 28/05/2023.

MARQUES, Ivan. **Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania R. (Org.). **História da Imprensa no Brasil**. Editora Contexto, 2008.

MARTINS, Carlos A. F. Identidade nacional e Estado no projeto modernista. Modernidade, Estado e tradição. *In*: GUERRA, A. (Org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira parte 1**. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 279-298.

MELO, Rosilene Alves de. Literatura de Cordel: historiografia, práticas, arquivos. **Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História**, 65. Disponível em: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2019v65p66-99>. Acesso em: 06 de ago. 2023.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Morfologia das cidades brasileiras: introdução ao estudo histórico da iconografia urbana. **Revista USP: Dossiê Brasil dos viajantes**. São Paulo, SP: USP, CCS, n.30, jun./ ago., 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25914/27646>. Acesso em: 08 de ago. 2021.

\_\_\_\_\_. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, n.34, 1992. pp. 9-23. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i34p9-23>, Acesso em: 08 de ago. 2021.

MORAES, Antônio de. **Correspondência Manuel Bandeira & Mário de Andrade**. São Paulo: Edusp, 2001.

MOTTA, Lia. O SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. **Revista do Patrimônio**, n. 22, 1987, pp. 108-122. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8015>. Acesso em: 08 ago. 2021.

NATAL, Caion M. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. v.25. n.2. May - Aug. 2016. p.161-186. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/J9mHNC6FpkS47FmvjtZDTGG/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 ago. 2021.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. *In*: CANDIDO, A.; et al. **Crônicas: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

NEEDELL, Jeffrey D.. **Belle Époque Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NORA, Pierre; AUN KHOURY, T. Y. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. **Projeto História : Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de**



**História**, [S. l.], v. 10, 2012. Disponível em:  
<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 6 ago. 2023.

RICUPERO, Bernardo. **Sete lições sobre as interpretações do Brasil**. São Paulo: Alameda, 2011.

RIO, João do. **As religiões no Rio**. Brasília: Editora UnB, 2014.

SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires. In: BELLUZZO, A. M. M. (Org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Memorial; Editora Unesp, 1990. p. 31-44.

\_\_\_\_\_. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

\_\_\_\_\_. Modernidade e mescla cultural. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, [S. l.], n. 4, p. 87-92, 2006. DOI: 10.11606/issn.1984-4506.v0i4p87-92. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44676>. Acesso em: 18 jan. 2024.

SCHWARTZ, J. Abaixo Tordesilhas!, **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 7, n. 17, p.185-200, jan./abr. 1993. Disponível em:  
[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141993000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141993000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt). Acesso em: 05 mai. 2021.

SCHWARTZ, J. **Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008.

SEIXAS, Jacy A. de. Percursos de memórias em terras de História: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Editora Unicamp, 2001, p. 37-58.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle política y cultura**. Barcelona G. Gili, 1981.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, Bárbara Campos Pinto da. **Vozes cordiais: o Brasil visto a partir da obra de Manuel Bandeira**. 2017. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

TRAJANO FILHO, Francisco Sales. Ensaio de pretensa vanguarda: revistas e cultura arquitetônica moderna no Brasil (1928-1933) | Experiments of a pretentious avant garde: Magazines and the modern architectural culture in Brazil (1928-1933). **OCULUM ENSAIOS**, v. 16, p. 83-100, 2019.

UZÊDA, André Luís Mourão de. O humilde patrimônio de Manuel Bandeira. **Palimpsesto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 17, n. 27, p. 258-278, 2018. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/38385/26870>. Acesso em: 08 ago. 2021.

UZÊDA, André Luís Mourão de. Crônicas de um passado que verdadeiramente nos pertence: Memória e patrimônio em Manuel Bandeira. **ENTRELETRAS**, v.08, n.1, jan/jun. 2017. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/3626>. Acesso em: 08 ago. 2021.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **História e modernismo**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, n. 79, p. 169-193, nov. 2007. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000300009](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300009). Acesso em: 03 mai. 2021.

## Figuras

AMARAL, Tarsila. **Anjos**. 1924. Disponível em: <https://tarsiladoamaral.com.br/base2022/wp-content/uploads/2020/07/pau-brasil-tarsila-do-amaral-10-838x1024.jpg>. Acesso em 07 abr. 2023.

AMARAL, Tarsila. **Religião brasileira**. Disponível em: <https://tarsiladoamaral.com.br/base2022/wp-content/uploads/2020/07/pau-brasil-tarsila-do-amaral-10-838x1024.jpg>. Acesso em 07 abr. 2023.

CAPA Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. n. 01, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf). Acesso em: 07 abr. 2023.

COSTA, L. Documentação necessária. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 01, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937, p. 35-36. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf). Acesso em 07 abr 2023.

GAUTHEROT, Marcel. Ladeira da Conceição, Salvador (c. 1945). In: BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da Província do Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Guardas capa.

MARCO Zero de Recife nos dias de hoje. 2022. Fotografia, 2242 x 1011.

PRAÇA Rio Branco, antiga Praça do Comércio, Recife. Cartão-postal: p & b, papel; 8,8 x 13,9 cm. Disponível em: [http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult\\_frame.php?cod=219](http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/modules/visualizador/i/ult_frame.php?cod=219). Acesso em 13 ago. 2013.

UM dos edifícios mais magros do “Recife Novo”. Disponível em: [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=128066\\_02&pasta=ano%20192&pesq=%22Magra%22&pagfis=22460](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=128066_02&pasta=ano%20192&pesq=%22Magra%22&pagfis=22460). Acesso em 24 mai. 2023.