



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Comissão de Pós-Graduação e Pesquisa

A POÉTICA PATRIMONIAL DE MANUEL BANDEIRA:
Crônicas da província do Brasil, o monumento menor da
brasilidade modernista

André Luís Mourão de Uzêda

Rio de Janeiro
Maio de 2022

A POÉTICA PATRIMONIAL DE MANUEL BANDEIRA:
Crônicas da província do Brasil, o monumento menor da
brasilidade modernista

André Luís Mourão de Uzêda

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Doutor em Letras (Ciência da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Liberalli de Góes

Rio de Janeiro
Maio de 2022

CIP - Catalogação na Publicação

UU99p Uzêda, André Luís Mourão de
A poética patrimonial de Manuel Bandeira:
Crônicas da província do Brasil, o monumento menor da
brasilidade modernista / André Luís Mourão de Uzêda.
-- Rio de Janeiro, 2022.
325 f.

Orientador: Frederico Augusto Liberalli de Góes.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2022.

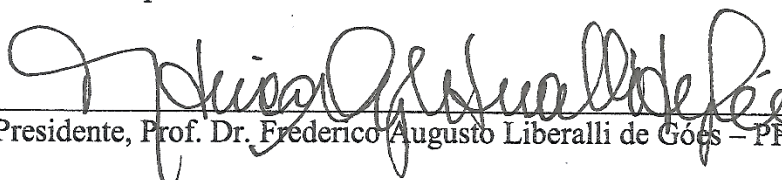
1. Brasilidade modernista. 2. Patrimônio
cultural. 3. Crônicas da província do Brasil. 4.
Crônica. 5. Manuel Bandeira. I. Góes, Frederico
Augusto Liberalli de, orient. II. Título.

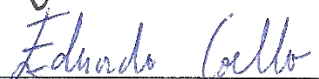
A poética patrimonial de Manuel Bandeira:
Crônicas da província do Brasil, o monumento menor da brasilidade modernista


André Luís Mourão de Uzêda
Orientador: Professor Doutor Frederico Augusto Liberalli de Góes


Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras – Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

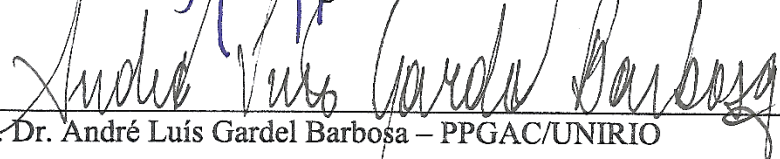
Examinada por:


Presidente, Prof. Dr. Frederico Augusto Liberalli de Góes – PPGCL/UFRJ


Prof. Dr. Eduardo dos Santos Coelho – PPGCL/UFRJ


Prof.^a. Dr.^a. Martha Alkimin de Araújo Vieira – PPGLV/UFRJ


Prof. Dr. Mario de Souza Chagas – PPGMUS/UNIRIO


Prof.^a. Dr. André Luís Gardel Barbosa – PPGAC/UNIRIO

Prof.^a. Dr.^a. Danielle dos Santos Corpas – PPGCL/UFRJ, suplente

Prof.^a. Dr.^a. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti – PPGSA/UFRJ, suplente

Rio de Janeiro
Maio de 2022

*Em memória de Luís Carlos Lessa de Uzêda,
estrela da minha vida inteira.*

O catador

*Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta.
Assim eles não furam mais – o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar
pregos enferrujados.
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catam coisas inúteis garante a soberania do Ser.
Garante a soberania de Ser mais do que Ter.*

– Manoel de Barros

RESUMO

Em perspectiva interdisciplinar, esta tese propõe uma aproximação entre os estudos literários e os estudos de patrimônio cultural. Dedicando-se à crônica como objeto maior de interesse, analisa-se o hibridismo peculiar do gênero por nova abordagem: na seara entre o documento e o monumento. Centrando-se sobre o volume *Crônicas da província do Brasil* [1937], de Manuel Bandeira, investiga-se a conformação de uma poética patrimonial inscrita nesta obra resultante da confluência entre seu projeto literário “menor” e a ideologia da brasilidade modernista. Partindo da fortuna crítica dedicada ao aspecto da humildade em sua poesia, e dialogando com estudos contemporâneos de orientação crítico-dialética, apresenta-se a persona literária do “poeta menor” como um “constructo” de sua ambivalência: o sujeito simples e humilde apegado a referenciais coloniais, patriarcais e aristocráticos de uma infância idealizada. São mobilizados fundamentos da teoria do discurso com o intuito de depurar, na formação imaginária bandeiriana, a enunciação de uma “retórica do declínio”: nas ruínas do passado o poeta projeta a sua vida arruinada. Integrando o grupo de intelectuais modernistas da Academia SPHAN, o escritor inscreve-se em uma formação discursiva ampliada – a “retórica da perda” – que orienta a política patrimonial brasileira nos anos 1930. Da convergência entre ambas as retóricas, Manuel Bandeira formula uma concepção poético-patrimonial original fincada sobre um paradoxo fundante: o “Brasil todo” ainda “província” é *monumentalmente menor*. Nesse sentido, as próprias *Crônicas da província do Brasil* são analisadas como o “monumento menor” da brasilidade modernista, no qual o patrimônio cultural irrompe em três vertentes: material, imaterial e literário.

Palavras-chave: Brasilidade modernista. Crônica. *Crônicas da província do Brasil*. Manuel Bandeira. Patrimônio cultural.

RESUMEN

En una perspectiva interdisciplinar, esta tesis propone aproximar los estudios de patrimonio cultural de los literarios. Dedicándose a la crónica como principal objeto de interés, se analiza la peculiar hibridez del género a través de un nuevo enfoque: entre las sendas del documento y del monumento. Centrándose en el volumen *Crônicas da Província do Brasil* [1937], de Manuel Bandeira, investigase la conformación de una poética patrimonial inscrita en esta obra resultante de la confluencia entre su proyecto literario “menor” y la ideología de la brasilidad modernista. Partiendo de la fortuna crítica dedicada al aspecto de la humildad en su poesía, y dialogando con estudios contemporáneos de orientación crítico-dialéctica, se presenta la figura literaria del “poeta menor” como un “constructo” de su ambivalencia: el simple y humilde sujeto apegado a referencias coloniales, patriarcales y aristocráticas de una infancia idealizada. Son utilizados los fundamentos de la teoría del discurso con el objetivo de investigar, en la formación imaginaria del autor, el enunciado de una “retórica de la decadencia”: sobre las ruinas del pasado el poeta proyecta su vida arruinada. Integrando el grupo de intelectuales modernistas de la Academia SPHAN, el escritor inscribese en una formación discursiva ampliada – la “retórica de la pérdida” – que orienta la política patrimonial brasileña en la década de 1930. A partir de la convergencia entre ambas retóricas, Manuel Bandeira formula una concepción poético-patrimonial original a partir de una paradoja elemental: “todo el Brasil” que sigue “provincia” es monumentalmente menor. Así, las *Crônicas da província do Brasil* son analizadas como el “monumento menor” de la brasilidad modernista. En ellas, el patrimonio cultural irrumpe en tres aspectos: material, inmaterial y literario.

Palabras clave: Brasilidad modernista. Crónica. *Crônicas da província do Brasil*. Manuel Bandeira. Patrimonio cultural.

RÉSUMÉ

Dans une perspective interdisciplinaire, cette thèse propose un rapprochement entre les études littéraires et les études du patrimoine culturel. Se consacrant à la chronique comme objet d'intérêt majeur, l'hybridité propre du genre est analysée à travers une nouvelle approche: dans le champ entre le document et le monument. À partir du volume *Crônicas da Província do Brasil* [1937], de Manuel Bandeira, on interroge la conformation d'une poétique patrimoniale inscrite dans cet ouvrage résultant de la confluence entre son projet littéraire « mineur » et l'idéologie de la brésilienité moderniste. Partant de la fortune critique dédiée à l'aspect d'humilité dans sa poésie, et dialoguant avec les études contemporaines d'orientation critique-dialectique, la personnalité littéraire du « poète mineur » est présentée comme une « construction » de son ambivalence: le sujet simple et humble attaché aux références coloniales, patriarcales et aristocratiques d'une enfance idéalisée. Des bases de la théorie du discours sont mobilisées dans le but d'épurer, dans la formation imaginaire de Bandeira, l'énonciation d'une « rhétorique du déclin »: sur les ruines du passé le poète projette sa vie ruinée. Intégrant le groupe d'intellectuels modernistes de l'Academia SPHAN, l'écrivain s'inscrit dans une formation discursive élargie – la « rhétorique de la perte » – qui guide la politique patrimoniale brésilienne des années 1930. De la convergence entre les deux rhétoriques, Manuel Bandeira formule une conception poétique-patrimoniale appuyée sur un paradoxe fondateur: le « tout Brésil » qui demeure « province » est *monumentalement plus petit*. En ce sens, la publication *Crônicas da província do Brasil* elle-même est analysée comme le « monument mineur » de la brésilienité moderniste, dans laquelle le patrimoine culturel éclate en trois aspects: matériel, immatériel et littéraire.

Mots-clés: Brésilienité moderniste. Chronique. *Crônicas da província do Brasil*. Manuel Bandeira. Patrimoine culturel.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL – Academia Brasileira de Letras

AMLB-FCRB – Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa

CBL – Câmara Brasileira do Livro

CPDOC-FGV – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas

DPHAN – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

FBN – Fundação Biblioteca Nacional

ICLML – Comitê Internacional para Museus Literários e Casas de Compositores

ICOM – Conselho Internacional de Museus

IEA-USP – Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo

IEB-USP – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MES – Ministério da Educação e Saúde

MHN – Museu Histórico Nacional

SAM – Semana de Arte Moderna

SPAN – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

Prólogo	13
Introdução	17
Capítulo 1 – Patrimônio cultural e crônica literária: a história e a memória, o documento e o monumento	35
1.1 Patrimônio cultural: bases epistemológicas, caminhos metodológicos	37
1.2 Crônica literária: o documento-monumento	46
1.3 Musealização da crônica, patrimonialização da cidade	53
1.4 Manuel Bandeira, cronista-curador do humilde cotidiano.....	62
1.5 O monumento menor da brasilidade: <i>Crônicas da província do Brasil</i>	71
Capítulo 2 – Manuel Bandeira e o constructo do poeta menor: o carnal, o letral	85
2.1 Humildade e forma de vida.....	88
2.2 O constructo do poeta menor	96
2.2.1 Na hora em que o sol se esconde e o sono chega	107
2.2.2 O astro e a torradeira.....	113
Capítulo 3 – Literatura, cultura e política patrimonial brasileira: modernismos, provincianismos.....	125
3.1 O patrimônio cultural como emblema da identidade nacional	130
3.2 A consagração da memória nacional brasileira: antecedentes e prenúncios ...	135
3.3 A brasilidade em disputa pela ótica de três interlocutores de Bandeira	140
3.3.1 A entidade nacional inventa(ria)da por Mário de Andrade	143
3.3.2 O museu de bens provincianos de Gilberto Freyre.....	157
3.3.3 A retórica da perda em Rodrigo Melo Franco de Andrade	175

Capítulo 4 – A poética patrimonial: o ínfimo, o monumental.....	189
4.1 A humanidade irônica do tísico sobre o sujo mordente da pátina	195
4.2 A pátina do tempo escoado na coleção de pequenos monumentos afetivos....	207
4.3 A sombra descomunal que avulta nas ruínas	213
Capítulo 5 – Três vertentes do patrimônio: o material, o imaterial, o literário	228
5.1 Patrimônio cultural material: onde alguma coisa de nosso começou a se fixar .	229
5.1.1 Três gestos muito simples.....	235
5.1.2 O poeta salvaguardacionista	244
5.2 Patrimônio cultural imaterial: boemias, terreiros, festas e outras gnomonias .	252
5.2.1 As intangibilidades do místico.....	257
5.2.2 As mat(r)izes do imaterial	265
5.3 Patrimônio cultural literário: o legado antológico de Manuel Bandeira.....	276
5.3.1 Mostra modernista em cartaz.....	282
5.3.2 Museu do mafuá, antologia de tudo.....	289
Epílogo	295
Referências	302
Anexos.....	314

PRÓLOGO

Um percurso de pesquisa à guisa de agradecimentos

A seguinte tese de doutorado resulta de uma pesquisa desenvolvida por mais de uma década. Ela se inicia antes de meu ingresso na Pós-Graduação, quando havia acabado de concluir a licenciatura em Letras na UFRJ, em 2011, e retomava o bacharelado em Museologia na UNIRIO, trancado desde o falecimento de meu pai, em 2009. Naquele momento eu também me preparava para ingressar no mestrado em Ciência da Literatura, na UFRJ, dando continuidade aos estudos de crônicas carnavalescas que vinha desenvolvendo junto a meu orientador de iniciação científica, o professor Fred Góes – com quem agora encerro um ciclo de quase quinze anos de pesquisa dedicada à literatura e à cultura popular brasileira.

Naquele ano de 2011, tive contato com o conjunto de crônicas inéditas de Manuel Bandeira, organizado por Júlio Castañon Guimarães (2008; 2009b), reunindo vasto material de crítica de artes veiculado na imprensa brasileira entre 1920 e 1944. No segundo volume, mais especificamente, haviam sido compiladas crônicas em que o poeta registrava as impressões de suas visitas às mostras de arte moderna no Museu Nacional de Belas Artes. Ali germinava uma proposta de pesquisa para a conclusão do curso de Museologia. À época, pensava em analisar a observação crítica de um poeta moderno para um museu tradicional.

Sob a orientação do professor Mario Chagas, meu supervisor de estágio curricular no Museu da República, a pesquisa que, antes, restringia-se a um museu em específico, passava a ser ampliada para o domínio patrimonial de forma mais abrangente. A sólida amizade de Bandeira com Rodrigo Melo Franco de Andrade, a sua participação como membro no Conselho Consultivo do SPHAN e as inúmeras crônicas em que ele tratava do Serviço do Patrimônio me levaram a aprofundar a pesquisa sobre um poeta que, declaradamente avesso aos temas políticos, atuava direta e indiretamente na política institucional em prol da “causa do patrimônio”. As pesquisas de Chagas (2006; 2009) a propósito de uma “ótica museológica” em Mário de Andrade, e de uma “imaginação museal” em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, conduziram-me a conjecturar sobre uma possível “visão de mundo patrimonial” inscrita na obra de Manuel Bandeira, especialmente no conjunto de crônicas que o poeta publicara ao longo de mais de cinco décadas na imprensa brasileira.

Quando apresentei a proposta de pesquisa de doutorado a Fred Góes, agora concentrando-me sobre um único volume para corpus de análise, as *Crônicas da província do Brasil*, fui orientado a procurar o professor Eduardo Coelho, “bandeirólogo desfraldado”, em seus dizeres, para que pudesse trocar algumas das primeiras impressões sobre minha hipótese. Coelho recebeu-me com a maior generosidade. Nossa interlocução foi essencial para o alargamento de minha visão sobre a poética bandeiriana. Devo à sua observação arguta a reposição do caminho por onde eu inicialmente trilhava, pensando a respeito de um “humilde patrimônio” na obra de Bandeira. Foi Eduardo quem questionou se eu deveria assumir como “humilde” um poeta que enunciava em seu discurso literário ser “amigo do rei”. A visão de mundo patrimonial ia, assim, delineando-se como a elaboração de uma *poética*, a qual estava intimamente associada à dimensão da humildade, mas ao mesmo tempo indissociável do imaginário saudosista de sua infância, no qual se projetavam referenciais colonialistas.

Considero-me um privilegiado por ter contado, desde o início do doutorado, com o suporte e a leitura crítica de especialistas para as principais linhas de investigação que empreendo em minha pesquisa: Chagas com o patrimônio, Coelho com Bandeira, Góes com a crônica. As contribuições desse trio poderoso em minha banca de qualificação de doutorado foram um verdadeiro “legado” para o resultado do trabalho que agora o leitor tem diante de si. A eles não posso deixar de registrar o meu mais profundo agradecimento por ainda comporem minha banca de defesa de tese. Ao Fred, acima de qualquer aporte intelectual, sou grato pela atenção afetuosa que sempre dispensara a seus orientandos, sem a qual o percurso de minha pesquisa, desenvolvido em meio ao contexto pandêmico de Covid-19, teria sido certamente mais árido e pedregoso.

Não posso deixar de mencionar a valiosa contribuição da professora Martha Alkimin, que desde a banca de ingresso para o Programa havia feito a indicação das leituras de Erich Auerbach e Giorgio Agamben, fundamentais para a discussão que proponho a respeito do “constructo do poeta menor” e a sua enunciada “forma de vida humilde”. Também sou grato à professora Danielle Corpas, que em 2018 empreendeu com nossa turma uma leitura criteriosa de *Mimesis* (2007), de Auerbach, durante o curso “Debate sobre o realismo”. Sua indicação da tese de Wilson Flores Jr., ao final do curso, contribuiu enormemente para a pesquisa realizada. Meu muito obrigado ainda ao professor André Gardel, cuja pesquisa sobre o encontro entre Bandeira e Sinhô foi de enorme relevância para o desenvolvimento desta tese, e à professora Maria Laura Cavalcanti, cuja pesquisa sobre o carnaval do Rio de Janeiro é uma referência para meus estudos desde a dissertação de Mestrado com as crônicas

carnavalescas. Sou muito agradecido por aceitarem o convite de composição da minha banca de defesa de Doutorado, Martha e André como titulares, Danielle e Maria Laura na suplência. Indubitavelmente, as contribuições dos membros da banca enriqueceram enormemente a versão definitiva do presente texto, e a cada um expresso meu muito obrigado.

Esta tese caracteriza-se por seu forte caráter interdisciplinar. Isto se deve, em grande parte, à minha dupla formação, como museólogo e profissional de Letras. Durante o doutorado em Ciência da Literatura, não pude prescindir do debate mais contemporâneo sobre o patrimônio cultural. Por isso, tenho que foi da maior pertinência a minha participação como aluno externo na disciplina “Memória e Patrimônio”, ministrada pelas professoras Regina Abreu e Maria Amália Oliveira, que cursei como eletiva no Programa de Pós-Graduação em Memória Social na UNIRIO. Os intensos debates e as muitas indicações de leitura ao longo do curso foram incorporados à revisão bibliográfica sobre patrimônio apresentada no primeiro capítulo de meu trabalho, especialmente as que me encaminharam a uma visão mais criteriosa para os processos de patrimonialização dos bens culturais. Esse entendimento, também fortemente reforçado por Leila Beatriz Ribeiro (*in memoriam*) e Mario Chagas, conduziu-me a uma leitura menos isenta dos discursos que determinam o que pode ou não constituir o patrimônio de uma nação.

Tal consciência me enveredou para outro campo de investigação, não previsto inicialmente em minha pesquisa: a Análise do Discurso. Devo à minha grande amiga Ceres Carneiro, professora do Departamento de Linguística da UERJ e convicta analista do discurso, a minha introdução no fascinante universo da AD. Seu encantamento pela teoria do discurso de Michel Pêcheux, nas nossas muitas conversas sobre o tema, bem como as valiosas indicações de leituras, persuadiram-me da importância de se analisar a constituição da formação imaginária de Manuel Bandeira, distinguindo esses dois sujeitos do discurso, o da situação e o da projeção, a que poeticamente me refiro como os “dois seres” de que nos fala Manoel de Barros. Além disso, o aprofundamento nas teorias de Pêcheux permitiram-me uma leitura mais autoral para a inscrição dos dizeres dos intelectuais modernistas, na busca pela almejada brasilidade, à formação discursiva maior da ideologia estadonovista de Getúlio Vargas nos anos 1930. À Ceres agradeço ainda pela leitura de trechos em que me reporto à AD no trabalho, acrescentando-lhes valiosos comentários e ponderações.

O contexto imposto pela pandemia do novo coronavírus trouxe muitas limitações ao desenvolvimento de minha pesquisa. Durante a fase da escrita, não pude contar com o acesso a bibliotecas e arquivos, como o do precioso Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da

Fundação Casa de Rui Barbosa, onde se encontra inventariada a maior parte do acervo literário de Manuel Bandeira. Considerando ainda o duro cenário, com a perda de conhecidos e familiares, bem como todo o luto evocado pelo momento, não posso dizer que o percurso empreendido tenha sido executado de maneira “tranquila”. Mas pude contar com o imprescindível apoio do corpo social do Colégio de Aplicação da UFRJ, minha segunda casa – em especial do Setor de Língua Portuguesa –, que me concedeu, em caráter excepcional, uma licença para estudos por mais de um ano, sem a qual não teria sido possível chegar aos resultados alcançados ao final desse trabalho. Fica aqui o registro de meu reconhecimento pelo empenho de minhas colegas de setor para que me fosse garantido esse direito.

Imprescindível também para a feitura dessa tese foram as contribuições de minha amiga-irmã, Vanessa Massoni da Rocha, não só por todo o incentivo de sempre (sempre!), mas também pela leitura compartilhada de textos em língua francesa, como do poema *Les vieilles maisons*, de René Sully-Prudhomme. Ao colega Claudio Ribeiro, agradeço pela troca e diálogo sobre a arquitetura colonial e a cordialidade em Sérgio Buarque de Holanda; já aos amigos de Programa de Pós-Graduação e de vida, Marluce Faria e Rafael Alverne, agradeço pelo companheirismo frente aos percalços e imprevistos que enfrentamos nesse árduo percurso de pós-graduandos. Reconhecendo que uma tese não se faz só na labuta, mas também no ócio das conversas despreziosas, não posso deixar de agradecer, além dos já mencionados, a outros ouvidos-amigos que se fizeram presentes ao longo desse período: Ana Creliá Dias, Ana Lúcia Soutto Mayor, Andréa Pinheiro, Barbara Araujo, Cassiana Lima, Cris Miranda, Felipe Tota, Fernanda Gerbis, Graça Reis, Giorgio Rossi, Giovanna Antonaci, João Mauro Senise, Larissa Pace, Lorena Bolsanello, Luísa Mattos, Maria Coelho, Maria Lucia Guimarães de Faria, Nádia Garcia, Patrícia Soares, Ronaldo Freitas, Silmara Dela Silva, Sophia Pinheiro, Thais Carvalho e Vanise Medeiros.

A Jacques Ferreira Pinto, meu companheiro, agradeço não só pela revisão de cunho historiográfico e pelo aprofundamento do debate étnico-racial, que permeia tantas e tantas páginas desse trabalho, mas, sobretudo, pela dedicação e carinho revertidas em muitas horas de escuta das minhas lamúrias. A Adelaíde Moraes, meu muito obrigado pelo zelo e cuidado de sempre. Por último, mas nem por isso menos importante, sou só grãtidão ao amor de minha família, responsável pela minha formação e maior incentivadora de meu trabalho: minha mãe, Márcia Mourão, meu pai, Luís Lessa (*in memoriam*), minha tia, Valéria Lessa, minha madrinha, Cristina Simões, e minha avó, Marly Pinto Lessa, que, tal qual Manuel Bandeira, vive, como ele, das memórias do passado.

INTRODUÇÃO

Nova poética

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.

Poeta sórdido:

Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.

Vai um sujeito,

Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um

*[caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma
[nódoa de lama:*

É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:

Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

Sei que a poesia é também orvalho.

Mas este fica para as meninhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e as amadas que envelheceram

[sem maldade.

– Manuel Bandeira, 19 de maio de 1949.

Uma posição crítica

A dedicação ao estudo de um poeta consagrado, notabilizado pelo prestígio de sua obra poética na historiografia literária, impõe ao pesquisador que se predispõe ao trabalho exegético de sua poesia um desafio marcado pela tensão entre dois sentimentos de aparente contrariedade. De um lado, o do amparo: ao jovem pesquisador, consiste em verdadeiro conforto, acolhimento e segurança poder contar com o suporte de quem lhe antecedeu e legou toda uma fortuna crítica, permitindo-lhe o desdobramento de novas possibilidades de leituras. De outro, a cobrança: o peso da responsabilidade em se propor uma abordagem ainda original frente a essa mesma fortuna, fazendo-lhes jus à dignidade do que enfim se apresenta concluído, embora consciente de que nunca acabado.

Apensa-se sobre essa segunda ponderação a influência determinante das interpretações que fundamentaram e consolidaram as linhas de força exegética, instaurando verdadeiras tradições – ou, se preferirmos, “escolas” – sobre as obras desses autores. O estabelecimento das linhas críticas aponta principalmente para os caminhos possíveis de investigação teórico-metodológica. Ao conduzirem e embasarem as análises empreendidas, quer sejam elas em nível estético-estilístico, de fundamentação filosófica e metafísica, ou

ainda de caráter cultural-social-historiográfico, acabam muitas vezes por “filiarem” seus estudiosos a essas mesmas correntes. Nesse sentido, são exemplares os casos brasileiros das tradições empreendidas por Antonio Candido, na Universidade de São Paulo, afinados à crítica dialética regulada pela abordagem teórica da Escola de Frankfurt, e os de Afrânio Coutinho, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, de maior cunho historiográfico.

Diante de um poeta como Manuel Bandeira, sem desmerecer o desafio imposto por qualquer outro autor ou autora de nosso riquíssimo patrimônio literário, a tensão entre contar com o amparo exegético delineado pelas linhas de força críticas e a responsabilidade do exercício da análise autoral, aspirando ao ineditismo, se complexifica diante de outros fatores. Em primeiro lugar, pela singularidade de uma poesia, nas palavras de Ivan Junqueira, “essencialmente substantiva, transparente, ascética e austera” (2003, p. 13) e demarcada pela natureza testamental-confessional, o que levou Júlio Castañon Guimarães a afirmar que Bandeira é “dos poetas cuja obra mais explicitamente se mostra vinculada à sua vida” (2008, p. 9). Tal perspectiva fundamentou a parte mais expressiva da fortuna crítica bandeiriana, dedicada, sobretudo, à leitura dos grandes temas humanistas mobilizados pelo autor em sua obra poética, em especial a dimensão da morte. Quanto à forma, a porta aberta pela chave de Francisco de Assis Barbosa (1988), ao ressaltar a dimensão do humilde cotidiano na marca de sua poesia, direcionou a investigação dos que lhe sucederam por um estilo refletido isomorficamente em linguagem corriqueira, simples e prosaica. Uma fortuna crítica que se apresenta consolidada de tal forma a ponto de, sobre ela, Junqueira ter categoricamente afirmado que “seria muito difícil, senão mesmo ocioso ou impossível, dizer algo novo sobre a poesia de Manuel Bandeira. Ensaístas e exegetas da mais alta linhagem nos precederam nessa empreitada e, a rigor, praticamente esgotaram o assunto” (2003, p. 13).

Em segundo, ainda a propósito da referida tensão, considere-se não apenas o posicionamento ocupado pelos pilares estabelecidos pelo cânone, mas também o suporte “poético-documental” que Bandeira nos legou com o registro das suas memórias. Comumente lido como valioso “caminho preparado pelo próprio poeta” (GUIMARÃES, 2008, p. 9) e “balanço de uma vida dedicada à poesia [...] que pontuaria, como o tempo forte do ritmo poético, sua existência de poeta dependente de circunstâncias e desabafos” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 125), a autobiografia poética *Itinerário de Pasárgada* acabou por sedimentar ainda mais o caminho da crítica na convergência entre biografia e poesia, como salientou Guimarães, constituindo “uma como que incitação a aproximar vida e obra”, uma vez que esta, por si própria, já “constitui uma espécie de incentivo para essa aproximação” (2008, p. 9).

Não obstante considerarmos haver uma “aparente contrariedade” nessa tensão, reconhecemos ser da natureza dos estudos críticos canônicos certa dose de ambiguidade. Se, por um lado, eles consolidam as matrizes de força exegética, guiando-nos para a compreensão do conjunto da obra, por outro, não o fazem esvaziando as potencialidades desta em sua reconhecida plurissignificação, como próprio de toda grande produção artística. Antes, propõem aberturas para a análise interpretativa dos mais variados aspectos mobilizados pelo texto, possibilitando outros modos de ler com o estabelecimento das chaves de leitura que nos abrem novos caminhos para as interpretações que a obra, em seu escopo de elementos extra/intra/intertextuais, nos apresenta como vias possíveis de investigação.

Situado tal debate, no que pese: a. reconhecer as singularidades que advêm da poesia de Bandeira na íntima relação entre vida e obra; b. guiar-nos pelas principais linhas de força estabelecidas pela fortuna crítica do poeta; c. assumirmos o *Itinerário de Pasárgada* “como texto que propicia o surgimento de questões bastante férteis para a leitura dessa mesma obra” (GUIMARÃES, 2008, p. 10), e d. alinharmo-nos à proposição de Wilson José Flores Jr., no sentido de extrair da fortuna crítica do autor, “reconhecida em suas linhas de força e em sua diversidade”, mais *questões* do que respostas, ciente de que ela “levanta mais problemas do que os soluciona” (2013, p. 11), julgamos discutível a avaliação de Junqueira ao cogitar ser difícil dizer algo de inédito sobre a poesia de Manuel Bandeira.

As possibilidades investigativas que se apresentam para o ensejo de se “dizer algo novo”, em geral, recaem sobre abordagens temáticas ainda inexploradas e, muitas vezes, em perspectiva comparativa, seja ela entre diferentes autores, momentos diversos de suas produções poéticas, distintos gêneros literários e outras artes, ou, ainda, como mais especificamente proposto em nosso trabalho, sobre diálogos interculturais entre diferentes campos do conhecimento. Considere-se ainda como precioso para o desenvolvimento de tais procedimentos apurar as condições de produção de tais obras em face ao contexto de sua época, em que muito nos ilumina o levantamento de outros suportes de pesquisa que estão externos ao texto. No caso específico de Bandeira, para além da sua já mencionada autobiografia literária, expoente ainda é o seu conjunto de correspondências em profícuo diálogo com literatos e intelectuais ao longo de sua vida.

Nesse aspecto, mais uma vez reconhecemos com a análise de Flores que, mesmo sendo de grande variedade a fortuna crítica do poeta de Pasárgada, seus leitores pouco tocaram, ou superficialmente tangenciaram, a análise das condições históricas e sociais em que Bandeira se inseria. Em nosso processo investigativo, será de fundamental importância

situá-las para a proposta que ora apresentamos, qual seja: analisarmos o tratamento poético, em tema e estilo, dado ao patrimônio cultural em sua obra, atentando especificamente para sua produção de crônicas e, em particular, ao volume das *Crônicas da província do Brasil* (BANDEIRA, 2006 [1937]). A proposição original delineada na presente tese embasa-se sobre cinco pilares: I. a revisitação sobre o gênero crônica literária, investigando-o na seara entre o documento e o monumento; II. a delimitação da formação imaginária sobre a qual se sustenta, em condições de enunciação específicas, o discurso de Manuel Bandeira de/sobre si – o constructo do “poeta menor”, em cuja marca “suja da vida” se lê projetada a “vida que poderia ter sido e que não foi” destinada à construção de uma “poesia menor”; III. a inserção de Bandeira no quadro maior da conformação de uma brasilidade modernista em meio ao debate, nos anos 1930, da política de patrimônio cultural no Brasil; IV. a composição estético-temática de uma poética original, concebida patrimonialmente e intimamente relacionada à referida e complexa formação imaginária do poeta, em que se nota um princípio de composição paradoxal – a instituição de um patrimônio *monumentalmente menor*; e V. a expressão dessa mesma poética manifesta no supracitado volume, objeto de pesquisa e nossa fonte primária, ainda não estudado na perspectiva de se analisá-lo em sua autonomia e unicidade interna, o que fazemos sobre três vertentes do patrimônio cultural: material, imaterial e literário.

Tradicionalmente, a fortuna crítica bandeiriana centrou-se sobre três grandes sustentáculos para a leitura exegética de sua obra: a humildade, a evasão e a morte. Decerto, cada uma dessas três perspectivas encontrará, na interface com a dimensão patrimonial, um rico caminho de pesquisa. Não obstante, sem ignorar as demais (necessariamente presentes em nossa análise, ainda que em grau menor), para a realização do feito proposto, alinhamo-nos à linha exegética que se debruçou sobre a dimensão do “humilde cotidiano” em sua obra, que tem em Davi Arrigucci Jr. seu nome mais expoente. Em “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira” (1987), ensaio datado de 1983, o estudioso da poesia bandeiriana se dedicou a demonstrar a “atitude humilde” como fundamento do estilo maduro de sua obra. Essa perspectiva foi aprofundada em *Paixão, humildade e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (2003 [1990]), obra basilar nos estudos críticos da poética do autor. Aqui, o exegeta se propõe a compreender os modos como Bandeira concebe a poesia, investigando o seu princípio metodológico de composição. Este se concretiza particularmente no exercício de se “desentranhar a poesia do mundo” (2003, p. 29). A poesia, aqui, se mostra como a concretude do próprio “poético”, no sentido enunciado por Octavio Paz: “quando la poesía

se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta.” (2006, p. 14) A consciência dessa inspiração criadora chegou a ser explicitada por Bandeira (2012) em seu *Itinerário de Paságada*: “Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer.” (p. 139)

A poesia desentranhada das coisas do mundo também se lê expressa nas memórias autobiográficas do poeta, atribuindo ao pai o aprendizado de que “a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas” (2012, p. 27). A menção à figura paterna também mostra que essa poesia é manifestação do íntimo, das “entranhas”, aspecto que, ainda de acordo com Arrigucci Jr., expressa-se como a lírica de “circunstâncias e desabafos” que tanto demarca o caráter “testemunhal” de sua obra. Esse princípio de composição, em última medida, dá a ver a concepção de poesia como “forma de conhecimento”, como fala o crítico: “revelação de um sentido oculto, ao qual se chega por um movimento de saída à luz e ao conhecimento assim desentranhado.” (2003, p. 30)

Em busca pelo elemento fundante da “maturidade poética” da poesia do autor, a proposta de leitura de Arrigucci Jr. filia-se a uma tradição crítica que enfatiza o enfoque biográfico. Não raro, essa perspectiva pode ser tomada como uma leitura “evolutiva” da obra, analisando no que veio “antes” uma espécie de “preparo” para o que veio “depois”. Tal perspectiva vem sendo revisitada nas últimas décadas pelos estudos bandeirianos, que propõem o exercício de um olhar mais distanciado e isento para a íntima relação entre vida e obra do autor. A pesquisa de Daniel Moreira (2017), analisando o “Caderno de anotações” de Bandeira que se encontra disponível para consulta no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB-FCRB), segue por essa linha de exame. A leitura de tal documento, segundo o pesquisador, apresenta uma série de dados de um “verdadeiro inventário” de temas levantados pelo poeta que vieram a compor o seu *Itinerário*: uma “preparação necessária” para a escrita de sua autobiografia, que permite uma análise dessa obra como a realização de um “teatro da simplicidade” enquanto uma forma de representação de sua própria vida/obra (cf. 2017, p. 20).

Tal compreensão é relevante principalmente por relativizar, em seus dizeres, uma “negação constante de Bandeira do fazer autobiográfico”. Conforme argumenta o pesquisador, negação esta que se constitui em um “artifício de legitimação da escrita” (p. 18). Assegurado por esse procedimento, que, acima de tudo, é retórico e discursivo, o autor permite “se entregar à autobiografia e articulá-la segundo seus interesses na representação

de si, sem que, com isso, seu depoimento pareça intencional ou premeditado, sem que o leitor possa supor que, no que vai escrito, haja o desejo de manipular a realidade” (p. 18).

Desse modo, tomando a autobiografia poética *Itinerário de Pasárgada* menos como registro documental e mais como projeção discursiva do poeta sobre essas mesmas vida e obra, parte da crítica contemporânea começou a se debruçar sobre o lastro “conficcional” da escrita memorialista bandeiriana, no sentido discutido por Maria Cristina Ribas (2013). Ao analisar os meandros entre ficção e confissão, Ribas propôs-se a compreender a escrita “conficcional” de Bandeira em dimensão “polifônica, multifacetada e autônoma” à cronologia linear em que sua obra se dispõe – dado reforçado sobretudo pelo lançamento de *Estrela da vida inteira* [1966] ainda em vida pelo poeta, reunião de todos os seus livros de poesia em uma só obra, dispostos em ordem cronológica de publicação –, de modo a encetar um ensaio exegético paradoxalmente “vinculado e ao mesmo tempo desvinculado” das origens e referências (auto)biográficas do autor (cf. 2013, p. 111). Ao tomar o *Estrela* como “um livro de livros”, a pesquisadora propõe uma desconstrução da leitura classificatória e evolutiva da sua poesia, a qual considera um “obstáculo indesejável ao ato de interpretação poética [e] exige a reformulação de uma noção de história linear, somada a outras de teoria literária que dizem respeito ao vínculo biografia e poesia e, por extensão, ao teor de veracidade dispensado ao relato biográfico” (p. 110).

Ainda que reconhecendo a autonomia do discurso poético em toda a sua versatilidade criadora como seu princípio de composição *interno*, não nos parece possível, contudo, superar de todo o movimento dialético que se manifesta entre obra e sistema, cujo contexto, se não determina, pelo menos confronta o texto literário a fatores que lhes são *externos*, como já discutiu Antonio Candido: “A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e as consonâncias ao meio.” (2008, p. 84) Por esse motivo, a busca por se delimitar, no campo híbrido da ficção e da memória, a linha tênue de uma “realidade imaginada”, ou ainda de “reminiscências ficcionalizadas”, demanda do crítico, em nosso entender, a análise de outros suportes de memória. No caso de Bandeira, em cuja poesia inscreveu a “marca suja de sua vida”, é necessário a busca por materialidades revocadoras de outros “rastros” e “vestígios” inscritos na sua produção literária, questionando, inclusive, se ela é mesmo “suja” – ou se, na realidade, esse entendimento não passa de uma discursivização do poeta que se projeta como “sórdido” enquanto um sujeito do discurso literário na elaboração de uma “persona” lírica.

Um debate teórico

Nosso objeto central de estudo, o volume das *Crônicas da província do Brasil*, requer de nós uma atenção especial para este gênero “torto”, lido sempre “à margem” pelos estudos de Teoria Literária, tomando-o pelo seu caráter “híbrido”, “efêmero” e, sobretudo, “menor”. Em nossa proposta, sem negar-lhe em absoluto tais características, somamos-lhe outras, de modo a demonstrar haver um indissociável vínculo entre a discussão teórica a propósito de crônica literária e o debate suscitado pelo patrimônio cultural. De modo que, conforme intuímos demonstrar, a crônica constitui-se como um importante bem integrante de nosso rico patrimônio cultural, em especial o literário. E mais: ao seu caráter “menor” agrega-se outro, “maior”. Uma vez que se reconheça o estatuto da crônica como bem cultural de nossa nação – um gênero bem “brasileiro”, como a ela já se reportou Antonio Candido (2004) –, reivindica-se também o seu caráter de “monumento” da nação.

Como é próprio de seu hibridismo multifacetado, nossa proposta insiste em tomar a crônica pela conformação paradoxal de um *monumento menor*. No limiar entre os discursos jornalístico e literário, dado tão ressaltado pela teoria dos gêneros que lhe dedicou a atenção, enxergamos nela haver uma outra ambiguidade: ser, ao mesmo tempo, documento e monumento. O debate historiográfico colocado por Jacques Le Goff (2013), pela compreensão de que todo documento é monumento – na medida em que documentos não são isentos e, portanto, são intencionalmente preservados (ou destruídos) pelos sujeitos históricos conforme os interesses em jogo próprios à realidade de seu tempo – leva-nos a situar a crônica tanto como um *suporte* quanto um *lugar* de memória (POMIAN, 2000; NORA, 1991). Nela a memória se incrusta e dela é revocada, dando a ver pequenos fragmentos do passado; paralelamente, o juízo do cronista lhe inscreve uma realidade que é por sua ótica interpretada e, ao empregar-lhe o tom subjetivo, o real também se vê ficcionalizado. Há, portanto, vestígios da história conservados no texto cronístico (documento histórico), mas há também intencionalidade por detrás da memória que se “preserva” ou se “celebra” (monumento artístico/literário).

Reconhecer essa sua outra ambiguidade, simultaneamente revocadora e instauradora da memória, aproxima-nos da abordagem proposta, na Ciência da Informação, de se ler no discurso da crônica um caráter “memo-informacional” (DODEBEI, RIBEIRO, ORRICO, 2016), na seara entre o que se informa/registra e o que se celebra/memoriza. Documentada e tombada, a crônica adentra, assim, no domínio dos museus, posto que sobre ela podemos

atribuir o mesmo valor dignificante conferido aos bens culturais musealizados. Ao mesmo tempo, a crônica também efetiva o exercício de se patrimonializar a cidade, que nela se encontra “preservada”: o cronista captura o tempo efêmero que não ficou celebrado pela História Oficial, mas a história “menor”, a memória miúda de sua gente simples e trabalhadora, dos logradouros derruídos ou em risco de queda, da sua dinâmica acelerada e conturbada, dos distúrbios provocados na esfera social mais “ao rés do chão”.

Defendemos que a musealização da crônica encontra espaço privilegiado sobretudo quando ela vem a ser publicada em novo suporte, o livro. Ao compor uma antologia, ela é “selecionada”, “catalogada”, “preservada” e “exibida”, tal como um objeto museológico abrigado em uma instituição museal. Com isso, é possível associar a figura do organizador ou antologista à do curador museográfico. Quando o antologista e o cronista são um e o mesmo, como é o caso de Manuel Bandeira e as suas *Crônicas da província do Brasil*, podemos tomar a sua obra como a materialização do seu “museu pessoal” (CHAGAS, 2006). Nela, o poeta abriga e expõe a sua coleção de “bens afetivos” (COELHO, 2003) musealizados. Aí se dá uma nova e última ambivalência: a memória de esfera íntima e afetiva expande-se para o espaço público, a encontro da memória social e coletiva. Suas memórias estão, enfim, preservadas tanto pelo novo suporte, como também pelas coleções acervísticas das bibliotecas. O seu museu pessoal passa, assim, a também ser de domínio público: o hibridismo da crônica encontra-se, em sentido último, no espaço limítrofe entre o que se interioriza e o que se expõe.

Uma questão de método

Nossa proposta de investigação exige-nos a necessidade de um método rigoroso de exegese. Para a fundamentação da concepção poético-patrimonial de Manuel Bandeira, é necessário distinguir, nas sombras de sua enunciação lírica, a silhueta de um autor que se projeta à luz de uma formação imaginária (PÊCHEUX, 2014). A teoria do discurso nos pareceu, assim, um caminho possível para compreendermos os sentidos ideológicos em que se sustenta a própria concepção de patrimônio por Bandeira. Esta, por sua vez, encontra-se intimamente associada a outras formulações caras em seu pensamento poético, como “passado”, “memória”, “morte”, “infância” ou “humildade”, por exemplo. Compreender o senso patrimonial bandeiriano fincado sobre um imaginário saudosista (particularmente o da memória de um passado que se reporta à sua infância idealizada) permite-nos depreender,

por baixo da projeção discursiva de si como um “poeta menor”, a ocultação de outro, “maior”. Revela-se, assim, uma ambivalente constituição identitária do poeta: um sujeito que, por seus costumes “simples”, vivencia uma “forma de vida humilde”; mas que, ao mesmo tempo, não se desprende dos valores coloniais, aristocráticos e patriarcais em que foi criado e formado.

Para nos ajudar a compreender essa ambivalência, voltamo-nos para pesquisas mais recentes que nos antecederam na tarefa de se estudar a obra do poeta. De início, ressaltamos a tese de doutorado de Eduardo Coelho (2009), *Arqueologia da composição: Manuel Bandeira*, que pela crítica genética propôs “desentranhar” o princípio poético de composição de Bandeira revelado por seu arquivo epistolar. A vasta correspondência do poeta com seus muitos interlocutores, lidas pelo pesquisador como “diário biográfico e criativo” e como “textos (semi)literários, [...] parte integrante do processo construtivo e da conscientização de certas técnicas” (2009, p. 17), consiste em precioso lugar de memória em que se manifesta o “contraditório”. Seu epistolário nos permite discernir com maior nitidez a formação imaginária específica e os lugares ocupados pelos “dois sujeitos” do discurso em meio às “regras de projeção”, conforme nos fala Michel Pêcheux (cf. 2014, p. 82): de um lado, o Bandeira da “situação”, o autor; do outro, o da “projeção”, sua “persona literária”.

A conformação desse jogo imaginário nos possibilita dar maior corpo e relevo à postura ambivalente ocupada por Bandeira. Esta posição, por seu turno, foi o objeto da referida pesquisa de Wilson Flores Jr., que na tese *Ambivalências em Pasárgada: a poesia de Manuel Bandeira em suas tensões* situou “as condições sociais e históricas que o formaram e nas quais produziu a sua obra” (2013, p. 17). Estas são imprescindíveis para nossa análise, uma vez que o discurso é sempre pronunciado em condições de produção dadas e remetido às relações de sentido nas quais é produzido (cf. PÊCHEUX, 2014, p. 76). Considerando-se, ainda, que discursos se pautam sempre sobre outros previamente enunciados, e que todo processo discursivo pressupõe formações imaginárias (cf. p. 76), o acionamento de todo esse contexto é fundamental para se confrontar as memórias da infância a que Bandeira se reporta, no âmbito de sua enunciação, aos vestígios remanescentes desse mesmo passado histórico no presente. Nesse sentido, a pesquisa de Felipe Alves Cavalcanti reunida na dissertação *O avesso da ruína: invenção e reinvenção de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira (1927-1954)* apresenta um conjunto relevante de dados históricos do poeta e de sua família, exprimindo os referenciais aristocráticos e coloniais que dão corpo a uma “retórica do declínio” (cf. 2016, p. 106) como elemento constituinte desse seu imaginário.

Mobilizando a formulação de tal discurso para a fundamentação de sua poética patrimonial, compreendemos, enfim, a requisição da linguagem poética como um recurso ideológico empenhado no campo do embate político. Sendo a própria língua um lugar de disputa, é necessário reconhecer que, nela, a ideologia se faz marcadamente presente. O conjunto de crônicas de Bandeira veiculado na imprensa nacional no período de 1928 a 1936 que compõe o volume das *Crônicas da província do Brasil* integra uma formação discursiva maior. A política patrimonial brasileira formulada nos anos 1930 foi resultado de um projeto nacionalista específico, o qual fez prevalecer, sobre outras, a sua “narrativa nacional” (cf. GONÇALVES, 1996). Esta consiste efetivamente em uma “formação discursiva”, posto que determina o que “pode e deve ser dito” (HAROCHE; PÊCHEUX, 1972 apud ORLANDI, 2007), bem como também é forma de interdição de outros dizeres. O alinhamento a essa formação foi determinante para o estabelecimento de um dado conjunto de bens culturais constituinte do “patrimônio da nação” brasileira.

Tal enunciação, por sua via, está intimamente atrelada à certa corrente do movimento modernista brasileiro que, no domínio patrimonial, ficou conhecido como o grupo da Academia SPHAN (cf. VELOSO, 2018). Seu projeto ideológico definiu diferentes estratégias de se autenticar a identidade nacional à época: no campo jurídico-institucional, exemplares são a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a regulamentação da instância do tombamento em forma de Decreto-Lei. Nela, predomina o que Gonçalves (1996, p. 88) analisou como uma “retórica da perda”, um dizer que se prende ao que “falta” como parte integrante de uma estratégia discursiva maior: reconstituir o que se “perdeu” para se reapropriar a cultura da nação.

Por integrar o mesmo grupo e inscrever-se na mesma formação discursiva, Manuel Bandeira nos interessa como uma peça importante para remontar esse painel de modo mais amplo. Nossa proposta de leitura para as suas crônicas conduz-nos, assim, à análise de sua contribuição para a composição desse quadro histórico de fundo. O imaginário colonial e aristocrático a que se remete em seu discurso, bem como a forma saudosista de se relacionar com o passado de uma vida que, desde a fatídica experiência da doença da tuberculose, poderia ter sido outra – mas “não foi” –, encontra eco nessa formação discursiva ampliada. Os integrantes da Academia SPHAN reportaram-se justamente ao passado colonial brasileiro em busca do que se “perdeu” para ser restituído e, assim, recompor a identidade nacional. Nesse sentido, a expressão artística barroca foi tomada como a arte mais “primitiva” e “genuína” da cultura brasileira, integrando a essência da nossa “brasilidade”.

A produção de crônicas do escritor nos parece ser o campo de pesquisa ideal para a realização de tal empreitada investigativa. Pela veiculação dos seus textos na imprensa nacional, o poeta mais que exprimiu seu ponto de vista: ele pautou o debate público, consolidou o imaginário modernista entre uma parcela da população brasileira específica, a elite leitora do país. Muito embora a crítica bandeiriana já tenha se detido extensamente sobre a poesia do autor, o mesmo não se pode dizer, entretanto, de todo um conjunto vasto e, até bem pouco tempo, disperso de crônicas que o poeta veiculou ao longo de praticamente toda a sua trajetória literária. Destaques merecem os trabalhos de André Gardel (1996), *O encontro entre Bandeira e Sinhô*, e o de Castañon Guimarães (*apud* BANDEIRA, 2006; 2008; 2009), pela reunião de crônicas esparsas, publicadas em diferentes periódicos entre 1928 e 1944. No mais, sua produção cronística foi lida pela crítica especializada sobretudo enquanto suporte de pesquisa no sentido de iluminar aspectos específicos de seus poemas.

É fato, e este é um dado discutido e analisado em nosso trabalho, que a crônica se configura como valioso procedimento de experimentação para outras obras ditas “maiores” na produção literária dos autores, tanto em temática como em estilo, como ocorre no caso da obra bandeiriana. Contudo, interessa-nos especialmente tomar como objeto de investigação a crônica literária do poeta enquanto obra artística que, circunscrita às condições de produção específicas às particularidades do gênero, constitui-se como discurso literário autônomo. Para tanto, invertendo o processo metodológico tradicionalmente adotado por grande parte da crítica que nos antecede, é nosso objetivo voltar-nos para a sua poesia com o intuito de nela encontrar os caminhos de leitura que nos ajudarão a fundamentar a concepção poética com que Bandeira reveste a questão do patrimônio cultural em sua prosa.

Mediante os muitos campos do saber acionados por nossa pesquisa, reivindicamos para a composição de nosso trabalho, como aporte metodológico ampliado, o seu inegável caráter interdisciplinar. À circunscrição do debate crítico-historiográfico acerca da obra de Manuel Bandeira, somam-se ainda: o debate teórico em que se pauta a própria crônica nos estudos dos gêneros literários; os referidos pressupostos postulados pela Análise do Discurso em que nos embasamos; e toda uma discussão evocada de outras áreas do conhecimento com que nosso estudo dialoga pela atenção central dada à temática do patrimônio cultural. Justifica-se, assim, o exercício dedicado ao levantamento e à revisão bibliográfica nos estudos de memória social de que se valem algumas áreas do conhecimento no campo maior das Ciências Humanas e Sociais, como a Antropologia, a Sociologia e a História, bem como, fundamentalmente para nosso estudo, o das Ciências Sociais Aplicadas, a que recorreremos,

em específico, à área do conhecimento da Museologia, com a qual estabelecemos maior afinidade em virtude de nela se encontrar parte de nossa formação inicial.

Um contexto específico

As referidas “condições históricas e sociais” de que trata Flores (2013) nos permitem situar em que contexto específico de produção e recepção se inserem as *Crônicas da província do Brasil*. Elas acompanham a transição dos anos 1920 para os anos 1930, quando ocorre uma mudança paradigmática na história brasileira com a promulgação de um novo regime político, com a chamada Revolução de 1930, por meio da qual o presidente Getúlio Vargas ascendeu ao poder. A esse momento, a historiografia brasileira refere-se como o fim da Primeira República e da dita “política do Café com Leite”, que alternava o comando central do Executivo entre as oligarquias econômicas de base extrativista de São Paulo e Minas Gerais. Também analisa ser o início de um novo período político da nação, marcado por uma série de instabilidades e turbulências, entre revoltas, a promulgação de duas constituições em um intervalo de menos de quatro anos e a instauração de um golpe político de 1937 a 1945, conhecido como o período do Estado Novo. No cenário internacional, o mundo testemunha, a essa época, o fortalecimento dos governos nazifascistas na Europa e o terror de uma Segunda Guerra Mundial.

O advento das nações modernas ainda no século XIX deu início à conformação dos discursos nacionalistas em que esses mesmos regimes totalitários se apegaram como base de sua ideologia supremacista. Muitas narrativas nacionais são acionadas nesse momento como meio de legitimar as autonomias e identidades nacionais, ameaçadas pelo próprio conflito global. Na América Latina, em decorrência do processo de independência em relação aos países colonizadores, desde os oitocentos essas narrativas já vinham sendo costuradas na tentativa de se firmarem não só em sua autonomia política, mas também cultural e artística. A complexa e paradoxal história política brasileira torna o contexto de formação de nossa identidade ainda mais peculiar: a soberania nacional frente a Portugal, em 1922, não dera fim ao regime monárquico, bem como a proclamação da República, em 1889, não foi uma iniciativa da população, mas das mesmas elites burguesas que anteriormente apoiavam a Monarquia, mas que agora se viam afetadas pela abolição da escravatura, em 1888.

É necessário, portanto, compreender os meandros em que se constrói e consolida o discurso nacionalista “vencedor” do grupo que nos anos 1930, durante o governo Vargas,

determinou a política de proteção e salvaguarda do patrimônio nacional brasileiro. O conjunto de bens patrimoniais da nação cedo foi compreendido pelos setores políticos dominantes como poderoso instrumento simbólico de celebração da memória e materialização de narrativas políticas. A mobilização do patrimônio, assim, encontra-se em disputa por diferentes projetos de nacionalidade.

O grupo de intelectuais responsável por definir a política patrimonial brasileira em sua fase “heroica” (cf. FONSECA, 2018) foi o oriundo do movimento modernista, que desde o final da década de 1910 já vinha defendendo uma série de mudanças no campo estético com base nas experiências de vanguarda na transição do XIX para o XX na Europa. Esses artistas, a partir de 1924, passam a conformar uma ideologia nacionalista em busca do núcleo da identidade cultural do Brasil, concebido como a “brasilidade” (cf. JARDIM, 2018). A vertente ideológica de caráter mais progressista do grupo vai contraditoriamente se alinhar ao projeto autoritário do governo Vargas como forma de garantir a execução de seu projeto, podendo encontrar ampla absorção, a nível nacional, sem que ele viesse a ser censurado.

O chamado grupo da Academia SPHAN, cujo nome central é o de Rodrigo Melo Franco de Andrade, agregou-se em torno do ministro de Educação e Saúde do governo varguista, Gustavo Capanema, e definiu uma série de estratégias no campo político para a educação e cultura do país, no que se insere a própria política de salvaguarda dos bens culturais da nação. Em torno da “constelação Capanema” (cf. BOMENY, 2012) orbitavam figuras do porte de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Candido Portinari e, não menos importante, Manuel Bandeira. Em nosso trabalho, interessa-nos entender as inserções do poeta também como sujeito que atuou, direta e indiretamente, para o desenvolvimento dessa política patrimonial, o que nos parece ocorrer em três frentes: I. pela interlocução com outros agentes de defesa da causa patrimonial (cf. CHUVA, 2017), no que pese, para nosso estudo, especialmente as figuras de Mário de Andrade, Gilberto Freyre e Rodrigo Melo Franco de Andrade; II. pela mobilização do debate público na imprensa nacional, trazendo para a ordem do dia a pauta do debate patrimonial por meio de suas crônicas; e III. a atuação como sujeito político na vida pública institucional ao assumir assento no Conselho Consultivo do SPHAN a partir de 1938.

O diálogo com os três interlocutores mencionados nos permite depreender em que medida o discurso de Manuel Bandeira sobre patrimônio se identifica com os dizeres desses intelectuais e em que pontos se mantém autônomo e autoral. As concepções patrimoniais e identitárias para a formação cultural brasileira em Bandeira apresentam-se convergentes com

os projetos dos referidos companheiros em muitos aspectos, como se demonstra em nosso trabalho, a exemplo da proposta “analítica” para a cultura nacional (cf. JARDIM, 2015; 2018) de Mário de Andrade, o regionalismo provinciano (cf. DIAS, 2018) e o “pensamento museológico” (cf. CHAGAS, HEITOR, 2017) de Gilberto Freyre e a “retórica da perda” (GONÇALVES, 1996) de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Se, por um lado, evidencia-se em suas crônicas o franco diálogo com os projetos político-filosóficos do Modernismo brasileiro, por outro, a concepção estético-temática na qual Bandeira embasa a formulação de sua poética patrimonial mantém-se independente, na medida em que concebe um tratamento para o patrimônio cultural intimamente associado aos fundamentos de seu projeto poético ampliado – mais um exemplo de sua notória posição ambivalente. Considerando que os princípios defendidos por seus articuladores são por vezes também conflitantes entre si, Bandeira consegue elaborar, com sua poética patrimonial, a confluência entre as sínteses modernistas para a “brasildade” naquele momento, o que nos leva, com isso, a defender a leitura de seu volume *Crônicas da província do Brasil* como o monumento menor dos variados programas modernistas que disputavam conceituá-la e apropriá-la como o sentido de “ser nacional”.

Um princípio poético

Mais do que por uma abordagem temática, nossa proposta de leitura para as *Crônicas da província do Brasil* enfatiza um tratamento estético dado ao patrimônio por Manuel Bandeira, a que denominamos sua “poética patrimonial”. Ela se fundamenta sobre a dimensão da humildade como um princípio maior de sua poética: a expressividade do simples que dá a ver, no mundo prosaico e cotidiano, um instante de alumbramento. Esse pressuposto encontra, em seu estilo, uma forma de composição peculiar: no menor ressaltar o elevado e o sublime. Com isso, instaura um apuro na linguagem com o procedimento paradoxal e sofisticado de, pelo refinamento da palavra comum e corriqueira, tratar de temas que são, em realidade, da maior complexidade e emoção.

A linha mestra a que nos filiamos para compreender esse processo foi dirigida por Arrigucci Jr. (2003) ao se voltar para o *sermo humilis* agostiniano, conforme discutido por Erich Auerbach (2007, 2012), intuindo compreender os fundamentos desse discurso “humilde”. Por outro lado, é necessário questionar essa concepção, entendendo nela haver a projeção de um poeta que assume em sua lírica uma “forma de vida humilde” quando, em

realidade, outros valores também delineiam a formação imaginária do poeta. O estudo das regras monásticas franciscanas por Giorgio Agamben (2014), em que se tomava o exemplo de São Francisco de Assis não como rito litúrgico, mas como uma “forma-de-vida”, nos ajuda a apreender os meandros em que se conforma a elaboração de seu discurso poético.

Defendemos ser verificável, em sua obra, uma percepção efetivamente *patrimonial*; através dela, o poeta observa o mundo à sua volta. Os conceitos de “ótica museológica” e “imaginação museal”, discutidos por Mario Chagas (2006; 2009), nos são de enorme valia para compreendermos um modo de se conceber a realidade acionando os valores de uma base epistêmica essencialmente patrimonial-museológica, em que entram em cena noções próprias desse campo, tais como os de memória, musealização, conservação, salvaguarda, seleção, coleção, posse, abrigo, registro, inventário, exposição, monumento, tombo.

Acionando esses valores, a poética patrimonial de Manuel Bandeira se institui singularmente dentro do universo bandeiriano, de forma que o poeta, com seu olhar arguto e peculiar para as singularidades do cotidiano mais trivial e corriqueiro, reveste seu patrimônio com a mesma simplicidade que tanto caracteriza seu discurso literário. É nesse sentido que a corrente crítica debruçada sobre a presença da humildade em sua obra vem ao encontro de nossa leitura: voltando-se para o patrimônio cultural, o autor opera o mesmo procedimento paradoxal que distingue, no humilde, o sublime – um instante de alumbramento se desvela no *monumentalmente menor*. Desse modo, a particularidade de sua poética consiste em ressaltar, no conjunto do patrimônio artístico e histórico nacional, o pequeno, o detalhe, o ínfimo: cacos, ruínas, rastros. Em sua visão, é belo e digno de preservação o que se encontra derruído, arruinado, degradado e patinado. Para se “delapidar” tal abordagem poética, voltamo-nos à sua obra em verso de modo a nela evidenciar esse procedimento peculiar. Como corpus de nossa análise, foram selecionados três poemas significativos, em nosso ver, desse aspecto: “Gesso”, “O crucifixo” e “Ouro Preto”.

Uma proposta exegética

Uma vez explicitado o percurso, nossa proposta exegética se encerra sobre a leitura de *Crônicas da província do Brasil* como a realização de seu “monumento menor”. Como fio condutor da obra, defendemos ser pela conformação de sua poética patrimonial que se define a organicidade interna do livro. A partir dela, são acionados os critérios de estabelecimento do volume em sua versão definitiva: a seleção das crônicas, sua ordenação,

as temáticas mobilizadas, o estilo. Em suma, é por tal visão de mundo, própria do seu fazer poético, que entendemos o modo como o poeta dá tratamento às questões por ele problematizadas em seus textos.

É ainda por meio do acionamento dessa poética que o escritor consolida o seu entendimento a propósito do patrimônio cultural. Para tanto, ele mobiliza noções oriundas de outras esferas do pensamento em voga à época, como as de “tradição”, “modernidade”, “nação”, “cultura”, “arte”, “literatura” e “identidade”. Essas, por seu turno, estão em diálogo com o próprio contexto de modernidade vivido no ambiente da brasilidade modernista dos anos 1920-1930. Como dito, a interlocução com muitos dos seus companheiros permitiu-lhe o concerto de sua visão de mundo patrimonial como uma síntese entre os princípios de seu fundamento poético e os variados juízos dos intelectuais de seu tempo para as questões do patrimônio cultural, o que nos leva a posicionar as *Crônicas da província do Brasil* em uma ambivalência: tanto como “seu monumento menor”, quanto o “da brasilidade modernista”.

Para a efetiva exegese do tratamento dado às suas *Crônicas*, propomos uma esquematização didática pela análise de seus textos em três categorias patrimoniais: patrimônio cultural material, patrimônio cultural imaterial e patrimônio cultural literário. Sabemos ser vasta a nomenclatura e conceituação do patrimônio cultural nos estudos das Ciências Humanas e Sociais, puras e aplicadas. Ao nos concentrarmos sobre as referidas categorias analíticas, temos em vista as questões evidenciadas com maior ênfase por nossa própria fonte de pesquisa, o volume das *Crônicas*. Considerando a ênfase dada ao patrimônio cultural material pelos intelectuais que integravam a Academia SPHAN nos anos 1930, a presença do debate imaterial e literário em Bandeira comparece de forma bastante original – sobretudo quando ele remete a outro momento da história da política patrimonial brasileira, mais especificamente à sua terceira fase, nos anos 1980, quando o Serviço do Patrimônio esteve sob a direção de Aloísio Magalhães (cf. GONÇALVES, 1996, p. 50) e somente veio a receber o tratamento legal-regimental nos anos 2000 (cf. CURY, 2004). Por essa razão, não cabe nos concentrarmos apenas sobre a primeira das categorias como recorte para nosso trabalho, ainda que ela compareça com maior ênfase do que as demais.

No que concerne ao patrimônio cultural material, salientamos o destaque dado pelo poeta aos monumentos edificados, especialmente à arquitetura colonial do Barroco brasileiro. Alinhado à formação discursiva do Modernismo, notamos semelhanças entre esta e o tratamento dado por Bandeira à estética barroca, idealizada como nossa “arte primeva” e na qual se localizaria a origem da identidade nacional “genuína e autêntica” (cf.

GONÇALVES, 1996; CHUVA, 2017; VELOSO, 2018). Nas palavras do escritor, um “colonial legítimo” (2006, p. 14) e “onde alguma coisa de nosso começou a se fixar” (p. 16). Ao mesmo tempo, ao se reportar para essas manifestações artísticas, também se nota a particularidade do poeta em associá-las à memória saudosista componente de sua própria formação imaginária, o que o conduz aos valores referentes do passado aristocrático colonial de sua infância. Na “retórica da perda”, aspecto da formação discursiva dos modernistas, o poeta identifica a “retórica do declínio” projetada em seu próprio discurso.

As crônicas que abordam aspectos do que hoje se entende por patrimônio imaterial expressam o interesse do escritor pelas manifestações da cultura popular brasileira, em sintonia com a busca da brasilidade pela ideologia modernista em voga nos anos 1920-1930. Recuperamos o debate contemporâneo nos anos 2000 sobre patrimônio cultural imaterial (cf. FONSECA, 2001) com o intuito de ressaltar a peculiaridade do pensamento bandeiriano, espécie de síntese entre a vertente analítica proposta por Mário de Andrade e o enaltecimento do provincianismo por Gilberto Freyre. A conformação do seu entendimento se encontra em meio à vivência do poeta no contexto de modernidade boêmia do Rio de Janeiro nos anos 1920-1930 (cf. VELOSO, 1996). Em sua obra, manifesta-se a representação “mítica” (cf. GARDEL, 1996) de toda uma ambiência noturna do bairro carioca da Lapa, frequentada por personagens quase que mitológicos: os bêbados, os malandros, os sambistas, as prostitutas, os filósofos de botequim. Em seu discurso literário, o cronista recorre à certa “modalidade de autoridade etnográfica” (cf. GONÇALVES, 1996, p. 19) para tratar de sua “vivência” em meio aos becos, terreiros, ruas e encruzilhadas, compartilhando as suas impressões sobre a riqueza dos saberes e fazeres de expressões populares do povo brasileiro.

Por fim, destacamos a relação de Manuel Bandeira com o patrimônio literário. Tradicionalmente inserido entre as manifestações do patrimônio imaterial, enfatizamos esse aspecto sobretudo pelo debate teórico proposto neste trabalho, que toma a crônica literária como um bem conformador do nosso patrimônio cultural. Saliente-se, ainda, a própria contribuição da literatura brasileira para a formulação da identidade da nação, a qual tem no autor de *Libertinagem* um de seus nomes mais expoentes – não apenas como poeta, ressalte-se, mas também como organizador de coletâneas. Bandeira promoveu a patrimonialização e a musealização de uma significativa parte de nosso patrimônio literário, agregando-lhe valor de consagração com o objetivo de nele a nação se reconhecer e, por conseguinte, celebrá-lo (cf. SOPHIA, 2019). Tal proposta nos encaminha para a linha investigativa na Museologia que, na interface entre cultura material, escrita e memória, estabelece um “paradigma museal

de interpretação da literatura e das obras literárias” (REIS, 2013, p. 22) como forma de se analisar e dar um tratamento museológico à literatura enquanto bem patrimonial.

O exercício amplamente explorado por Bandeira enquanto antologista de coletâneas da poesia brasileira é o melhor exemplo disso. O poeta é também o *curador* de uma “mostra” em exibição dos nomes mais expoentes do patrimônio literário nacional. Dirigindo-se não apenas para a memória do passado, propõe ainda a monumentalização da memória do seu tempo presente como a construção de um “legado” para a posteridade: sob sua ótica, a literatura modernista é tombada e elevada à patrimônio da nação. Nesse sentido, passado e presente se fundem nas suas *Crônicas* enquanto uma paradoxal reinvenção da tradição, como é típico da modernidade (cf. COMPAGNON, 1996). Na tentativa de se projetar para o futuro um “pequeno panteão” dos literatos brasileiros consagrados, é o seu próprio nome que sobressai como o exemplo maior de um monumento menor.

CAPÍTULO 1 – PATRIMÔNIO CULTURAL E CRÔNICA LITERÁRIA: A HISTÓRIA E A MEMÓRIA, O DOCUMENTO E O MONUMENTO

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie.

– Walter Benjamin

(Em memória de Leila Beatriz Ribeiro.)

Patrimônio: a plurissignificação em torno do complexo conceito nos confronta com um espectro variado de acepções com que podemos lidar e mobilizar para os mais distintos propósitos. A depender do campo de investigação em que se coloca, quer seja na Filosofia, nas Ciências Humanas ou Sociais Aplicadas, como na História, na Antropologia, na Educação, na Museologia ou no Turismo, ou ainda nos estudos literários, como propomos no presente trabalho, o termo que hoje é usual e recorrente em diversas situações de enunciação contorna-se de múltiplas possibilidades de investigações e referências. Situado num campo de disputa ideológica por muitas instituições e agentes sociais, não raro o vemos recebendo tratamento leviano e inócuo, de modo que ao se falar da “questão do patrimônio” facilmente se possa recair em reducionismos ou banalizações que o conduzem a estigmas no senso comum – a coisa velha, o que atrapalha o progresso, o que está preso ao passado... ou então na direção contrária: o que é ornado de muito valor, o precioso, o sacralizado.

Podemos avaliar, contudo, que a amplitude de que se revestiu o termo tenha contribuído em algum grau para que chegássemos ao estado de imprecisão em volta das muitas designações que orbitam o conceito. Afinal, o patrimônio “cultural” já advém da necessária abrangência conceitual para comportar os patrimônios materiais e imateriais, os quais, por seu turno, já recebem as variações terminológicas de tangíveis e intangíveis; a eles ainda se somam muitas outras vertentes que extrapolam o campo da cultura – vide a denominação para os patrimônios de caráter natural, geológico, ambiental; ou até mesmo a polêmica suscitada na área das Ciências Biológicas e da Saúde em torno do conceito de patrimônio genético. Tamanha imprecisão alcançou a categoria totalizante e muito em voga de “patrimônio integral” ou “patrimônio total”. Os limites e fronteiras geográficos foram definitivamente extrapolados com a dimensão de um patrimônio mundial da humanidade.

Mediante tal complexidade e trilhando por outras áreas do conhecimento evocadas pela atribuição da distinção “patrimonial” aplicada ao estudo da poética de um autor literário (em um campo sobre o qual os estudos patrimoniais pouco enveredaram), necessário se faz delimitar os aportes teórico-metodológicos do presente estudo, declaradamente de caráter interdisciplinar. Ao iniciarmos nossa trilha investigativa por uma breve teorização a partir do levantamento de bibliografia especializada no campo dos estudos patrimoniais, intuímos delimitar as bases epistemológicas que serão mobilizadas para a fundamentação do que cunhamos “poética patrimonial”. Entendida enquanto “transposição estética de uma experiência específica” e “o processo pelo qual uma experiência particular, historicamente determinada, toma uma forma poética concreta, de caráter simbólico e validade universal” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 14), a poética de Manuel Bandeira aqui recebe atenção para os modos como, nela, todo um repertório ou imaginário relativo ao patrimônio e à patrimonialização dos bens culturais é esteticamente concebido pelo autor.

Nossa base de apoio centraliza-se em torno dos debates patrimoniais pautados sobretudo nos estudos da Museologia e da Memória Social. Referimo-nos especificamente ao patrimônio cultural (ainda que avancemos sobre os estudos do patrimônio integral na medida em que este se alastra para a composição da paisagem cultural das cidades-monumentos), o qual será compreendido, de agora em diante, enquanto fruto de relações sociais definidas, historicamente situadas e necessariamente corporificado em determinadas manifestações concretas (cf. VELOSO, 2006, p. 439). O patrimônio nunca existe por si só: obrigatoriamente se dá a ver na relação estabelecida entre os bens culturais e os agentes sociais que lhe agregam valor e sentido.

Isso posto, com a breve revisitação de autores que dialogam em maior ou menor medida com esta concepção específica, intuímos preparar o terreno que nos dará a sustentação teórico-metodológica para efetivarmos o exercício exegético proposto à obra literária de Manuel Bandeira. Ela será imprescindível quando mobilizarmos os conceitos próprios desse campo de estudo, que vão para muito além da multiplicidade de sentidos embutidos no termo “patrimônio”. História, memória, tempo, passado, documento, monumento, tombamento, patrimonialização, musealização, museografia, acervo, coleção, salvaguarda, conservação e preservação são apenas algumas das muitas noções que circundam o desafio de se deslindar a presença de uma poética dita “patrimonial” na obra bandeiriana, em especial nas suas crônicas literárias.

Crônica: esta, por seu turno, também será analisada à luz incandescida pelo debate enfatizado. Interessa-nos aqui avaliar como a concepção poético-patrimonial de Bandeira é temática e estilisticamente elaborada em sua obra em prosa, na qual se nota a inserção do modo peculiar e particularista de se patrimonialmente conceber e dar tratamento a questões de ordem mais diversa: seu “humilde cotidiano”, as memórias da sua infância, suas impressões sobre arte e música, suas elucubrações metafísico-filosóficas sobre a vida e a morte. O ofício de cronista vastamente praticado pelo poeta ao longo de sua duradoura vida, bem como o estabelecimento de alguns desses textos reunidos em livros e antologias, nos conduz a uma associação entre o “exercício da crônica” e os processos de patrimonialização e musealização dos bens culturais. Suas crônicas consistem numa verdadeira “museografia de bens afetivos” (cf. COELHO, 2003), que passam a ser “coleccionadas” e abrigadas em seu “museu pessoal” (cf. CHAGAS, 2006).

Para compreendermos esse paralelo associativo, analisamos o estatuto da crônica na esfera entre o documento – registro histórico que nos serve de apreensão de fatos e acontecimentos no passado – e o monumento – quando elevada à condição de bem cultural legado às gerações futuras – especialmente ao ser reunida e publicada em uma obra: o livro é seu registro de tombo, o seu inventário. À crônica associamos o processo da musealização; a cidade que lhe serve de fonte inspiradora, por sua vez, por ela se vê patrimonializada. Manipulando esses processos, está a figura de um cronista-curador.

É dessa perspectiva que analisamos, assim, o monumento em que se constitui nosso objeto de estudo, as *Crônicas da província do Brasil*. Como colecionador, e portanto consciente de que a memória é seletiva, neste “livro do tombo” do provincianismo o poeta reúne uma seleta de quarenta e sete textos para compor esta obra emblemática do que analisamos em nossa pesquisa como um “monumento menor” da brasilidade modernista. Antes de compreendermos o paradoxo fundante em que se embasa a poética patrimonial de Bandeira, aquele instaurado no confronto entre o que é concomitantemente monumental e ínfimo, é mister delimitarmos o objeto de nosso estudo atentando às condições específicas em que o corpus de nossa tese se insere e é produzido, como vemos ainda no presente capítulo.

1.1 Patrimônio cultural: bases epistemológicas, caminhos metodológicos

Do Direito Romano à revolução digital no final do século XX, o alastramento conceitual em torno da concepção de patrimônio já levou os sentidos que contornam este

termo a inúmeras transformações. A recuperação da raiz etimológica de patrimônio, já de início, nos ilumina com alguns significados para melhor compreensão de suas múltiplas atribuições no decorrer do curso da história da humanidade. Etimologicamente, “patrimônio”, do latim “*patrimonium, -i*”, nos remete ao campo do Direito para referir-se aos bens materiais pertencentes e adquiridos por pessoa física ou jurídica. Sua noção enquanto “herança” é outra de suas facetas, como aquilo que é transmitido de geração para geração. Essa talvez seja a mais antiga concepção do vocábulo, que nos remete ao Direito Romano, quando o pai (do latim “*pater, patris*”) legava ao filho primogênito os seus bens materiais, fazendo impor a sua vontade, as suas regras (do grego “*nomos*”, uso, costume). É de herança, também, que deriva o termo “*heritage*”, a palavra em língua inglesa para “patrimônio” (do latim “*hereditas, hereditatis*”), que para nós, em português, não só originou essa palavra, como também dela deriva “hereditário”. O patrimônio é, em seu sentido mais primitivo, o bem hereditariamente transmitido de um para outro.

É sabido, por certo, que o conceito de patrimônio não está associado somente à noção de hereditariedade de bens particulares restritos ao seio familiar. Patrimônio também pode ser público, como conjunto de bens de interesse a uma determinada comunidade, nação ou, mais recentemente, da humanidade. Da Roma Antiga, saltamos por quase vinte séculos, quando já na Revolução Francesa o sentido de “bem patrimonial”, o bem hereditário, se amplia para um bem representativo da cultura de toda uma civilização, passando assim a bem cultural. A Revolução Francesa fez do conjunto de bens do reinado e do clero o patrimônio da nação, de quando é emblemático o momento em que o Palácio do Louvre, hoje o mais famoso museu de arte do mundo, teve suas portas abertas para o povo. De lá para cá, nas palavras de Françoise Choay, “o próprio século XX forçou as portas do domínio patrimonial” (2006, p. 13).

Contraditoriamente, a Revolução não estimulou a reflexão histórica, o que nos faz contrapor o patrimônio, em sentido historiográfico, à própria noção da história. Investigando a formação das mentalidades históricas (ou “a história da história”), Jacques Le Goff nos explica que “os revolucionários [da Revolução Francesa] não se interessam pela história, fazem-na; gostavam de destruir um passado detestado e não pensavam em lhe dedicar o seu tempo, mais bem empregado em tarefas criativas” (2013, p. 73). Não obstante, é enorme a sua contribuição em favor da história, no que pese a sua relevância no campo das instituições, do equipamento documental e do ensino, tendo sido uma de suas heranças o didatismo adotado para a divulgação histórica, tanto na educação escolar como no espírito de civilidade

empregado às noções de “pátria” e “nação”. Assim, “a difusão de uma cultura histórica” (p. 75) consistiu em um enorme legado assegurado às massas pelos atores da Revolução no século XIX. Para tanto, de crucial importância foi a instauração de sua própria memória pela elevação dos chamados monumentos históricos.

Falar em patrimônio é necessariamente tratar de história, memória, monumentos e documentos. A história, ainda segundo Le Goff, é a “ciência do tempo” (p. 54); já o tempo, por seu turno, é a sua “matéria fundamental”, sendo a oposição passado-presente essencial na aquisição da sua consciência. Segundo o historiador, o objetivo de se remontar ao passado consiste em com ele “esclarecer” o tempo atual: “o passado é atingido a partir do presente.” (p. 15) Para acessá-lo, é necessário mobilizar a categoria da *memória*. É Le Goff ainda quem diz: “Tal como o passado não é a história, mas seu objeto, também a memória não é a história, mas um de seus objetos e, simultaneamente, um nível elementar de elaboração histórica.” (p. 51)

Na mesma linha, Pomian (2000) entende a “memória” como meio que nos permite recuar no tempo; aquilo que, no presente, viabiliza relacionarmos-nos com o tempo passado. Como o autor salienta, ela é sempre imperfeita: “o passado não pode, em circunstância alguma, ser simplesmente restituído na íntegra, e toda a reconstrução é sempre marcada pela dúvida.” (2000, p. 508) Os chamados “suportes da memória”, de que trata Pomian, possibilitam o efeito da “revocação”, isto é, da recuperação de informação a partir de objetos ou materialidades que nos “conectem” com o passado, o “resgate” de algo original que foi perdido. Ao revocar fragmentos de temporalidades pregressas, restituindo em alguma medida sua presença no tempo presente, nos é facultado recompor o discurso memorialístico, tal como de cacos se reconstitui uma forma figurativa em um mosaico.

Não podemos ser ingênuos, contudo, em acharmos que a memória seja fidedigna ao passado, posto que toda memória é seletiva – e tudo o que não é selecionado e preservado para a posteridade cai no esquecimento. Na seara entre memória e esquecimento, Paul Ricœur nos fala da inconfiabilidade do que é passível de ser memorável em conflito com a pretensão inútil de ser fiel ao tempo pretérito, convicto de “não termos outro recurso a respeito da referência ao passado, senão a própria memória” (2007, p. 40). Antes, ela consiste mais em um recurso básico para acessá-lo e referenciá-lo, como ainda explicita Ricœur (cf. p. 24).

Além de ser seletiva, a memória também é construção, e pode servir tanto para a dominação quanto para a domesticação, conforme lembra Mario Chagas (2006) reportando-se a Le Goff. O que fica preservado e o que cai em esquecimento é fruto de intencionalidades

discursivas ao longo do tempo histórico, e essa tensão confere alguns *perigos* à problemática dos patrimônios. Desse modo, não devemos atribuir isenção aos suportes da memória que lhes servem de materialidade, pois como ainda afirma o historiógrafo, a noção que se admite hoje para os documentos não é mais aquela que os historiadores no passado lhes atribuíam, no sentido de “testemunhas oculares e auriculares” (LE GOFF, 2013, p. 11) da história. Afinal, documentos também estão sujeitos à seleção e interpretação humana; postos sob diferentes óticas, não podem por conseguinte ser analisados como “neutros” (p. 496).

Tanto os documentos como os monumentos são suportes da memória. Enquanto documentos podem ser tomados como vestígios da história, materialidades reminiscetes do tempo passado que perduram no presente, aos monumentos atribui-se uma definida intenção discursiva: eles costumam preservar uma memória simbólica para o coletivo, propondo-se à paralisação do tempo enquanto passado inscrito na posteridade, visando à construção de uma identidade para um determinado povo, um legado para a nação. No início do século XX, já Aloïs Riegl impregnava um caráter de sacralização para os monumentos: um “acontecimento que se pretende imortalizar” (1987, p. 23). É esse o tom reverencioso que permeia sua obra *O culto moderno aos monumentos*¹ (1987), escrita em 1902, quando o autor fora designado presidente da Comissão de Monumentos Históricos da Áustria “e por ela encarregado de empreender a reorganização da legislação de conservação dos monumentos austríacos”, segundo Claudia dos Reis e Cunha (2006, s/p). O texto publicado serviu de base teórica para o “conjunto de reflexões destinadas a fundar uma prática, a motivar as tomadas de decisão, a sustentar uma política” (WIECZOREK apud CUNHA, 2006, s/p), explica-nos ainda a pesquisadora resgatando o prefácio da obra.

A ideia de se “cultuar” os monumentos, como se fossem bens ou objetos contornados de aura sacra, perdurará fortemente ainda no decorrer do século XX. Mesmo na escrita bandeiriana, em que se reivindica como monumental o que é menor e prosaico, ela comparece: na crônica “O obelisco da avenida”, de 1959, Bandeira chegou a declarar: “Senhores, o obelisco não é um simples poste de pedra: obelisco é monumento. Há que reverenciá-lo.” (2015a, p. 115) A aura “venerável” evocada pelos monumentos será especialmente explorada pelas políticas totalitárias dos regimes nazifascistas europeus. Por eles foi amplamente apropriado o ato simbólico almejado na elevação dos monumentos à

¹ No original, *Der moderne Denkmalkultus*. Viena, 1903. Na edição a que recorremos, em língua espanhola, fora intitulada *Lo culto moderno a los monumentos*, a partir do que propomos a livre tradução para “*O culto moderno aos monumentos*”.

categoria de bens nacionais tombados: seu poder de perpetuação enquanto suporte e legado da memória coletiva, como ocorreu no contexto da Revolução Francesa – mas em uma evidente deturpação dos sentidos de nação e nacionalismo para a exacerbação nacionalista que os caracterizara. Assim, um primeiro perigo contorna a instituição dos patrimônios quando consideramos as manipulações a que até hoje ainda estão sujeitas as sociedades do capitalismo tardio: os projetos de poder que mobilizam os suportes de memória tendo como único intuito a manutenção da ordem hegemônica que instituíram.

Logo, o discurso memorialista revela sempre uma versão da história. Para tanto, seleciona os suportes que são devidamente convenientes a um determinado propósito, a uma ideologia. Está em jogo, nesse sentido, uma “disputa de narrativas” (cf. CHAGAS, 2006), e a depender do campo ideológico pelo qual os bens culturais em xeque são mobilizados, estes receberão orientações diversas de acordo com os mais distintos intuitos, já que objetos também podem ser “coágulos de poder e indicadores de prestígio social” (p. 32). É Mario Chagas quem ainda nos lembra sobre a possibilidade de aos “corpos patrimoniais” agregarem-se diversos sentidos simbólicos:

Dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço. No entanto, dois ou mais sentidos podem ocupar um mesmo corpo patrimonial, uma vez que eles estão na dependência do lugar social que ao corpo é destinado. [...] A capacidade de os corpos patrimoniais encarnarem múltiplos sentidos contribui para a ampliação de tensões e conflitos (CHAGAS, 2009, p. 44).

Pela mesma seara segue o debate postulado por Mariza Veloso (2006). Segundo a antropóloga, considerando-se a característica do patrimônio cultural como um detentor de densidade simbólica, não se pode perder de vista que ele é sempre mobilizado de acordo com os interesses sociais envolvidos e, portanto, “um campo de lutas” ao qual “diversos atores comparecem construindo um discurso que seleciona, se apropria de práticas e objetos e as expropria” (p. 438). Independente de que patrimônio se fale, perpassa fundamentalmente sobre ele a noção de valor. Mas patrimônios podem ser valorizados por diferentes atributos, a depender da ótica sobre eles perspectivada – fatores econômicos, seu contexto histórico e social, a apreciação e julgamento ético e estético que deles se faz etc. Por isso, Maria Cecília Londres Fonseca (2017) defende um olhar atento à valoração dos bens culturais, pois “são esses processos de atribuição de valor que possibilitam uma melhor compreensão do modo como são progressivamente construídos os patrimônios” (p. 33). Afinal, é do reconhecimento de valia que se coloca a vontade/necessidade de se projetar a manutenção do bem patrimonial para o futuro. Uma vez configurado como “legado” das sociedades, o monumento ou bem

patrimonial passa a abarcar as dimensões da hereditariedade e da salvaguarda sempre visando à sua manutenção para a posteridade.

Por detrás das ações de valoração e salvaguarda dos bens culturais estão os fenômenos ou processos de patrimonialização e de musealização. A patrimonialização consiste no valor simbólico atribuído ao bem cultural de grande relevância social, histórica, artística e cultural para ser salvaguardado para a posteridade, sendo protegido e regulamentado por legislação específica e fiscalizado pelas instituições competentes para tanto (cf. UNESCO, s/d). Já a musealização é aqui acionada do campo epistemológico da Museologia, ciência social aplicada que toma como um dos seus objetos de análise os bens culturais musealizados, aqueles que, por seu inegável interesse histórico, artístico e social, recebem um tratamento museal específico, no que pese especialmente sua seleção, documentação, conservação e comunicação. Para Desvallés e Mairesse (2013), ela consiste na “operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia* –, em um ‘objeto de museu’ que se integre no campo museal” (p. 57). Segundo Mario Chagas (2009), ela se embasa em “valores patrimoniais”, isto é, em “sentidos de patrimônio e posse, preservação e destruição, perigo e valor, público e privado”, os quais “dão o contorno moderno à noção de patrimônio e, de modo particular, à noção de patrimônio cultural musealizado, que a rigor, é um instrumento de mediação entre diferentes mundos, entre o passado, o presente e o futuro, entre o visível e o invisível” (p. 40).

É no contexto do pós-Segunda Guerra, aliás, que o debate acerca da patrimonialização dos bens culturais se amplia para a concepção de um “patrimônio mundial da humanidade”. Frente ao perigo internacional a que o mundo se viu exposto, o conceito implica a analisada necessidade de superar o exclusivismo particularista de cada nação no abrigo de seus patrimônios. Essa é uma das preocupações que está no centro das discussões de elaboração, em 1945, do Tratado Constitutivo da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), no qual já se fazia menção a um patrimônio “universal” no âmbito da cultura, conforme explica Fernando Fernandes da Silva (2012). A criação da UNESCO, assim, é também resposta a um interesse que “decorre da necessidade de proteger determinados bens em prol da espécie humana, pois estão diretamente relacionados a sua sobrevivência. [...] A perda de um bem cultural acarreta a perda do conhecimento a ser transmitido para futuras gerações” (p. 43).

A questão que se coloca é: quais são os interesses por detrás do ensejo de patrimonialização e musealização (o que implica necessariamente a questão da salvaguarda) dos bens culturais para o futuro das sociedades e das nações? Enquanto patrimônios de um povo, instituição social ou nação, eles prescindem da lógica da manutenção e da preservação. Mas com que intuítos – e, sobretudo, com que *entendimentos* atribuídos a esses mesmos bens –, se pretende salvaguardar, nos tempos vindouros, os “legados” e “heranças” da memória e do passado? Quem detém o poder de determinar o que deve ou não ser patrimonializado? De acordo com a percepção crítica de Henri-Pierre Jeudy (2005), a ação salvaguardacionista dos patrimônios culturais não é isenta: ela sempre opera no sentido de construir uma “manutenção da ordem simbólica das sociedades modernas [...], resistência que se manifesta pela consagração cultural dos vestígios da História contra os riscos de desestruturação” (p. 19). E, como já dito, no contexto econômico capitalista vigente, os interesses envolvidos estão sempre em prol da manutenção das mesmas garantias e privilégios das classes dominantes detentoras do poderio hegemônico.

O “campo de disputa” patrimonial ganha maior relevo com o trabalho de Pierre Nora (1993) e sua análise sobre a problemática dos lugares de memória. O patrimônio cultural, na figura de seus bens e monumentos, comporta-se como um “lugar de memória” porque nele se verificam as três esferas onde a memória constantemente se configura e reconfigura, no plano material, funcional e simbólico. São lugares de memória, por exemplo, os conjuntos arquitetônicos, as obras de arte, os museus, os arquivos e as bibliotecas, além de celebrações e ritos sociais intangíveis por meio dos quais se reatualiza a memória no tempo presente. A “problemática” colocada por esses lugares se dá no que eles confrontam a própria história: como presença vestigial histórica, eles desestabilizam o que foi enunciado como verdade absoluta; a eles a historiografia se reporta, interrogando-lhes os modos como a história foi lida ao longo do tempo pelas mais diferentes sociedades. O que, como efeito, provoca “um novo impulso dessacralizante”:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. [...] Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de outra era, das ilusões de eternidade (NORA, 1993, p. 13).

O patrimônio convive, assim, constantemente com o risco. Este lhe é inerente, não há como superá-lo – ou do contrário ele deixa de ser entendido como tal. Assim, é necessário

sacralizar e preservar o valor que, naquele determinado momento da história, se lhe atribui, sob as perspectivas e interesses específicas de seu tempo; valor este que constantemente se vê repensado no decorrer do curso histórico. O bem cultural que, hoje, resguarda uma importância para certos segmentos da sociedade, não necessariamente interessará aos de amanhã. Bens culturais, portanto, estão constantemente na iminência de se verem devastados para sempre da história, e por esse motivo

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se escora (NORA, 1993, p. 13).

Como decorrência do primeiro, o segundo perigo que se incorre, aqui, é o da deturpação dos valores patrimoniais, especialmente daqueles que dizem respeito aos grupos sociais ditos minoritários, que com eles se relacionam como verdadeiros saberes e fazeres do passado vivificados no presente porque à sua identidade social eles se reportam. Seus lugares de memória correm não apenas o risco do apagamento, mas o da apropriação indevida, recebendo uma roupagem que muitas vezes vai de encontro ao seu próprio sentido e existência. De tal deturpação surge o risco da fetichização mercadológica, de modo que os bens culturais passem a ser lidos como bens de consumo. Com isso, deixa-se de se enfatizar a relação entre os bens culturais e os indivíduos para valorizar a relação entre as coisas e os consumidores. É ainda Veloso (2006) quem trata a respeito desse processo, alertando para o fato de que é “preciso, portanto, não espetacularizar ou coisificar o patrimônio, seja material ou imaterial, e um dos procedimentos indispensáveis é não perder de vista o sentido que determinada manifestação cultural tem para o grupo que a produz” (p. 438).

Com Jeudy (2005) avançamos no debate, já nos situando no contexto contemporâneo, ao empregar o conceito de “reflexividade” para se referir aos efeitos desse fetichismo sobre as cidades-monumentos, aquelas que recebem a insígnia ou status de “patrimônio” (em especial os da humanidade). Tal como um espelho, essas cidades assumem uma forma de apresentação em que se reflete uma mesma imagem. A elas também se agrega valor mercadológico, em especial para o consumo turístico, de modo que sofrem processos de “*lifting*”, uma modernização que, em vez de ressaltar as suas singularidades, como é próprio do fenômeno patrimonial, acaba por promover a sua padronização.

Assim, vemos elevados nesses sítios uma profusão de lugares de memória ditada não pelos sujeitos locais (que mantêm viva uma efetiva relação com os patrimônios de seu

entorno ou de suas experiências), mas pela lógica mercantil do grande capital. Disso decorre não a preservação das memórias do passado no presente, mas a anulação da vida na atualidade pela evocação de uma apenas nostálgica morbidez. Daí advém um terceiro perigo, e talvez de todos o mais nocivo: “a conservação patrimonial se encarrega do depósito das lembranças e nos libera do peso das responsabilidades infligidas” (2005, p. 15), promovendo um “excesso de tranquilidade” nas memórias coletivas, seu objetivo oposto. Instaura-se uma ordem patrimonial do “espetáculo”, aquela que se abriga exclusivamente do prazer fetichista de se manterem intactos os bens restituídos à sua integridade pastiche, sendo a sua conservação a mera reprodução de um modelo pronto, um produto de importação (cf. p. 19).

A situação colocada por esses riscos e perigos nos auxiliam a olhar para o debate patrimonial de forma crítica e reflexiva. Eles nos mostram que os patrimônios culturais são objetos de disputa porque também servem a estratégias de dominação e manipulação, mesmo quando revestidos de uma máscara aparentemente ingênua como a de bens para mera “contemplação” e “apreciação”, ou ainda como sítios de “entretenimento”. Quando os bens patrimoniais têm seu valor reduzido aos meros objetos ou suportes que lhes servem de materialidade, perdem a relação mais básica de que prescindem para garantir seu sentido mais legítimo: a relação que estabelecem com os sujeitos, a dimensão memorialística a que os agentes da história, olhando para eles, veem-se remetidos.

Esse discernimento nos é imprescindível para, ao nos voltarmos à produção literária de Manuel Bandeira, compreendermos que fatores influem sobre a concepção patrimonial por ele acionada na elaboração de sua poética. Não há neutralidade no tratamento que Bandeira confere aos bens culturais. Sua visão é determinada por fatores outros, sejam intrínsecos à sua própria trajetória pessoal (como veremos quando tratarmos de uma nostalgia ou saudosismo a valores coloniais e aristocráticos incrustados na memória de sua infância), sejam relativos a elementos externos, especialmente inserindo-o dentro do contexto dos anos 1930 e 1940, quando o grupo de intelectuais modernistas determina as diretrizes políticas para o patrimônio cultural brasileiro.

Ao mesmo tempo, os conceitos mobilizados até aqui também nos servem de análise e compreensão da crônica, e mais especificamente do nosso próprio objeto de estudo, a produção cronística de Bandeira, inserida na discussão empreendida sobre os suportes e lugares de memória e na seara entre o documento e o monumento. Intimamente relacionada a um tempo histórico, a crônica literária está delimitada em um espaço específico de produção e é revocadora de pequenos cacos a compor o mosaico da realidade histórica – a

qual precisa ser analisada com o intuito de se atinar, como já vimos com Le Goff, para o nosso próprio tempo presente.

1.2 Crônica literária: o documento-monumento

Os chamados suportes de memória, como vimos com Pomian (2000), são formas de se acessar o passado e, a partir deles, revocar iluminuras que pareciam perdidas nas bordas da tessitura do tempo histórico. Materialidades da história, eles não nos possibilitam restituí-la tal e qual se deram os acontecimentos transcorridos no pretérito, sendo, na realidade, a sua marca vestigial no tempo presente. Por isso, os suportes nos viabilizam lançar sobre a história um novo olhar, dando a ver pequenos fragmentos e estilhaços do passado, com os quais Walter Benjamin (2007) já intuía, em seu projeto ambicioso das *Passagens*, aplicar ao contexto do século XIX o que determinou como o “princípio da montagem”: “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total [...]. Na estrutura do comentário. Resíduos da história.” (p. 503)

De acordo com Jacques Le Goff (2013), é justamente no contexto da acelerada modernização industrial do século XIX que um princípio basilar herdado do método histórico da escola positivista de Chateaubriand adentrou definitivamente para determinar uma historiografia “científica”, a qual ainda hoje perdura: aquela pautada pelos documentos, provas cabais dos acontecimentos históricos. O advento do documento como o suporte de memória inequívoco do passado a ser recuperado pelo historiador, portanto, é recente. Le Goff demonstra em seu estudo que ao longo de diferentes momentos da humanidade um outro suporte ocupava seu espaço e não necessariamente com distinção de sentido de “registro”: o monumento. Segundo o historiógrafo, este termo ainda aparece correntemente usado no século XIX para se referir a grandes coleções documentais (cf. 2013, p. 488). É a visão positivista de documento, no sentido de um “testemunho escrito”, que passará a determinar a oposição entre um e outro, de modo que a este tenha sido conferido o caráter de objetividade, ao passo que àquele se atribuiu uma “intencionalidade”, um consciente ensejo pela sua perpetuação como legado à memória coletiva (cf. p. 486).

A forte ligação semântica entre o documental e o registro escrito conferiu, certamente, muitas restrições à concepção científicista da escola histórica positivista. Hoje, sabemos que os testemunhos acionados por outras mentalidades históricas são tão

“documentos” quanto os registros escritos, a exemplo das histórias das representações e dos imaginários, para as quais contribuem com enorme relevância os artefatos arqueológicos, as imagens, as obras de arte – entre elas a literária –, sendo esses inequivocamente registros de seu próprio tempo de produção. Ademais, os “documentos” não são o único suporte de memória possível de revocação dos “resíduos” do passado para a pesquisa histórica. Outras reminiscências são acionadas nesse processo, como sabemos. Inclusive aquelas que nos remetem a um caráter de maior intangibilidade, a exemplo da história oral e de manifestações de caráter imaterial presentes em diversas comunidades, povos e civilizações como “testemunhos” do tempo passado manifestos ainda hoje.

Mas a principal problemática colocada por Jacques Le Goff consiste na crítica “mais radical” a que se deve submeter o “triunfo” do documento para o método de investigação histórica – e neste ponto, a discussão nos interessa em especial. Há que se questionar a “isenção” atribuída ao documento. Documentos foram destruídos ou perpetuados para a posteridade conforme os interesses dos sujeitos que os acionaram em seu tempo. Além disso, sua mobilização para a composição do mosaico de estilhaços de que é feita a narrativa histórica depende necessariamente da escolha, da decisão do historiador sobre tal ou qual documento em questão. Essa intencionalidade sobre ele projetada, por sua vez, o investe de um sentido que é muito mais próximo do monumento. Assim, no entender de Le Goff, o documento “não é um material bruto, objetivo e inocente, mas exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento” (p. 11). O que transformaria um no outro é a sua utilização pelo poder; logo, não se poderia falar em um “documento-verdade” porque este “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro [...] determinada imagem de si próprias” (p. 497).

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 2013, p. 495).

Todo esse debate nos convoca a situar a teorização em torno do gênero crônica na seara entre o documento e o monumento pela posição ambivalente por ela ocupada, entre o jornalístico e o literário, entre o real e o imaginário, entre o factual e o ficcional. Também não perdemos de vista a tensão colocada entre os suportes e os lugares de memória, que nos auxiliam na análise de sua potência revocadora de instantes do passado. Como suporte de memória, a crônica nos dá a ver fatos e acontecimentos pretéritos no curso do tempo

presente. Decerto, toda obra artística está condicionada ao contexto de produção e recepção da realidade de seu tempo e, portanto, com ela estabelece um íntimo diálogo, seja na tentativa de compreendê-la, seja na de modificá-la. Logo, não há nesse aspecto exatamente uma diferença entre a crônica e os demais gêneros literários. Mas há que se reconhecer alguns fatos efetivamente distintivos e relevantes em torno da sua discursividade literária, no que pesem especialmente a sua efemeridade e a sua linhagem genealógica com o jornal. Essa sua íntima relação com o material primário que lhe serve de suporte nos induz, inconscientemente, a lê-la como um testemunho “ocular e auricular” da história: documento.

Os chamados veículos midiáticos são indubitavelmente fontes informacionais. Jornais, periódicos, revistas e mídias digitais são tradicionalmente reivindicados pela história por seu caráter de “fonte documental” de registro do “aqui e agora” da informação no tempo presente. Uma vez publicada em suportes de memória que se distinguem como “veículos transitórios” (cf. CANDIDO, 2004), portanto efêmeros e dinâmicos, a crônica se vê condicionada às próprias características de seu meio difusor. Se é nos anos 1930 que se costuma situar o estabelecimento da forma com que se denominou “crônica moderna”, isso se deve sobretudo pela revolução na imprensa vivida naquele momento, quando se acirra o acelerado processo de industrialização do jornal e se importa o modelo americano de jornalismo “objetivo”, notoriamente marcado pela concisão do texto.

Recuperando o conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson, Cristiane Costa (2005) nos explica que o consumo diário de jornais passa a ser uma verdadeira “cerimônia de massa”: “Em seu anonimato, o leitor compartilha as mesmas histórias com outros leitores, reafirmando um dos pilares da comunidade imaginada: a existência de um repertório em comum entre as diversas classes.” (p. 182) Ao mesmo tempo, a figura do “autor” do texto jornalístico passa a ser varrida das matérias, contrastando-as, por sua vez, ainda mais à crônica, a qual se confere um espaço de maior singularidade na própria diagramação do jornal. “O jornalismo moderno vem minar a noção de autoria. Ele não é expressão de interioridade, mas informação. Sua autoridade não emana da subjetividade ou da imaginação do autor, mas de seu compromisso de comunicar a verdade.” (p. 217)

Sendo a crônica uma forma literária “eminentemente urbana” (cf. GÓES, 2008, s/p), nela se leem registrados hábitos, comportamentos, modas e tendências conforme avança o processo de transformação das cidades, como evidenciado nas chamadas “crônicas de costumes”. Iluminam as ações dos sujeitos históricos no tempo e no espaço que lhes servem de fonte primária. E, claro, também nela estão sítios, edificações e monumentos que

simplesmente não existem mais, como se nota, por exemplo, com a leitura da crônica “Largo do Boticário”, de Bandeira (2014). Neste texto, o poeta nos explica porque o famoso logradouro no bairro carioca do Cosme Velho não chegou a ser tombado: “[...] nada ali era autenticamente velho. O velho autêntico tinha sido substituído pelo velho fingido.” (p. 75) Por sua escrita, ficamos conhecendo alguns dos traços do que um dia já fora o lugar: “O próprio calçamento do largo, que era de pedrinhas, o calçamento pé de moleque chamado, foi substituído por lajes.” (p. 75) Por toda a sua descaracterização, o cronista avalia que o largo agora bem poderia “passar a chamar-se, com mais propriedade e modernidade, praça do Farmacêutico” (p. 76).

Assim funcionam as crônicas para a história: em pequenos instantes de “alumbramento”, termo tão caro à poética bandeiriana, elas apresentam uma ínfima minúcia do passado. Contudo, o sugestivo comentário de Bandeira ao final de seu texto revela o caráter que ela evoca como um “lugar de memória” – fato já sinalizado por Margarida de Souza Neves (cf. 2001, p. 27) –, no sentido discutido por Pierre Nora. A crônica não é apenas um suporte vestigial dos fatos, mas efetivamente um lugar “onde a memória se cristaliza e se refugia” (NORA, 1993, p. 7). De acordo com Nora, lugares de memória caracterizam-se pelo movimento constante de vai-e-vem: são momentos de história arrancados do próprio movimento histórico, mas que a ela são devolvidos. São construídos porque se veem sob iminente ameaça. São destituídos porque ameaçam. “Se vivêssemos verdadeiramente a lembrança que eles envolvem, eles seriam inúteis. Se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los, eles não se tornariam lugares de memória.” (p. 13) A história reivindica para si a memória; entretanto, esta não se encontra nela situada, mas nos lugares em que ela se ritualiza e se manifesta: nos hábitos, nos gestos, nos saberes. Quando apropriada pela história, a memória perde seu caráter efêmero e espontâneo para ser deliberadamente um fato ou acontecimento no percurso histórico, engessada e cristalizada no passado.

As opiniões, críticas e comentários sobre fatos da vida cotidiana, das mudanças na cidade, da política menor do dia a dia (que recupera o senso da vivência na *pólis* da Antiguidade Clássica) interferem na realidade histórica sobretudo por pautarem o debate público, instituírem na ordem do dia os assuntos que merecem a atenção dos leitores. Nesse sentido, elas também agem sobre uma esfera que ultrapassa o meramente informacional ou factual: contribuem para o verdadeiro rito cerimonioso em que consistem debates sociais calorosos, algo tão próprio da dinâmica da imprensa, como discutido por Costa (2005) em

diálogo com Anderson. Entendido enquanto rito social, nos encontramos não apenas na esfera do que se documenta, mas também do que se monumentaliza.

O “exercício da crônica” de que fala Vinicius de Moraes, “do qual, no ato de escrever, pode surgir o inesperado” (2011, p. 15), é por natureza ritualístico. O ofício do cronista habita a esfera da espontaneidade, mas também pressupõe certos “ritos” para o escritor – que não vivendo da sua “alta literatura”, recorre à crônica para manter os provimentos em dia; ou que precisa concluí-la antes do fechamento da próxima edição e por isso lhe confere pouca depuração de estilo na linguagem; que flana pela cidade em busca da mais prosaica matéria para dela extrair um comentário; ou que, na falta de assunto, faz disso tema central; que instiga no leitor o hábito de pular as notícias para ler a crônica diária e comentá-la com os colegas de repartição durante o intervalo do café: tudo isso está na esfera da memória, não da história. Esta, quando lhe comparece, não é com o intuito de documentar e registrar os acontecimentos do passado, mas de comentá-los, de sobre eles dar palpites e pitacos ao gosto do que lemos com Bandeira, sugerindo logo a alteração do nome do famoso logradouro. Quem lhe dá as caras não é a Grande História, mas a pequena, a miúda, a trivial. Sob a ótica do cronista, desse autor “flâneur” atento às alterações no decurso histórico da cidade e de seu entorno, a realidade é filtrada, ficcionalizada, tombada: monumento.

É por seu estatuto poético-literário que a crônica transcende a mera esfera informacional e documental, conforme já salientado desde o pioneiro ensaio de Eduardo Portella, “A cidade e a letra” (1977 [1958]). A crônica literária detém o aspecto limiar, ou de entre-lugar, próprio do documento-monumento, pois assim como este, também ela é “o testemunho de um poder polivalente [...] [que], ao mesmo tempo, cria-o” (LE GOFF, 2013, p. 497). Sua descendência dos relatos dos antigos cronistas viajantes resguarda ainda a dimensão narradora da história, conforme aborda Arrigucci Jr. (1987, p. 52), recuperando a abordagem benjaminiana (1994) sobre o lugar do narrador. Logo, não só podemos, como devemos nos reportar aos vestígios “documentais” que as crônicas resguardam, esses “resíduos mínimos” da história. Contudo, estes não são protagonistas: ornam seu conjunto, tal como nas novelas atuam os figurantes e nas festas participam os penetras. É o crítico literário quem ainda nos lembra: “Como notou Benjamin, o historiador escreve os fatos, buscando-lhes uma explicação, enquanto que o cronista [de viagem], que o precedeu, se limitava a narrá-los [...], deixando toda explicação na sombra da divindade.” (p. 52)

A tentativa de apreender a exata representação da realidade histórica pela leitura da crônica está fadada ao fracasso, pois em cada “registro” se encontra o rastro do cronista, com

sua declarada intencionalidade de se “tombar” um fato histórico em um “monumento” ficcional. São os próprios historiadores da crônica moderna que reconhecem essa sua especificidade, como o fazem Sidney Chalhoub, Margarida Neves e Leonardo Pereira na apresentação de *História em cousas miúdas* (2005):

Ao contrário do historiador, supostamente superior e desinteressado, ao cronista caberia interagir com as coisas de seu mundo, meter-se onde não era chamado para transformar o que via e vivia. Flagrado em meio ao debate, não analisava a realidade de forma exterior, mas dialogava com outros sujeitos, participava das discussões, metia-se em todas as questões de seu tempo. Ao acertar contas com seu presente, a crônica teria assim como uma de suas marcas esse caráter de intervenção na realidade, com a qual interagia à moda de uma senhora brincalhona. Longe de refletir ou espelhar alguma realidade, ela tentava analisá-la e transformá-la – valendo-se, para isso, de um tom leve, que atraísse o leitor, e da penetração social das folhas nas quais eram publicadas (CHALHOUB, NEVES, PEREIRA, 2005, p. 12-13).

Ilustra bem essa perspectiva uma crônica de Machado de Assis, publicada no dia 1º de abril de 1862, na coluna “Comentários da Semana” mantida entre 1861 e 1866 no *Diário do Rio de Janeiro*. Nela, o escritor posicionava-se criticamente à elevação do monumento em homenagem a D. Pedro I no Largo do Rocio (cujo nome atual, Praça Tiradentes, seria certamente objeto da observação irônica de Machado): “Os que, inquirindo a história, negam a esse bronze o caráter de uma legítima memória, filha da vontade nacional e do dever da posteridade, esses reconhecem-se vencidos.” (2008, p. 68-69) Nela, o cronista se reporta justamente à figura do historiador que se servirá tanto daquele como dos demais textos do periódico para dali extrair a materialidade histórica: “O historiador do futuro que quiser tirar dos debates da imprensa os elementos do seu estudo da história do império, há de vacilar sobre a expressão da memória que hoje domina a praça do Rocio.” (p. 69)

O apelo à “inquirição da história” e ao “historiador do futuro” corrobora justamente nossa leitura para a crônica na seara entre o documento e o monumento. Ele revela a plena consciência de Machado de Assis para o fato de que a matéria cronística é requerida pela história como um registro documental. Acionando tal juízo crítico, Machado efetiva justamente o “caráter de intervenção na realidade” de que tratam Chalhoub, Neves e Pereira. É ainda Margarida Neves (2001) quem aponta para um aspecto essencial ao ofício do historiador a ser depreendido do exercício do cronista: no “filtro” por este aplicado sobre a matéria do cotidiano observada,

a construção que faz sobre qualquer dimensão ou duração da temporalidade – seja ela o cotidiano ou um longo processo histórico – é sempre igualmente uma leitura do real e não o real redivivo como pretendia o “nobre sonho” dos positivistas. É sempre seleção e é sempre, essencialmente, interpretação. A crônica moderna,

assumidamente comentário subjetivo sobre o real vivido, é talvez uma excelente ocasião para que a história reconheça em si o lugar da subjetividade, nas análises que o historiador elabora como na documentação que utiliza (NEVES, 2001, p. 22-23).

A análise de Neves nos dá um importante direcionamento para um modo específico de se compreender a discursividade literária inscrita na crônica a partir do dado de subjetividade que se emprega à leitura interpretativa do real. Com isso, outra realidade transparece no texto cronístico: mimetizada, imaginada, ficcionalizada. É precisamente aqui que a instância memorialística se revela operando no mencionado fluxo de vai-e-vem comentado por Nora (1993) a respeito dos lugares de memória: o factual observado na realidade histórica é assimilado em memória pelo cronista, que por sua vez a restitui “registrada” em sua escrita, dando-lhe uma nova feição, já que por ele interpretada.

Assim se opera uma dialética entre história e memória no texto cronístico: os fatos em contraposição à leitura interpretativa dos fatos, no limiar entre o real e o elucubrado. Em perspectiva mais contemporânea, é a Ciência da Informação que nos traz importante contribuição para o entendimento dessa ambivalência dialética, sobretudo por enfatizar em sua abordagem o discurso “memo-informacional” que lhe circunscreve, como explicam Vera Dodebei, Leila Beatriz Ribeiro e Évelyn Orrico (2016): “Nesta nova proposta, a crônica é valorizada como o meio do caminho entre a informação e a memória” (p. 2), considerando a particularidade de determinados discursos como fronteiros entre estas duas esferas em relação ao que elas chamam de “outras circunstancialidades” (p. 2), a exemplo de “tempo”, “ficção”, “afeto” etc. Segundo as pesquisadoras,

A crônica, como forma, é um registro temporal (cronológico) de eventos, percepções e afetos, geralmente de um grupo sobre a vida e seus desdobramentos éticos, políticos, estéticos, memoriais e de informação. Ao retratar o cotidiano –, os acontecimentos diários, as percepções dos cidadãos sobre a cidade, os fatos singulares, os equipamentos urbanos – a crônica não exime o cronista de mesclar ficção, fantasia e crítica social. Quer seja sob a forma do jornalismo, da literatura ou do registro de imagens, a crônica oferece ao leitor múltiplas informações sobre uma autoral visão de mundo (DODEBEI; RIBEIRO; ORRICO, 2016, p. 3-4).

À “autoral visão de mundo” do autor – eminentemente poética – soma-se o exercício estético empregado na linguagem lírico-afetiva do cronista, de que são belos exemplos as produções de Rubem Braga, Drummond e do próprio Bandeira. Pelo acionamento de suas reminiscências afetivas, transpassa-se para a escrita da crônica certo caráter “testemunhal” ou “confessional” que, em realidade, é sobretudo ficcional. Com isso, o autor registra “para a posteridade” em um suporte de memória tido como próprio do campo informacional e documental (o jornal) um passado que não é o real, mas *conficcional*, acionando um termo

mobilizado por Maria Cristina Ribas (2013). Dessa forma, acaba por instituir um pequeno gesto de monumentalização das suas próprias memórias afetivas. O caráter de documentação dos fatos históricos presente no discurso cronístico funde-se à consciente intencionalidade do que é memorial e, portanto, inscrito no âmbito do que também é de ordem monumental.

Como vimos, o monumento pressupõe um legado para a posteridade. Diante disso, falta, por fim, explicitar o modo como o ato simbólico da monumentalização da crônica se organiza na esfera do particular para o geral. Pelo compartilhamento de suas impressões subjetivas e memoriais em veículos de informação de ampla e rápida absorção na esfera pública, o cronista transporta a reminiscência singular circunscrita originalmente no campo da *memória afetiva* para a dimensão da *memória coletiva* (cf. HALBWACHS, 2004). O hábito de leitura de crônicas, enquanto prática social compartilhada entre um determinado grupo de indivíduos, se encontra na esfera da coletividade, que a comunga em uma situação prática e objetiva na vida cotidiana. A dinâmica desse rito social (um gesto que, como já discutimos, está situado no âmbito da memória e não da história) – possibilita aos leitores não apenas acessarem a “autoral visão de mundo” do cronista, mas de com ela se identificar. Desse modo, as experiências singulares do autor, de únicas e particulares, podem ser compreendidas também como experiências sociais vivenciadas entre os sujeitos de uma mesma comunidade leitora e, com isso, nelas reconhecer valor dignificante à perpetuação e ao legado comunitário. Assim a crônica é “tombada”, “patrimonializada” ou, até mesmo, “musealizada”: reunida e publicada em livro ou antologia, ela se encontra em seu pleno estatuto de documento-monumento.

1.3 Musealização da crônica, patrimonialização da cidade

Sabemos ser desafiadora a proposta de leitura do gênero crônica na seara entre o documento e o monumento. Embora seja ponto pacífico, na teoria crítica dos gêneros literários, a sua natureza híbrida e “anfíbia”, não se pode assegurar a ampla recepção crítica da crônica enquadrada na categoria de “monumento”, mesmo em toda a sua ambivalência. O que é compreensível: como é possível lhe reivindicar a “monumentalidade”, considerando estarmos efetivamente diante de um gênero “menor” e que, portanto, não aspira a ingressar no panteão dos “grandes gêneros” constituintes do rico patrimônio literário da humanidade? Evidentemente, não há quem questione a grandeza monumental das obras de grandes clássicos da literatura mundial – Shakespeare, Cervantes, Machado etc. O mesmo, contudo,

não se atribui à crônica, como já observado por Antonio Candido (2004) no célebre ensaio “A vida ao rés do chão”. Afinal, a crônica originalmente não foi dada à perenidade: em sentido exatamente oposto ao dos monumentos, ela não tem qualquer pretensão de permanecer na lembrança ou ficar para a posteridade. É ainda Candido quem nos diz que “o fato de ficar tão perto do dia-a-dia age como quebra do monumental e da ênfase” (p. 26-27).

Inobstante, ela fica: não apenas quando são resgatadas pelos historiadores dos bancos de dados das hemerotecas ou dos microfimes nas seções de periódicos dos arquivos públicos, mas (e principalmente) quando reunida a uma seleção ou volume publicado em livro. Quando lhe ocorre coisa do gênero, cabe perfeitamente a analogia entre crônica e monumento: ela se vê “tombada”. A alegoria por detrás da instância do tombamento nos possibilita associar a ação de “proteção” da crônica selecionada para compor antologia, abrigada em um novo suporte: o livro. Este consiste no mesmo instrumento simbólico utilizado para registro dos bens protegidos por regulamentação jurídica em ato administrativo, os quatro “livros do tombo”, conforme explicita o Decreto-Lei 25/1937. É a instância do tombamento, assegurada pelos órgãos reguladores do patrimônio cultural, que legalmente garante a preservação dos bens para a posteridade – muito obstante saibamos que estes são sempre provisórios (uma vez que todo bem está sujeito à degradação, seja por ação das intempéries climáticas, seja por ação dos sujeitos). Tal como da deterioração se intenta salvaguardar a integridade dos monumentos, o mesmo vemos ocorrer à crônica quando se mantém “preservada” em um compêndio antológico.

Já nos referimos anteriormente ao debate, na crítica especializada, que no final dos anos 1950 intuía compreender o que levaria a crônica literária a “transcender” ao seu “destino fugaz”, especialmente quando mencionamos o ensaio precursor de Eduardo Portella. O ensaísta analisou o fenômeno tomando a “instância poética” como a garantidora de sua “permanência de obra de arte literária” (cf. 1977, p. 84), de tal modo que a esse aspecto em específico se apegaram autores, antologistas, pesquisadores e editores para reconhecerem na crônica um caráter genuíno, sua “legitimação” como um gênero autônomo em relação a seu suporte original. Tal legitimidade reposiciona os atributos que a “indignariam” ou “desmereceriam” na postulação ao status de “literário” (ser descompromissada, efêmera, provisória, fluida, leve etc.). Como afirma Beatriz Resende, são justamente esses mesmos aspectos que lhe conferem autenticidade (cf. 2001, p. 11) e – acrescentamos – atribuem-lhe um “valor dignificante” similar ao dirigido aos patrimônios: daí também podermos afirmar que a crônica, um “documento-monumento”, é

patrimonializada pelo reconhecimento de sua significativa relevância para a sociedade e, como tal, merecedora de ser preservada para a posteridade.

No entanto, há ainda um aspecto que nos parece mais instigante a ser explorado, prosseguindo da abordagem alegórica da patrimonialização da crônica para outra imagem associativa possível: a musealização do gênero. Esse fenômeno, sobre o qual já nos referimos no início do presente capítulo, não é inédito para dar tratamento ao patrimônio literário, como tampouco consiste em uma inovação na tradição museológica brasileira. A ele já se atribuiu a abordagem museal, na qual se mobilizam aspectos técnicos e metodológicos específicos do campo da Museologia para dar gestão ao tema literário (cf. REIS, 2013, p. 118). É emblemática nesse sentido a constituição dos arquivos de literatura, que têm como alicerce a salvaguarda e a consagração do patrimônio e da memória literária (cf. SOPHIA, 2019, p. 12). Icônico exemplo deste último é o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB-FCRB). Pela importância de seu acervo arquivístico, também se poderia citar o do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), embora ele não receba a designação institucional de um museu.

Também exemplares desse tratamento são os diversos museus-casas de autores literários que, segundo Claudia Barbosa Reis (2013), “constroem a relação entre a memória dos objetos e a literatura de maneiras diferentes, ora partindo do texto, ora da cultura material” (p. 23), e se distinguem pelo perfil característico de se dedicar à literatura em todos os seus aspectos constitutivos, manifesta na relação entre a vida e a obra dos escritores. Internacionalmente, o reconhecimento da literatura na esfera dos museus conta ainda com o apoio do Comitê Internacional para Museus Literários e Casas de Compositores (ICLML) na estrutura organizativa do Conselho Internacional de Museus (ICOM)², responsável, segundo Sophia (2019), por “desenvolver atividades como pesquisa, publicação, exibição e educação para museus históricos/biográficos literários e museus de compositores” (p. 30).

Maior contribuição à nossa pesquisa traz a proposta de Mario Chagas (2009), debruçando-se sobre a constituição de uma “imaginação museal” com a qual literatos, intelectuais e artistas se dedicaram, em seus projetos estético-político-ideológicos, para conceber os museus e a museologia. Pela delimitação desse conceito, Chagas buscou compreender como Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro discorreram sobre o campo de pesquisa e atuação no âmbito dos museus dentro de seus projetos específicos. No

² Para maiores informações, acessar: <<https://iclm.mini.icom.museum/>>.

referido trabalho, o autor enfatiza ainda o reconhecimento de um valor sobre determinados bens culturais “provocadores de experiências afetivas e cognitivas” (p. 42) capaz de promover uma construção simbólica da memória e do patrimônio. Diz ele:

A minha sugestão é que a imaginação museal configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. [...] Tecnicamente, refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais desenvolvem sobre os museus e a museologia (CHAGAS, 2009, p. 58).

Em diálogo com tal abordagem metodológica, propomos compreender o modo como o cronista concebe a realidade apropriando-nos de uma “imagem arquetípica” da figura do museólogo, isto é, como um sujeito que, diante dos bens patrimoniais e museais, consegue sobre eles constituir uma “narrativa poética das coisas”. Por meio do discurso literário (em especial o cronístico), o patrimônio cultural é musealizado pela sua própria “ótica museológica”, termo aqui também mobilizado por Chagas (2006) para a investigação do senso patrimonial e museal de Mário de Andrade. Dotado de tal “visão”, é possível olhar para a produção literária de um autor como um espaço em que se manifesta o seu “museu pessoal”, como o pesquisador se refere à coleção particular do poeta modernista: o “seu museu pessoal de sonhos”, formado por “cacos (fragmentos de memória) em que tropeça ao longo da vida, e com os quais se comove” (p. 67).

Assim, tomamos a própria crônica como um lugar de memória em que também se efetiva a patrimonialização desses bens. Sendo capazes de provocar as mais diversas “experiências afetivas e cognitivas”, como fala Chagas, sob o olhar do cronista para os monumentos culturais dispostos na cidade eles são mais do que apreciados e observados, mas também “colecionados”, passando a compor um “acervo” ou “inventário” desse seu “museu interior” – imagem que agora tomamos de empréstimo de Tereza Scheiner (2013) para tratar das coisas que na esfera íntima e afetiva são acolhidas em nossas memórias mais profundas. No acionamento desse processo, contudo, o cronista não se restringe ao lugar do abrigo interior; necessariamente, suas memórias saem da esfera pessoal para a esfera pública, na medida em que o autor as expõe e as comunica com o leitor em sua crônica. Outra vez recorreremos a Chagas, que nos fala que mesmo sendo “possível falar no museu pessoal que, à semelhança de um diário íntimo, guardasse as experiências mais secretas dos indivíduos, [...] ainda assim, está presente nos museus pessoais uma dimensão social” (2005, p. 58).

Sob tal diretriz exegetica, propomos estudar o possível fenômeno de musealização acionado à crônica, na qual se pode verificar “um testemunho inequívoco do olhar

museológico” do cronista, isto é, “do seu interesse pelas questões museais” (2006, p. 68). Nesse sentido, em muito nos contribui a observação de Eduardo Coelho (2003), no prefácio da antologia *Manuel Bandeira (coleção melhores crônicas)*, ao se referir à produção cronística do poeta como uma “museografia de bens afetivos” (p. 8). Como um dos componentes dos processos museológicos, a museografia se refere a um “conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais [...] [e] designar as técnicas ligadas às exposições” (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 58-59). Para Reis (2013), ela age como o “elo do museu com o visitante”, lembrando ainda que “a transformação do cotidiano em memória é assunto prioritário dos museus” (p. 96) – dado que só reforça a aproximação entre as instituições museais e as crônicas. Na museografia de bens afetivos de Bandeira encontra-se em exibição a memória de seu “humilde cotidiano”.

Mas um museu não se atém exclusivamente ao papel da comunicação com o público quando exhibe uma exposição museográfica. O exercício de organização da antologia de crônicas nos parece, com efeito, recuperar algumas das principais funções organizativas de um museu, com o que avançamos em nossa proposta de leitura na direção de se compreender um possível fenômeno de musealização aplicado à própria crônica, isto é, admitir que ela mesma seja um objeto musealizado. Compreendemos que isso ocorra sobretudo quando, ao publicá-la em livro, a figura do “organizador” acione procedimentos bastante semelhantes aos que se dirigem aos bens museais.

O processo de musealização de um determinado objeto se inicia na atribuição do valor que nele se reconhece, o que conduz à sua incorporação, pelo ato da seleção, ao acervo de um museu de acordo com os critérios pré-estabelecidos pela própria instituição. Logo em seguida, ele passa por um tratamento da informação, quando é catalogado e, em sequência, acondicionado com conservação apropriada na reserva técnica. Somente após selecionado, catalogado e conservado, o bem estará apto para ser exibido em exposição museográfica e será apresentado ao público, recebendo comunicação específica. Por detrás da organização da exposição está o curador, que escolhe dispor os objetos museológicos em vitrines, em diferentes salas e ambientes, à mão dos visitantes etc., sendo também o responsável por redigir os textos que guiarão o público pela narrativa proposta sobre os objetos em tela.

À figura do curador, associamos a do antologista (que pode ser o próprio autor, o editor ou um conhecedor da obra do cronista). Ele estabelecerá junto à edição a proposta ou critérios de organização dessa obra, os quais guiarão a seleção das crônicas a serem agrupadas na organização do volume. Esses textos também recebem tratamento de

informação, que podem ou não acompanhar os textos (como nas exposições funcionam as legendas), contendo os dados de onde originariamente foram veiculados, a sua data de primeira publicação, o antigo título etc. O acondicionamento em reserva técnica pode ser correlacionado ao próprio “abrigo” que lhe serve o livro como novo suporte, possibilitando “proteger” esses textos das mais diversas situações a que possam ser submetidos quando publicados exclusivamente no seu veículo anterior, o frágil e efêmero jornal. O livro, por sua vez, também recebe um “abrigo informacional”, sendo catalogado com padrão numérico do ISBN³ – o *International Standard Book Number* – devidamente registrado pela Agência Brasileira do ISBN sob coordenação da Câmara Brasileira do Livro (CBL), o que permite o compartilhamento dos metadados da obra em diferentes sistemas e vindo, ele mesmo, a ser “acondicionado” em bibliotecas. Por fim, as crônicas são apresentadas aos olhos do público dentro de uma comunicação específica determinada pelo antologista, nosso “curador”. Determinados os critérios de seleção, ele fica responsável pela ordem em que elas serão apresentadas, seu reagrupamento (ou não) em seções temáticas, seguindo (ou não) a ordem cronológica de publicação original etc., como também costuma ser o autor do prefácio, prólogo, posfácio ou epílogo que as acompanha (ou, então, quem convida um especialista para redigi-los).

Não sendo novidade que o patrimônio literário receba todo um tratamento museal específico, como tampouco seja nova a relação entre literatura, patrimônio e museologia (um interesse que ainda perdura no campo científico contemporâneo), não surpreende, portanto, que a própria crônica venha reivindicando o espaço museográfico. Não falamos, agora, em sentido metafórico ou alegórico: legitimamente reconhecida como um patrimônio literário brasileiro, ela literalmente adentrou o espaço físico dos museus e centros culturais. Esta constatação advém especialmente quando olhamos para exposições de curta-duração que façam dela o seu principal objeto temático, a exemplo de “Cronistas do Rio”, sob a curadoria de Beatriz Resende em 1994 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, e a atualíssima “Crônicas cariocas”⁴, em exposição de setembro de 2021 a julho de 2022 no Museu de Arte do Rio, com a curadoria coletiva de Amanda Bonan, Conceição Evaristo, Luiz Antônio Simas e Marcelo Campos.

³ Para mais informações, acessar o site da Câmara Brasileira do Livro: <<https://www.cbldados.org.br/isbn/o-que-e-isbn/>>.

⁴ No momento em que se dá a feitura desta tese, é possível acessar a apresentação da exposição “Crônicas cariocas” pelo site do Museu de Arte do Rio: <<https://museudeartedorio.org.br/programacao/cronicas-cariocas/>>. Acesso 6 jan. 2022.

Curiosa ainda é a proposta de ambas as exposições associando a crônica à cidade do Rio de Janeiro. Ela só estreita a íntima relação do gênero com o meio urbano que lhe serve de inspiração: se nela a cidade se escreve (cf. RESENDE, 2001, p. 11), nela também se preserva a sua memória. A musealização da crônica, em última instância, também é uma forma de se patrimonializar a própria cidade – não apenas aquela dos cartões postais, mas sobretudo a situada nos limites da marginalidade: a cidade enviesada, aquela que se encontra nos becos, nas vielas, nos barrancos, nos cortiços, nos subúrbios. Ainda que expondo as grandes avenidas ou os chiques bulevares, o enfoque é transferido para o trabalhador urbano que por eles se desloca no trânsito diário dos transportes públicos sucateados. Como lugar de memória, a crônica ultrapassa os limites do que é literariamente consagrado, para dialogar com Fred Góes (2008), passando a dar voz aos sujeitos silenciados e invisibilizados da história, como fez Lima Barreto no passado em suas crônicas e ainda hoje faz Emicida em seus raps – outra faceta da crônica na contemporaneidade, como discute o pesquisador. Essa perspectiva fica nítida no recorte proposto pela curadoria de “Crônicas cariocas”, em cujo texto de apresentação se lê:

Queremos ouvir o Rio dos trens, em vagões onde sempre cabem poetas. De outro modo, acompanhar as crianças, os erês, em busca da alegria. Denunciar o desaparecimento das linhas de ônibus que nos levavam ao trabalho e ao lazer. Cortar a cidade partida e expor suas cicatrizes, aquela da injustiça e do abandono. Narrar o Rio que se ornamenta e faz cara de rica que finge não ver os subúrbios e periferias.

Vamos contar uma cidade que à noite se encanta, se ilude e dança nas gafeiras, te convidando a rodar nas searas do desejo para além de toda adversidade. Essa mesma, essa cidade que se solidariza e se orgulha em ver a vitória dos que atravessaram o fim do mundo (MUSEU, 2021, s/p).

Não é mero acaso o fato de os pesquisadores e críticos literários costumeiramente enfatizarem o Rio de Janeiro quando se detêm sobre o gênero crônica em seus estudos. Se hoje a cidade maravilhosa porta o título de patrimônio mundial da humanidade por sua paisagem cultural urbana⁵, desde muito antes podemos afirmar que ela já consistia em patrimônio mundial dos cronistas. Como “grande musa inspiradora da crônica brasileira”, Fred Góes (cf. 2008, s/p) afirma que foi no Rio que o gênero “se desenvolveu, se aclimatou e ganhou fisionomia brasileiríssima como lugar de experimento de quase a totalidade de nossos escritores de prosa e de poesia” (s/p). Nas colunas dos cronistas que veiculavam seus

⁵ A candidatura “Rio de Janeiro: Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar” foi apresentada à UNESCO em 2009 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e aprovada em 1º de julho de 2012 em Sessão do Comitê do Patrimônio Mundial. Para mais, ver: <<https://www.rio.rj.gov.br/web/irph/sitio-unesco>>.

textos na imprensa nacional, o Rio de Janeiro se fazia ver, por extensão metonímica, como a vitrine do próprio país de dimensões monumentais, como observa Beatriz Resende: “quando o cronista fala da cidade, está, no mais das vezes, falando do país.” (2001, p. 37)

Por esse motivo, os monumentos da cidade são patrimonializados como se fossem do conhecimento íntimo da população brasileira, a exemplo do que ocorre nas crônicas oitocentistas de José de Alencar, Olavo Bilac, Coelho Neto e Machado de Assis, retratando com familiaridade os palcos de disputas políticas do Império brasileiro, como o são o Largo do Paço e a Praça do Rocio. Como do mesmo modo os monumentos do “progresso demudador” da Belle Époque, como a Avenida Central, o Passeio Público e o Theatro Municipal, foram criticamente observados pelas lentes de João do Rio, Benjamin Costallat, Figueiredo Pimentel e Lima Barreto, expressando, com isso, uma crítica abrangente às transformações gerais no país que destruía seus centros históricos em detrimento da sua “modernização”. As belezas da paisagem natural da cidade, como as praias contornadas pelos morros do Corcovado e Pão de Açúcar, foram patrimonializadas sob o lirismo de Braga, Bandeira, Clarice e Drummond (estes últimos, aliás, literalmente monumentalizados com as estátuas que lhes homenageiam na orla da Praia de Copacabana). Ao mesmo tempo, sintetizam as maravilhas do próprio país tropical de fontes murmurantes, como imortalizado na canção de Ary Barroso. A notável beleza das moças cariocas cantadas pelos maridos e o ciúme desferido por suas esposas estão tombadas nas crônicas de humor ácido de Sérgio Porto e Nelson Rodrigues numa crítica ao reacionarismo dos costumes patriarcais no interior do país.

Essa cidade-monumento foi e continua sendo alvo permanente (e pertinente) da crítica dos cronistas populares: os autores das marchinhas, sambas, ranchos, funks, raps e hip-hops (cf. GÓES, 2008, s/p). A preservação intacta dessa “cidade maravilha” que também é “purgatório da beleza e do caos”, como fala a letra de Fernanda Abreu, Fausto Fawcett e Laufer, se encontra nesse lugar de memória privilegiado que são as crônicas cariocas para a revocação de um passado que ainda perdura no tempo presente. Lugar esse que não se restringe apenas no nível temático, mas também estético, como ressaltado por Resende (2001). A pesquisadora considera ainda que a sua natureza enquanto gênero também está intimamente ligada à dinâmica da “cidade maravilhosa”:

São, no entanto, as características mesmas da crônica, inclusive as que lhe atribuíram lugar de menor importância no quadro dos estudos literários, que a vinculam de uma forma tão íntima à vida da cidade do Rio de Janeiro: sua relação com as contingências do momento que a fazem apegada ao dia-a-dia, a linguagem descontraída e despojada de artificialismos [...], o fôlego curto e apressado, a *coragem* que uma reflexão mais demorada talvez inibisse, presença frequente do

humor e, quase sempre, um compromisso com a ideia de fruição, de prazer (RESENDE, 2001, p. 37; grifo da autora).

As razões elencadas pela ensaísta que a levam a associar o Rio de Janeiro à própria forma da crônica nos mostram como o gênero monumentaliza o rito do já referido “exercício da crônica” como sendo muito próprio de uma memória coletiva, de um hábito compartilhado pela população da cidade que efetivamente vive o cotidiano carioca. Assim, não apenas o patrimônio cultural material está “tombado” em suas letras, mas também o de caráter intangível, em que se insere a própria leitura de crônicas pelos seus habitantes enquanto ato cerimonioso a ser celebrado: “o convívio com os cronistas que comentam a cidade fez-se um hábito, incorporou-se às conversas, aos debates.” (2001, p. 35)

Por esse motivo, veremos o cronista Manuel Bandeira, correspondente no Rio de Janeiro para outras cidades do Brasil – ou, como prefere o poeta, para outras “províncias” – escrever em jornais veiculados em São Paulo, Minas Gerais e Recife, por exemplo, a respeito da capital do país e seus personagens “míticos”, como se íntimos dos demais brasileiros que o leem eles fossem. Novamente dialogamos com Arrigucci Jr.:

No Rio se detém [...] para se fixar no cenário presente e próximo que era a capital carioca. [...] Através de figuras singulares de seu convívio, o cronista conta agora fragmentos de uma história menor, aquém dos grandes acontecimentos, vivida no dia a dia da Cidade Maravilhosa: o Rio dos meninos pobres do Morro do Curvelo, do mundo noturno do samba, das rodas boêmias da Lapa, dos intelectuais modernistas (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 54-55).

Não sendo apenas a capital política do país, em seus textos o Rio de Janeiro comparece como uma verdadeira referência do espírito de brasilidade defendido pela intelectualidade modernista de sua época. Lenine, um dos moleques da “trinca do Curvelo”, é a síntese desse “sentimento nacional”: malandro, mestiço, simples, “do povo” e cordial. “Lenine, você é um grande malandro! Não é?”, ele me olha meio sério, meio rindo, com um ar tão meigo, tão cândido, que é de fazer inveja ao primeiro *team* dos anjos de Nosso Senhor. Mas há a questão social...” (BANDEIRA, 2006, p. 181) A capturada “candura” de uma gente simples e humilde – provinciana – é a tentativa de preservação, em seu monumento menor, da “alma de província” deste “Rio de Janeiro de nós todos” que a Capital Federal ainda conservaria. Já na crônica “As câmaras municipais no Brasil”, ele diz que

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 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. [...] 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 [...]. São hoje raras as ruas que guardaram esses nomes tradicionais. É aliás um mau costume antigo esse de andar trocando o nome das ruas (BANDEIRA, 2006, p. 67).

Bandeira recupera o Rio de Janeiro “pré-monumental”, aquele que resguardava a alma “provinciana” nos nomes “tradicionais” de suas ruas – a do Sabão, das Violas, dos Latoeiros, das Marrecas, das Belas Noites... (cf. 2006, p. 67). Um tema que é uma tônica constante em sua obra, como se lê nos poemas “Evocação do Recife” e “Minha terra”, além de comparecer na interlocução com muitos de seus correspondentes em suas cartas. A cidade musealizada por Bandeira é aquela que o poeta retém tal como preservada em suas memórias, referente a um passado saudosista que, idealizado e utópico, nos leva a compreendê-la como o município vizinho de sua imaginada Pasárgada.

1.4 Manuel Bandeira, cronista-curador do humilde cotidiano

Polivalente e paradoxal, a crônica inscreve a sua natureza na ambiguidade. Em trabalho anterior, já nos reportamos a seu aspecto carnavalizante⁶: ela tem, talvez entre as suas maiores características, a de se revestir de múltiplas máscaras, de cambiar de vestes e adereços conforme a fantasia. Assim como ocorre aos sambas-enredo, que em meados dos anos 1970 passaram de uma elevação épica para se aproximarem da vida corriqueira (como é do feitio mais “croniqueiro” das marchinhas carnavalescas [cf. GÓES, 2009]), as crônicas se afastaram da tradição histórica presente nos relatos historicistas dos viajantes, assumiram o tom de comentário folhetinesco no século XIX sobre a matéria política e social “séria”, para enfim chegarem ao que se instituiu como a “crônica moderna” nos anos 1930, com a feição lírico-banal-prosaica sobre os mais variados eventos do cotidiano.

Veremos com o devido vagar que o volume das *Crônicas da província do Brasil* é exemplar dessa pluralidade. Ele comporta textos de feições muito distintas, como “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes” e “Bahia”, em que tal como um “cronista à moda antiga” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 54), Manuel Bandeira resgata o sentido da crônica histórica e de viagem. A densidade de páginas contrasta com a leveza da linguagem, pela qual os leitores são conduzidos ao longo de uma leitura prazerosa – ao passo que nas

⁶ O conceito de “carnavalização da realidade” nos é apropriado de Mikhail Bakhtin (2008) sobre a obra de François Rabelais, do qual nos servimos como aporte teórico para nossa dissertação de mestrado *Crônicas da melanco-folia* (UZÊDA, 2013).

crônicas sobre arte e literatura, o tom prosaico e de comentário contrapõe-se em certa medida à densidade e à consciência crítica das obras analisadas. Com isso se opera um efeito próprio de sua poética, como aprofundaremos mais adiante com a crítica de Arrigucci Jr.: recorre-se a uma linguagem simples e comunicativa “para tratar das pequenas coisas que formam a vida diária, onde às vezes encontra a mais alta poesia” (1987, p. 55).

Essa pluralidade, que não se restringe ao caso de Bandeira, é sobretudo carnavalizante pelo fato de que comporta a inversão e o contraditório: é sofisticada porque simples, inusitada porque corriqueira, profunda porque ligeira. Também no que se agrega de ambivalência: é prosa, mas é poética; é realidade, mas também ficcional; é cotidiana e é histórica; jornalística e literária. Abrigando registro e comentário – o documento e o monumento –, a crônica resguarda a peculiaridade ambígua de ser *despretensiosamente relevante*. Se na inscrição etimológica é Cronos quem prefigura no radical do vocábulo, evocando a sua íntima relação com o tempo, seu espírito multifacetário é ditado por Dioniso, o deus transmutador da vida e da morte.

É essa sua multiplicidade descompromissada com as amarras dos “gêneros” que permitirá aos literatos fazerem da crônica um privilegiado espaço ou “campo de experimentação” literária, especialmente na seara da linguagem, como fala Arrigucci Jr. (1987, p. 63). Um laboratório em que a poética se exercita para comparecer com nova feição nos ditos gêneros “maiores”, como no romance ou na poesia. A crônica “Romance do beco”, de *Crônicas da província do Brasil*, ilustra bem isso. O conhecido “Poema do beco” é incorporado à crônica, que data de julho de 1933, anterior à sua publicação em *Estrela da manhã*, de 1936, o que levou Castañon Guimarães a ressaltar que o dístico “é reproduzido como elemento da ficção” (2008, p. 426). Esse campo experimental serve, assim, de pretexto para pequenas criações ficcionais ou poéticas em que se vislumbra de tudo um pouco, de que nasce o seu ressaltado caráter híbrido – seus “limites fluidos”, como a ela também se referiu Antonio Candido (2004, p. 17), dedicando-se especificamente à prosa de Carlos Drummond de Andrade. Esta, segundo o crítico, assume caráter mais “ensaístico”: “o exercício em profundidade do pensamento, a partir de estímulos aparentemente fúteis ou desligados do que acaba sendo a matéria central.” (p. 21)

Esse aspecto já fora ressaltado por Afrânio Coutinho, que em suas *Notas de teoria literária* incluiu a crônica entre os “gêneros ensaísticos”, ao lado de ensaio, oratória, cartas, memórias, diários e máximas (cf. 1976, p. 76). O feitiço de ensaio, observado tanto por Coutinho quanto por Candido, permite-nos observar, nas crônicas de Drummond, o dado

aparentemente irrelevante deslizar “do papo para reflexões de um alcance e densidade que nos fazem incluí-lo na família mental dos que *ensaiam* o pensamento” (CANDIDO, 2004, p. 21; grifo do autor). Atentos agora ao exercício da crônica por Manuel Bandeira, notamos que a prosa também lhe servira “para repassar a mesma matéria da poesia, mas num nível de menor tensão” (p. 22): um nada na realidade prosaica (de “gratuidade ocasional”, como fala Candido), como o Natal ou a falta de assunto, serve de mote para toda uma elucubração ensaística, seja sobre o inapreensível mistério da existência, seja sobre a vida que poderia ter sido e que não foi, ou ainda sobre uma metafísica transformação do homem:

Acordei, tomei meu café, puxei para a cama a minha Hermes Baby e disse muito decidido: vou bater uma crônica sobre o Natal. Mas aconteceu-me a mim o mesmo que ao poeta no famoso soneto: a folha branca pedia inspiração e ela não vinha. Não fiquei perplexo, porém. Sei que mudei. [...] Mudei muito. Menos numa coisa: continuo me sentindo profundamente, de raiz, de primeira raiz, pernambucano (com e bem aberto – pernambucano) (BANDEIRA, 2015a, p. 53).

A aproximação entre ambos os poetas-cronistas fora objeto de análise de Gilda Salém Szklo (2001), notando que tanto na prosa de um como na do outro a poesia é extraída dos materiais prosaicos e cotidianos da vida (p. 80). Segundo a autora, a memória e o lirismo são dados que convivem em seus textos, levando-nos à constatação de que, para além de um “suporte” ou “lugar”, a memória é a sua própria matéria de composição: consiste no que chamou de uma “literatura de memórias – memória dos companheiros, memória dos espaços” (p. 82). Ainda de acordo com Szklo, tanto Drummond quanto Bandeira “viajam no tempo e no espaço” de modo a “dar vida ao passado” e, como flâneurs, “perdem-se nos restos de coisas e almas e, ao longo das ruas, das avenidas, em meio à multidão, desvendam mundos na recordação de seres, de objetos, de espaços, de fatos pretéritos, sensações de vida vivida e revivida pelo encantamento da palavra poética” (p. 83).

A dimensão da memória se entrelaça ao próprio “exercício da crônica” realizado por Bandeira. Tendo publicado seus textos por mais de cinco décadas do século XX (de meados dos anos 1910 até o ano de sua morte, em 1968 – quando ainda chega a publicar o livro de crônicas *Colóquio unilateralmente sentimental* [1968]), Manuel Bandeira acompanhou durante esse período as principais mudanças no curso da história do país e, especificamente, da imprensa. A produção cronística do poeta, portanto, é lugar de memória não apenas das suas recordações pessoais, afetivas e sentimentais, como é também do próprio ofício do cronista brasileiro em atuação na imprensa nacional no período em que o gênero vivera sua fase mais produtiva, dos anos 1930 ao final dos anos 1950. Acompanhando o seu dia a dia,

tomamos conhecimento do cotidiano da vida do brasileiro médio e de uma elite intelectual e boêmia circunscrita nesse recorte temporal de mais ou menos meia década. Como comenta Castañon Guimarães, “[t]oda a atividade de Bandeira como cronista vem a ser um constante diário de bordo que o ocupou ao longo de sua vida literária” (1984, p. 72).

Ressalte-se que a íntima relação do poeta-cronista com o jornal ultrapassa o de um mero veículo para a circulação dos seus textos. Davi Arrigucci Jr. analisa haver uma forma especial no modo como o escritor lidava com as questões do cotidiano e de seu entorno: “Bandeira acabou forjando um método de construção que consistia em desentranhar a poesia do mundo” (2003, p. 29) e transpô-la para o discurso literário em uma “abrupta simplificação da matéria poética” (p. 100). Eduardo Coelho (2009) avança sobre essa perspectiva, afirmando que o poeta “dominava a extração da poesia dos elementos convencionalmente não poéticos” (p. 23) – de que é exemplo o próprio jornal.

Desse seu modo particular de se “desentranhar a poesia” das coisas do mundo advém uma questão de método bem específica para a elaboração do poema atrelada a esse meio de comunicação. É justamente do jornal que o poeta extrai a “matéria da poesia” para a sua obra literária: nos fatos noticiados sobre o dia a dia da cidade assoma o poético; uma poesia que “não está vinculada a um momento especial, mas à completa banalidade” (p. 23), afirma Coelho. Em “Fragmentos”, das *Crônicas*, o poeta afirma: “Todos os dias a poesia reponta onde menos se espera: numa notícia policial dos jornais, numa tabuleta de fábrica, num nome de hotel da rua Marechal Floriano, nos anúncios da Casa Matias...” (2006, p. 208)

Assim, é possível aferir que não apenas esse gênero tão intimamente relacionado à experiência moderna urbana se adapta às transformações que no início do século XX foram responsáveis por transfigurar a linguagem dos jornais, a um modo objetivo, claro, fluido e veloz, conforme vimos com Costa (2005). O formalismo empregado à escrita das matérias e reportagens importado do modelo americano de comunicação, impessoal e distanciado, também foi explorado como princípio estético pela poesia moderna. A obra do poeta Blaise Cendrars (uma referência para Bandeira e os poetas modernistas) é exemplo de uma série de técnicas criativas e inovadoras relacionadas a princípios vanguardistas, como a inspiração em uma linguagem telegráfica, jornalística e publicitária, base para a expressão de um “lirismo objetivo” (cf. ARRIGUCCI JR., 2003, p. 100). Investigando uma aproximação entre a poesia de Cendrars e a de Bandeira, Eduardo Coelho afirma que na obra bandeiriana se nota um “imenso apego à aparente espontaneidade e à simplicidade dos poemas cendrarsianos, que desenvolvia cenas realistas do cotidiano, incorporando, com frequência,

notícias de jornal e trechos de conversas” (2013, p. 88). Apesar do interesse do poeta brasileiro na simplicidade da matéria poética e na exploração da temática cotidiana presentes na obra do suíço, Bandeira parece ter “camuflado” a explícita identificação da sua obra com a de Cendrars, segundo ainda o pesquisador.

Dito isso, percebemos como a linguagem da matéria jornalística é esteticamente por ele apropriada e explorada em sua obra em verso e prosa, o que leva Coelho à constatação de que entre texto cronístico e poema tenha se estabelecido um “trânsito” que “se evidencia no interesse de Bandeira pela linguagem coloquial e pelos fatos cotidianos, duas marcas definidoras do gênero crônica e também de sua obra poética” (2009, p. 21). Dá-se o curioso efeito já constatado por Candido sobre a obra drummondiana: “na sua poesia há ficção e crônica; na sua crônica, poesia e ficção; na sua ficção, crônica e poesia.” (2004, p. 22) Desse diálogo íntimo, Coelho analisa que “um gênero parece ter cedido instrumentos formais ao outro” (2009, p. 21), de modo que a forma escrita se aproxima da oralidade à medida que se reveste de uma aparência simples e coloquial:

Em “Camelôs”, “Evocação do Recife”, “Mangue” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”, todos de *Libertinagem*, reconhecemos o olhar do cronista, que escrevia ora numa linguagem direta e objetiva, ora num tom emocionado e lírico, às vezes a coexistirem. Há crônicas e poemas que surgiram assinalados pelo coloquialismo e pela simplicidade, com registros sobre a urbe e suas transformações, os *fait divers*, as belezas e singularidades do cotidiano – características que pontuam elementos da realidade brasileira como quem se põe em conversação familiar e íntima (COELHO, 2009, p. 21).

A proposta de investigação metodológica empreendida por Coelho, em busca de uma “arqueologia da composição” da poesia bandeiriana, nos dá a perceber uma filiação entre sua escrita em prosa e a elaboração de sua obra poética. Dada tal constatação, interessa-nos metodologicamente investigar os modos como a concepção poética e de mundo em Bandeira se manifesta nos seus textos cronísticos, cientes da inegável linhagem imbricada entre poesia e crônica na obra do autor. A habilidade com que Bandeira exercitou o gênero é muito própria e particular por nele inscrever a marca de seu estilo poético, de linguagem simples, seca e límpida, mas essencialmente lírica, e em cujo prosaísmo de “tom menor” cabe perfeitamente os acontecimentos da vida prosaica. Ao mesmo tempo, como ainda será mais profundamente explorado, os eventos extraídos de seu “humilde cotidiano” paradoxalmente se revelam altos e sublimes. Tal como da realidade banal são desentranhados “instantes de alumbramento” para a composição de sua poesia, o mesmo movimento se percebe sendo operado para a redação de suas crônicas.

Também discutiremos mais à frente como essa dubiedade paradoxal em que se sustenta a sua poesia, de no baixo ressaltar o sublime, é um fundamento da sua própria poética patrimonial – nela, o ínfimo (o caco, o fragmento, a ruína) se vê elevado a monumental. Acessando tal poética na escrita de sua prosa, Manuel Bandeira demonstra total consciência de que através dela poderia inscrever na memória coletiva as “ruínas” da história. Esse procedimento se institui no ato de musealização conferido a suas crônicas, especialmente quando elas são incorporadas a uma obra, como ocorre às *Crônicas da província do Brasil* e a *Flauta de papel* – ambos livros antológicos organizados pelo próprio poeta, em que selecionou, por seus próprios critérios, os textos que lhes integram.

Assim, nossa proposta de leitura objetiva analisar a posição ocupada por Bandeira como um cronista-curador das crônicas que compõem a sua “museografia de bens afetivos”, o acervo de seu “museu pessoal” ou ainda o agente patrimonial responsável por registrar essa sua preciosa coleção em um “livro do tombo”. Contudo, a realização desse fenômeno se dá dentro de uma ambiguidade discursiva muito curiosa e que merece nossa atenção. Ela fica notória a partir do conteúdo de uma de suas cartas a Ribeiro Couto, em 29 de julho de 1930, na qual o poeta explicita justamente um posicionamento contrário à defesa de nossa concepção. Diz ele:

Positivamente estamos em desacordo em relação aos meus talentos de prosador. Essas crônicas que você tanto elogia tem uma certa graça como coisas escritas em cima da perna. Mas eu não cometei o erro de Bilac e de João do Rio reunindo-as em livro. A crônica deve morrer no jornal, a menos que encerre detalhes de costumes como é o caso das de França Junior, porque então têm o valor documental (BANDEIRA apud CASAGRANDE, 2006, p. 54).

Embora em 1930 o poeta seja contundente ao afirmar que a crônica, de “certa graça como coisas escritas em cima da perna”, deva “morrer” no jornal, sete anos depois ele parece ter mudado de ideia, quando, em 1937, publica as *Crônicas da província do Brasil* e, vinte anos depois, volta a realizar o mesmo procedimento com a publicação de *Flauta de papel*, em 1957. Veja-se como essa ambivalência se expõe de forma ainda mais notória pela leitura da advertência da primeira edição, transcrita na íntegra a seguir:

As minhas *Crônicas da província do Brasil*, cuja edição, que é de 1936⁷, se achava de há muito esgotada, não mereciam reimpressão: alguma coisa delas foi aproveitada em outros livros, como, por exemplo, o que se referia a Ouro Preto e Aleijadinho; muita outra perdeu a oportunidade. Decidi, pois, reeditar apenas o que nelas me pareceu menos caduco, juntando-lhe numerosas crônicas escritas

⁷ Conforme explicado na 2ª edição do volume (BANDEIRA, 2014, p. 11), trata-se de um equívoco do poeta, uma vez que a publicação de *Crônicas da província do Brasil* só se dera em 1937.

posteriormente, a maioria para o *Jornal do Brasil*. Chamei ao volume *Flauta de papel*, querendo significar, com tal título, que se trata de prosa para jornal, escrita em cima da hora, simples bate-papo com amigos. Não lhes dou, a estes escritos, outra importância senão a de ver em alguns deles o registro de fatos que desapareceriam comigo, se eu não os lançasse ao papel. A ideia da publicação partiu de Irineu Garcia, Lúcio Rangel e Paulo Mendes Campos, aos quais deixo aqui os meus agradecimentos (BANDEIRA, 1957, p. 7).

Há, portanto, uma contrariedade entre o discurso de Manuel Bandeira e a sua prática: embora pareça desmerecer as meras “flautas de papel” por se tratarem de “prosa para jornal, escrita em cima da hora, simples bate-papo com amigos”, o poeta reconhece a importância de preservá-las para a posteridade quando afirma não dar, “a estes escritos, outra importância senão a de ver em alguns deles o registro de fatos que desapareceriam comigo, se eu não os lançasse ao papel”. Preocupando-se em registrar o que, no seu dizer, lhe “pareceu menos *caduco*”, ele aciona um juízo de valor atribuído aos seus textos que, pelo seu conteúdo, não devem se perder ou cair no esquecimento. Mais do que isso, no que determina que suas crônicas mereceriam reimpressão, para além de mero “registro” ou “documentação” de dados do passado, o poeta promove a monumentalização das suas memórias, o que só reforça o caráter ambíguo e ambivalente do gênero no limiar entre o documento e o monumento. Do contrário, ele as deixaria relegadas ao seu suporte original, os periódicos, um lugar de memória ao qual se atribui interesse apenas por seu aspecto informacional e documental. Estamos, portanto, efetivamente diante do referido fenômeno de “musealização” operado pelo autor na conservação de seus textos, considerando-os dignos de constituir ou integrar o patrimônio literário brasileiro. Como explica Daniela Sophia,

No limite, o que se encontra em jogo no processo de musealização, em síntese, é a atribuição de valores. Nesse caso, considera-se aqui, para efeito de delimitação conceitual, a ideia de patrimônio literário como valor. A materialidade do objeto do patrimônio literário, de ordem histórica, se constitui a partir de sua inserção e imersão no complexo histórico-cultural específico de cada sociedade e relaciona-se aos elementos simbólicos e imaginários desta (SOPHIA, 2019, p. 16).

Sendo a atribuição de valores um dos aspectos fulcrais nesse processo, é mister entender como se dá a valoração em questão. Primeiro, Manuel Bandeira estabelece critérios de seleção que são acionados na escolha do que deve ou não permanecer para a posteridade, agindo como o cronista-curador que os salvaguarda da “morte”. Tais critérios perpassam pela questão memorialística: o poeta tem plena consciência de que seus textos constituem o que Candido (2004, p. 20) denominou um “manancial” de memórias: suas reminiscências íntimas, de seu tempo histórico, do seu ofício – o que nos situa no domínio patrimonial.

Selecionados, esses documentos-monumentos passam a compor a coleção de um acervo a ser devidamente abrigado e salvaguardado no que Chagas (2006) cunhou ser seu “museu pessoal”. Este, como já vimos, é tanto de esfera íntima quanto social, o que se nota principalmente quando postos em “exibição museográfica” para o público leitor nos volumes publicados. Logo, não apenas “conservados” pelo suporte físico, eles ainda recebem o tratamento de comunicação específico com a intencionada escolha do nosso cronista-curador na disposição em que se apresentam no volume.

Veja-se, por exemplo, que as treze crônicas selecionadas do primeiro livro foram propositalmente ordenadas na abertura do novo conjunto, em vez de às inéditas se mesclarem. Algumas destas se reportam às anteriores, a exemplo de “A antiga trinca do Curvelo”, que faz explícita menção às anteriores “Lenine” e “A trinca do Curvelo”, originalmente de *Crônicas da província do Brasil*. Essa preocupação “museográfica” nos fica ainda mais evidente em *Andorinha, andorinha* (2015a), organizado por Drummond, seu curador, com anuência de Bandeira. Nela, o organizador dá efetivamente um tratamento informacional, recuperando as datas e os periódicos de publicação originais (suas “legendas”), bem como ainda se preocupa em reuni-las em seções temáticas comuns, como se em salas ou ambientes expositivos de um museu estivéssemos. Tanto que a elas o organizador-curador ainda confere um subtítulo, a exemplo de “1ª pessoa do singular”, “Cineminha”, “Conversa de professor” etc.

Para além do valor documental-monumental evocado pela dimensão da memória em suas crônicas, a valoração a elas agregada também é abarcada pelo estatuto artístico que lhes é reconhecido, notório especialmente no trabalho estético com a linguagem literária, em que predomina o tom lírico e de caráter ensaístico – isso sem mencionar “Reis vagabundos” e “Golpe do chapéu”, as duas efetivamente ficcionais. Contribui com essa nossa perspectiva o fato de *Flauta de papel* ter sido lançada pela Editora Alvorada na série “Cronistas do Brasil”, a qual se intitula como uma editora de arte, como se lê na contracapa da primeira edição do volume: “Alvorada Edições de Arte LTDA” (anexo 1). Reconhecendo assim a natureza artística que envolve o discurso literário intrínseco à crônica (ainda no ano anterior ao debate levantado por Eduardo Portella em “A cidade e a letra”, que data de 1958), permitimo-nos estabelecer a seguinte metáfora associativa: as crônicas de Bandeira integram a sua obra literária assim como as obras artísticas integram o acervo de um museu de arte.

Por último, cabe ainda pontuar que a preservação de suas crônicas para a posteridade, em medida última, é a salvaguarda da sua própria concepção poético-patrimonial, que nelas

se encontra resguardada. Já nos referimos anteriormente à “ótica museológica” de que trata Chagas (2006) com o intuito de compreender a inscrição de um pensamento “museal” em Mário de Andrade. Nela nos inspiramos ensejando vislumbrarmos uma percepção de mundo “patrimonial-museológica” na obra de Manuel Bandeira com a qual dá “narrativa” às coisas do mundo. O que denominamos ser a “poética patrimonial” de Manuel Bandeira consiste em uma concepção estética e ideológica acionada para dar um tratamento patrimonial e museal à realidade. Trata-se do aspecto distintivo do que em sua obra literária assume o paradoxo do que é *monumentalmente menor*.

Resguardada essa peculiaridade *sui generis* no modo de conceber a poesia – ressaltar o elevado no menor –, a sua poética patrimonial também vai ao encontro de um conteúdo programático maior, o da brasilidade modernista, o que também lhe confere outra complexidade. Se, por um lado, seu olhar recai para um patrimônio marcado pela singeleza, tipicamente de sua poética de “estilo humilde”, por outro, não exclui a importância de um patrimônio reconhecidamente “grandioso” pela ideologia dos intelectuais modernistas de seu tempo, a qual embasa muitos dos sentidos patrimoniais que perduram ainda hoje em nosso imaginário nacional. Os agentes que compunham o chamado grupo da Academia SPHAN, incluindo-se aí o poeta, tinham como uma de suas principais frentes de atuação a solidificação de uma matriz discursiva em torno dos sentidos de patrimônio, fazendo da própria instituição um locus de discursividade em que predomina uma “retórica da perda”, como veremos mais adiante. Essa percepção se refere, especialmente, à produção artística do período colonial brasileiro. Foi por meio do discurso instaurado por esse mesmo grupo que o Barroco ficou determinado como a expressão artística mais “original” de nossa nacionalidade. Desse modo, ao analisar a sua poética patrimonial, vemo-nos diante do desafio de se conceber sua atitude patrimonial particular e subjetiva frente a um projeto amplo e coletivo.

A crônica para Bandeira se constitui em um discurso literário privilegiado para a combinação entre projeto estético e projeto político. Como um campo de experimentação, conforme nos referimos anteriormente, ela permite ao poeta explorar o exercício de sua poética patrimonial ao passo que dá visibilidade na imprensa para o debate em voga nos anos 1930 e 1940 sobre a constituição do patrimônio cultural da nação. Portanto, ela é um lugar de memória em que simultaneamente abriga as reminiscências íntimas e afetivas do poeta e preserva um “testemunho que conota algo de comum, inexoravelmente público, isto é, social” (VELOSO, 2018, p. 224). Aos estudiosos do campo da memória social e da história do patrimônio nacional, as crônicas de Manuel Bandeira são um valioso documento-

monumento revocador do que Veloso determinou como a “obsessão pela invenção de uma tradição [que] é parte integrante do imaginário modernista” (p. 240).

Veremos ainda que a atuação de Bandeira pela preservação do patrimônio nacional ultrapassou as páginas de jornal em que ele veiculava suas crônicas. Além de pautar o debate na opinião pública na imprensa, o poeta foi membro do Conselho Consultivo do SPHAN, o espaço institucional na estrutura do órgão responsável pelas deliberações decisivas sobre o tombamento (ou não) de diversos bens culturais, em especial do período colonial brasileiro. Também redigiu publicações técnicas em revistas especializadas da instituição e organizou compilações antológicas da poesia brasileira que contribuíram para a consagração e o estabelecimento de nosso patrimônio literário, demonstrando seu caráter de “curador” aplicado também à obra de terceiros. Saindo da zona de conforto da sua cadeira de escritório, Bandeira passa a atuar dentro da arena de disputa da política institucional.

É da dialética colocada entre uma concepção poética particular e um projeto estético-ideológico coletivo que se pretende analisar, enfim, o lugar ocupado pelas suas *Crônicas da província do Brasil*. Nelas se encontra registrado um “Brasil todo” que “ainda é província”, conforme escreveu o poeta na advertência do volume – o que, desde já, revela a marca da sua poética patrimonial, ou seja, a inscrição de um patrimônio nacional *monumentalmente menor*. Para a realização da empreitada proposta é necessário delimitarmos esse objeto de estudo. Assim, situamo-lo no contexto histórico em que são produzidos os textos que o compõe, veiculados ainda nos seus suportes de divulgação original, para, em seguida, analisarmos as condições de produção e recepção em que se circunscreve a publicação da obra propriamente dita. Para tanto, também é necessário o levantamento de hipóteses para compreendermos os critérios de seleção empenhados pelo poeta na musealização justamente das crônicas por ele elegidas para dar forma a esse livro, considerando a plena consciência de Bandeira de seu estatuto enquanto documentos-monumentos a serem preservados para a posteridade pelo valor que lhes é atribuído. Em sentido último, é necessário atentar para o lugar ocupado pela obra dentro do nosso próprio patrimônio artístico e literário, ele mesmo um objeto patrimonializado e musealizado que consiste em um legado para a posteridade.

1.5 O monumento menor da brasilidade: *Crônicas da província do Brasil*

Composto por 47 crônicas publicadas na imprensa nacional entre 1927 e 1936, selecionadas e organizadas pelo próprio autor, *Crônicas da província do Brasil* é o primeiro

livro em prosa de Manuel Bandeira, publicado em 1937 pela então renomada Civilização Brasileira, em virtude da comemoração de seu cinquentenário no ano anterior. Trata-se da primeira obra do escritor custeada na íntegra por uma editora, demarcando a posição de prestígio ocupada por Bandeira à época:

A editora Civilização Brasileira, para a qual eu havia traduzido abundantemente, quis 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 (BANDEIRA, 2012, p. 124-125).

É importante ressaltar que poucas pesquisas nos antecederam na proposta de ao volume se dedicar tomando-o como um objeto central de estudo. Em geral, como é praxe na fortuna crítica bandeiriana, os textos em prosa do autor costumam ser mobilizados com o intuito de dar acesso aos modos de leitura para a sua obra poética. Pioneira é a pesquisa de André Gardel (1996) em *O encontro de Bandeira e Sinhô*, na qual analisa a cultura popular do Rio de Janeiro nos anos 1920 a partir do mencionado “encontro” a que se refere o título de seu livro, tema de três crônicas do volume em questão (“Na câmara-ardente de José do Patrocínio”, “O enterro de Sinhô” e “Sambistas”). Da representação mítico-simbólica evocada por esses dois sujeitos – de um lado, a erudição de Bandeira; de outro, os saberes populares de Sinhô –, Gardel reconstituiu um mosaico desse período culturalmente fértil, não só para a cultura carioca, como também para a nacional como um todo.

O volume se divide em duas partes: a primeira, não intitulada, reúne 42 crônicas em que predomina o interesse do escritor pela cultura artística e literária brasileira, aspecto fundamental a ser analisado no presente estudo. A segunda, intitulada “Outras crônicas”, reúne cinco textos de assuntos variados que não contemplam a temática nacional. Atento à ordenação constituinte da obra, Gardel propôs a sistematização dos textos que a compõem reagrupando-as em três grandes núcleos: no primeiro, “os que abordam as províncias de Ouro Preto, Pernambuco e Bahia”; no segundo, “os temas que tratam especificamente do Rio”; no último, “a parte chamada de *Outras crônicas*” (1996, p. 40; grifo do autor).

Olhamos para a ordenação das *Crônicas da província do Brasil* com o ensejo de analisar uma configuração que nos revele, em sua organicidade interna, a fundamentação da poética patrimonial de Manuel Bandeira enquanto uma elaboração ética e estética; campo fecundo de exploração tanto em tema quanto em forma. A categorização proposta por Gardel, exclusivamente por agrupamento temático, não nos encaminha no sentido de ressaltar, assim, a predominância de um fio condutor que revele a unicidade do volume. Por

outra via, atentamos para elementos extra, intra e paratextuais que nos evocam as dimensões patrimonial e museal no livro, o que perpassa pelas condições de produção e recepção dos seus textos e da publicação do volume, seu título, sua dedicatória, a breve “advertência” que o introduz, a disposição proposta pelo cronista na ordenação das crônicas e o valor “especial” atribuído aos treze textos selecionados pelo autor para reaparecerem em *Flauta de papel*.

Ao nos determos com atenção ao conjunto da obra nesses pormenores, defendemos que também se comunicam outros sentidos a serem explorados, os quais nos interessam mais especificamente para a discussão do patrimônio cultural brasileiro no período em que as crônicas foram veiculadas nos periódicos de origem, bem como a consagração de sua memória para a posteridade enquanto, elas mesmas, um bem “tombado”. A sugestão metodológica de Claudia Barbosa Reis (2013), olhando para os volumes da série *Boitempo*, de Carlos Drummond de Andrade (2006a; 2006b), é inspiradora para nossa proposta. A autora observa que uma “materialidade” se expressa na poesia de Drummond como parte de um todo estético e memorialístico, propondo uma orientação “museal” para a sua obra a partir de uma “catalogação” por “temas e categorias hierárquicas [que] poderia ser utilizada para classificá-las” (2013, p. 74). Vendo no conjunto desses poemas “um perfil museológico, ligado especialmente aos museus-casas, aqueles que perpetuam a memória da domesticidade associada a uma personalidade” (p. 74), a pesquisadora lista o seguinte “catálogo”:

- Indumentária: (*Bota, Menina no balanço, Marinheiro*)
- Mobiliário: (*Som estranho, Música, Recinto defeso, Chegada*)
- Cristalaria: (*Três compoteiras, O licoreiro, O vinho, País do açúcar, Três garrafas de cristal*);
- Documentos: (*Foto de 1925, Porta-cartões*)
- Saúde, Higiene e Toalete: (*Escapate, Importância da escova, Banho de bacia*)
- Heráldica (*Brasão*)
- Objetos fiduciários (*O banco que serve a meu pai*) (REIS, 2013, p. 74).

Embora não nos debrucemos analiticamente sobre o “catálogo de materialidades” evocado pela leitura do volume das *Crônicas*, defendemos que a dimensão patrimonial do livro presentifica-se em três vertentes do patrimônio cultural, conforme analisado em nossa tese: o material, o imaterial e o literário. Desde a capa da primeira edição do volume, nota-se, abaixo do título e em caixa alta, verde e centralizada, uma discreta imagem com a silhueta de um casario remetendo à arquitetura colonial brasileira: um prenúncio da presença patrimonial a ser encontrada pelo leitor em suas páginas (anexo 2). “Catalogadas” a partir dos três descritores, as crônicas “colecionadas” pelo poeta compõem o “acervo” da sua poética patrimonial, no qual se lê inventariado um “monumento menor” em que, material,

imaterial ou literariamente, tomam forma traços expoentes das propostas programáticas modernistas para a delimitação da brasilidade.

A progressão temática conferida pela disposição das crônicas no compêndio apresenta, de modo sumário, essa tripartição: inicia-se pela incursão nas cidades coloniais, com “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes” até “Recife”, predominando a ênfase sobre os bens culturais materiais. Em meio a elas, o cenário urbano carioca comporta, em uma pequena amostragem de três crônicas, a cultura imaterial popular, boêmia e de costumes: “Na câmara ardente de José do Patrocínio Filho”, “O enterro de Sinhô” e “Pequenino”. O próximo bloco situa a dimensão patrimonial literária, de “O sonho de França Júnior” a “Poesia do sertão”. Em seguida, retornamos ao caráter intangível dos costumes cariocas a partir de “O místico” até “Os que marcam rendez-vous com a morte”. As últimas crônicas, de “Leitura de mocinhas” a “Fragmentos”, intercalam as três vertentes. A exceção, basicamente, consiste em “Fala Brasileira”, destoando em meio ao primeiro bloco.

Quanto à seção designada “Outras crônicas”, que chegara a ser separada como uma seção autônoma do conjunto no volume único da *Poesia completa e prosa* compilado pela Editora Nova Aguilar (2009c) (e reincorporada na de 2020), Gardel salientara que, apesar de aparentar “corpo estranho” frente à primeira parte, ela “é legitimada dentro de uma possível unidade geral de tom do livro – revelando também o modo como o mundo e seus temas cabem na província do Brasil de Bandeira, ou seja, tratados familiarmente” (p. 40). Cumpre ainda notar que coleções pessoais pressupõem critérios subjetivos, e o que a princípio possa parecer destoante frente ao conjunto, não necessariamente assim o seja.

Entre o “visível” e o “invisível”, como lembra Pomian (1984), há sempre sentidos e a agregação de valores empregados pelo colecionador. Nesse sentido, as “outras crônicas” podem nos apresentar alguns pontos de contato com a primeira parte do volume e revelarem traços significativos da poética bandeiriana. Atentemos à descrição “malandra” do mulhereço, astuto e libertino Giacomo Casanova; ao caráter popular e à simplicidade errante evocados por Carlito, de Chaplin; à ancestralidade mestiça, no caso de Elizabeth Browning, e à nobiliárquica, no de Ana de Noailles; ou ainda ao apuro técnico na linguagem de Proust (de quem, inclusive, Bandeira fora tradutor): todos eles são alguns dos elementos de contato entre esse “corpo estranho” e o todo do livro.

Antes de emprendermos a exegese proposta, é importante ainda que se circunstancie nosso objeto central de pesquisa atendo-nos a alguns elementos contextuais, os quais nos ajudarão a ressaltar a presença patrimonial na disposição orgânica do volume. No

mencionado *Itinerário de Pasárgada*, o poeta circunscreve o período e a ambiência em que são redigidos os textos que compõem o livro, como lemos nessa passagem:

O Morro do Curvelo, todos esses amigos e, naturalmente, outros laços de afetos – eis o clima dentro do qual compus os livros de versos *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem*, grande parte de *Estrela da manhã*, e o livro de prosa *Crônicas da província do Brasil*, este uma seleção de artigos que durante algum tempo escrevi para o *Diário Nacional*, de São Paulo, e para *A província* do Recife, na fase em que ela foi dirigida por Gilberto Freyre (BANDEIRA, 2012, p. 90).

O referido “clima” corresponde ao novo ambiente que lhe serviu de morada depois do falecimento do pai, quando se muda para o Morro do Curvelo, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, onde permanecera por treze anos. O novo lugar lhe é estranho: sozinho, sem a referência dos familiares, alugando um quarto de um velho casarão e agora em contato com o cotidiano da gente simples do lugar. Neste novo cenário, o poeta passa a estabelecer conexão com a cultura, a arte de expressão popular e com a desigualdade social brasileira, a ouvir a linguagem abasileirada que sai da boca do povo humilde, a viver a cena boêmia da cidade. “A morte de meu pai e a minha residência no Morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou” (p. 82), afirmara o autor na sua autobiografia literária. De fato, para além do peso da perda da referência paterna em 1920 (já tendo a mãe falecido em 1916, a irmã em 1918 e, pouco depois, em 1922, o irmão), a vivência no Morro do Curvelo trouxe-lhe experiências de vida bastante distintas da sua realidade até então.

Em *A trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Nise da Silveira, Elvia Bezerra* remonta o período dos anos 1920 e 1930 em que essa “trinca” (em referência à trinca de garotos mencionada na crônica homônima) habitara a pequena rua do bairro carioca de Santa Teresa, ressaltando as curiosas circunstâncias que atraíram “pessoas tão importantes nos movimentos de vanguarda que iriam eclodir no país” (1995, p. 28). Pela reconstituição do ambiente ali compartilhado por esses sujeitos, a autora busca compreender as relações entre a vida cotidiana no microcosmo do Curvelo e a modernidade intelectual brasileira. É o próprio Bandeira quem nos afirma ser “privilegiado” o novo posto de observação de seu apartamento: pela frente voltada para o nível da rua, dava-se a já assinalada “zona de convívio da garotada sem lei nem rei”; pelos fundos, a “pobreza mais dura e mais valente” (2012, p. 82). Essa zona “de observação”, fundamental para o reencontro com os “caminhos da infância” (p. 83), de acordo com o poeta, é analisada por Bezerra como a aproximação de Bandeira com a “brasilidade”, o objeto de interesse maior dos intelectuais modernistas a partir de meados dos anos 1920. Segundo a autora, “a residência do Curvelo harmonizava-

se perfeitamente com as tendências do movimento modernista. Ali o poeta redescobria a rua, tomava contato com a vida simples que o cercava” (1995, p. 24). Ainda no seu entender, se a tuberculose ensinara-lhe a humildade, “a rua simples, com seu cotidiano tão trivial, arrancava-o do mundo fechado de poeta e integrava-o por inteiro no universo humano da gente simples. [...] O que acontecia era que a vida do povo entrava sem pedir licença na poética bandeiriana” (p. 30; 34).

Da experiência com esse novo universo que se apresenta, Bandeira passou a dedicar-se ao tema da cultura popular, artística e folclórica do povo brasileiro. Volta-se ao passado nacional em busca do que seriam as nossas “origens”, passando, nos dizeres de Francisco de Assis Barbosa, “a sentir o Brasil” (1988, p. 57). A experiência no Morro do Curvelo, somada ao período em que vivera por nove anos à rua Moraes e Vale, na Lapa, a partir de 1933, fez-lhe sair do horizonte da baía para focar-se no beco: é quando o poeta vive intensamente o universo boêmio do famoso bairro carioca, entre malandros e prostitutas, tendo, em contato com essa realidade, um olhar diferenciado para a experiência com a modernidade associada à história de nosso passado, ainda tão colonial nas relações étnico-raciais e sociais. No que dirige seu olhar para a rua e para o beco, seus ambientes e personas, antes de imortalizá-los em imagens poéticas nos versos célebres de alguns de seus poemas, o poeta “exercita” tal matéria em suas crônicas.

Destaque-se, especialmente, aquelas reunidas nas *Crônicas da província do Brasil*, que não à toa foram as selecionadas pelo autor para compor o volume, de que são dignas de nota, entre outras, “Fala brasileira”, “Na câmara ardente de José do Patrocínio”, “Reis vagabundos”, “O místico”, “Golpe do chapéu”, “Candomblé” ou “Lenine”. Tratam-se de pequenos flashes de cenas cotidianas, prosaicas, provincianas e, portanto, caras ao espírito modernista na busca pela identidade do país, “moderno” em sua “essência mais distintiva”: na simplicidade de seu “povo”. Capturando em fragmentos a ambivalência de uma nação “modernamente provinciana”, as *Crônicas* compõem um mosaico desse Brasil “sentido” tão profundamente por Bandeira, motivo pelo qual seu primeiro livro em prosa se distingue, a nosso ver, como o mais representativo da brasilidade modernista em toda a sua obra literária.

Não é à toa que as décadas de 1920 e 1930 marquem o envolvimento de Manuel Bandeira com a elite intelectual brasileira e, nesse momento, o poeta se volte para a temática do patrimônio cultural. Por esse período, por intermédio de Ribeiro Couto, que tal como Enéas a conduzir Dante em sua *Divina Comédia* apresenta o poeta “à nova geração literária do Rio e de São Paulo” (BANDEIRA, 2012, p. 83), ele estreita as relações com “todos esses

amigos” mencionados no seu *Itinerário*. Entre os quais, destacam-se Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade – este último por quem, como declara Francisco de Assis Barbosa, “Manuel já havia sido tocado [...] na sua tenaz e continuada campanha de ‘abrasileiramento’” (1988, p. 57).

1937 é marca temporal distintiva na história do Brasil. Ano em que o golpe do Estado Novo instaura o regime ditatorial de Getúlio Vargas e inicia uma série de reformas no campo político, econômico, social e cultural do país, a respeito do qual ainda discorreremos mais adiante. É também o ano de promulgação do Decreto-Lei nº 25/1937, que estabelece a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e a Lei do Tombamento. Se é fortuita a correlação entre as datas de promulgação do Decreto-Lei e a publicação da obra (considerando-se o fato de esta estar no bojo das celebrações de seu cinquentenário no ano anterior, 1936), o peso “patrimonial” evocado por esse evento se soma ao fato de Bandeira homenagear o amigo com a dedicatória “A Rodrigo Melo Franco de Andrade”. Este fora nomeado pelo ministro Capanema como o primeiro diretor do órgão de defesa do patrimônio cultural brasileiro, o SPHAN, cargo que ocupou de 1936 a 1967, por indicação, entre outros, do próprio poeta:

Em 1936, por indicação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, é convidado pelo ministro Gustavo Capanema para organizar e dirigir o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A partir de então direciona suas manifestações criadoras e produtivas no sentido de proteger os bens patrimoniais do país, implantando um órgão para esse fim, redigindo uma legislação específica, preparando técnicos, executando trabalhos na área, empreendendo disputas judiciais, lutando pela sobrevivência da repartição junto a políticos e governantes, *patrocinando o surgimento de uma consciência nacional de preservação* e divulgando, no Brasil e no exterior, o que o “seu” Serviço fazia (MARINHO apud ANDRADE, 1986, p. 19; grifo nosso).

Assinado por Teresinha Marinho para o prefácio do livro *Rodrigo e seus tempos* (ANDRADE, 1986), o breve resumo das atividades desempenhadas pelo diretor do SPHAN à frente do órgão evidencia o quanto Rodrigo Melo Franco de Andrade é peça-chave na trajetória da política de proteção do patrimônio cultural brasileiro: seu modo de operar na política estadonovista garantiu a implementação de um projeto modernista e de vanguarda dissonante, por um lado, das práticas autoritárias e conservadoras exercidas durante a ditadura varguista; por outro, serviu-lhe perfeitamente ao propósito de patrocinar “o surgimento de uma consciência nacional de preservação” de um patrimônio que materializasse a identidade cultural da nação, em perfeita sintonia com a “narrativa nacional” (cf. GONÇALVES, 1996) tocada por Vargas naquele momento. Assim, para além da singela

homenagem a uma sincera amizade, a dedicatória prenuncia desde já a imbricada relação entre o debate sobre o patrimônio cultural em curso na política nacional e a inscrição da sua poética patrimonial nas crônicas do volume, alinhadas, portanto, a essa formação discursiva.

Além da dedicatória, abre o conjunto uma “Advertência” do autor, em que se lê:

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 muitos anos (BANDEIRA, 2006, p. 11).

Os três referidos estados em que os jornais eram veiculados, Pernambuco, São Paulo e Minas Gerais, são dignos de nota, como destaca André Gardel (1996). De acordo com o pesquisador, eles consistem nos “focos centrais dos três principais tipos de regionalismos que se propuseram a ser matriz básica para a organização da sociedade brasileira – com pretensões universalistas – dentro de suas ‘qualidades provincianas’” (p. 36). A busca pela “verdadeira modernidade” a ser extraída da experiência da brasilidade é uma tônica comum entre os modelos de “interpretação do Brasil”, associados a nomes expoentes dos mencionados locais em que circulavam suas crônicas: na vertente paulista, encontra-se o modelo bandeirantes de Cassiano Ricardo e o primitivismo antropofágico de Oswald de Andrade; em Minas, os modernistas “descobriam” o Brasil em “estado bruto” e a tradição da “alma mineira”, ponderada por Alceu Amoroso Lima a partir do equilíbrio entre “estabilidade e progresso”; no movimento regionalista nordestino estava o embrião do lusotropicalismo de Gilberto Freyre (cf. 1996, p. 36). Com isso, percebemos como os textos de Bandeira consistiam, efetivamente, em “crônicas de um provinciano para a província”. O poeta expressava, desse modo, a deliberada consciência de que a interlocução sobre a “modernização” do país em busca da brasilidade deveria ser travada não com a capital, que se voltava para o cosmopolitismo advindo da Europa, mas com as suas províncias, onde de fato se encontravam “novas concepções de pensar o ser nacional” (p. 37).

Embora mencionando apenas três fontes em que as crônicas originariamente foram publicadas, Júlio Castañon Guimarães (2006), no posfácio à segunda edição, nos explica que a proveniência dos textos do volume é de maior gama, em que se incluem, para além das mencionadas *A província*, *Diário Nacional* e *Estado de Minas*, também os periódicos *O Jornal*, *Ilustração Brasileira*, *Revista Souza Cruz*, *Boletim de Ariel*, *Literatura* e *Bazar*. Em sua pesquisa junto à organização das *Crônicas da província do Brasil* e dos volumes

Crônicas inéditas I e II (2008; 2009b), o pesquisador levantou a periodicidade com que Bandeira atuou como colaborador nos referidos periódicos, conforme destacamos a seguir:

Em *A Província*, de Recife, Bandeira colaborou de 19 de agosto de 1928 a 28 de setembro de 1930. A colaboração era semanal, mas com irregularidades. No *Diário Nacional*, Bandeira colaborou de 10 de maio de 1930 a 17 de outubro de 1931, também semanalmente, mas com um longo intervalo no primeiro semestre de 1931. No *Estado de Minas*, a colaboração, também semanal, durou menos tempo, estendendo-se por apenas alguns meses de 1933. No mesmo período, Bandeira estava escrevendo quinzenalmente para o *Estado de Minas*, conforme relata a Mário em carta de 1933. Nos outros periódicos mencionados a colaboração era esporádica, embora frequente (GUIMARÃES, 2006, p. 254).

Remontar as condições em que a publicação desse conjunto de textos se insere tendo em vista as suas fontes originais de veiculação é um importante exercício de investigação metodológica para a pesquisa empreendida em nosso trabalho. Atuando de maneira intensa na imprensa por praticamente todo o período em que desempenha a atividade de escritor, vimos que, por meio da divulgação de suas crônicas, artigos, críticas e ensaios, Manuel Bandeira deixou-nos como legado um vasto conjunto de textos em que nos revela suas impressões a propósito dos mais diversos assuntos e em distintos momentos de relevância histórica no Brasil e no mundo no século XX. Assim, ao nos voltarmos para esse conjunto de publicações, seguimos o caminho indicado por Guimarães quando nos afirma que

o conhecimento de todo o conjunto de textos publicados por Bandeira na imprensa nessa época permite avaliar melhor, por contraposição, o tipo de seleção feita para o livro. Ou seja, a verificação do que não foi selecionado informa também sobre o intuito da escolha (GUIMARÃES, 2006, p. 248).

Por esse motivo, em nossa metodologia de trabalho recuperamos os dois volumes das *Crônicas inéditas*, organizadas pelo referido pesquisador, que reúnem um conjunto total de duzentos e quarenta e três textos publicados em diversos periódicos no período de 1920 a 1944. Do mesmo modo, voltamo-nos para *Andorinha, andorinha* (BANDEIRA, 2015a) – este, um conjunto de crônicas de Manuel Bandeira organizado por Carlos Drummond de Andrade, como dito, publicado em 1966 em ocasião da comemoração dos oitenta anos do poeta. O volume reúne textos veiculados na imprensa no período de 1925 a 1965. Contudo, ele nos coloca diante do complicador de nem sempre nos apontar as datas de publicação das crônicas no seu suporte original; na medida do possível, para aquelas cuja temática apresentam maior interesse para esse estudo, levantamos a data e veículo da primeira publicação junto ao acervo da *Hemeroteca Digital* disponibilizado pela Biblioteca Nacional.

Já *Flauta de papel*, o segundo volume de crônicas organizado por Bandeira, lançado originalmente em 1957, interessa-nos principalmente pela republicação das referidas treze crônicas que aparecem no primeiro, *Crônicas da província do Brasil*. São elas (na ordem em que foram relançadas na *Flauta*): “O místico”, “Lenine”, “Candomblé”, “Golpe do chapéu”, “Reis vagabundos”, “Mário de Andrade”, “A trinca do Curvelo”, “Impressões de um cristão novo do regionalismo”, “O enterro de Sinhô”, “Pequenino”, “Graça Aranha”, “A nova gnomonia” e “Na câmara-ardente de José do Patrocínio”. A reedição desses textos nos aponta para possíveis formulações interpretativas dos fatores que levaram Bandeira a entender, de um lado, o que permaneceria como interesse perene e não meramente circunstancial – o que por ele é monumentalizado e registrado nesse seu “livro do tombo”; a musealização das memórias que integram o seu “museu pessoal”. Nesse sentido, é interessante observar que ao optar por não reeditar uma edição “revista e ampliada” das *Crônicas da província do Brasil*, Bandeira preservou o caráter autônomo que foi conferido ao volume original, demarcando assim a singularidade distintiva da organicidade interna que lhe caracteriza enquanto uma obra definitiva: um monumento único, original e autêntico. A reformulação completa de *Flauta de papel* na edição Aguilar de *Poesia e prosa*, de 1958, só reitera a univocidade das *Crônicas*, preservadas no volume quase que integralmente.

Interessa ainda avaliar o dito aspecto “caduco”, isto é, o entendimento dos critérios estabelecidos pelo nosso “cronista-curador” que o levaram a avaliar as demais crônicas de seu livro como aquelas que “perderam a oportunidade” e, por conseguinte, não vieram a integrar *Flauta de papel* (como as mencionadas na “Advertência” que abre esta obra, a propósito da cidade de Ouro Preto e do artista Aleijadinho, e reaproveitadas no seu *Guia de Ouro Preto*). De igual forma, seguindo o direcionamento metodológico dado por Castañon Guimarães, também é necessário questionar o discernimento mobilizado pelo poeta quando decide pela exclusão de toda a vasta gama de crônicas veiculadas no mesmo período em que circularam aquelas quarenta e sete selecionadas para integrar o volume das *Crônicas da província do Brasil*. No esforço de esmiuçar tal singularidade, a despeito da “origem circunstancial” (GUIMARÃES, 2006, p. 248) que caracterizaria os textos publicados de modo esparso na imprensa nacional, interessa analisar o conjunto pelo binário “perder a oportunidade” x “parecer menos caduco”, no sentido do que apresentava maior estreitamento com as circunstâncias temporais e a materialidade histórica de seu tempo de produção e o que resguardavam de memória a ser legada para a posteridade. Estamos situados, assim, no centro do debate da musealização da memória pessoal tornada memória coletiva: o que

estava, em seu entender, mais próximo do mero registro documental poderia ficar relegado ao jornal; o que resguardava o senso de monumento, digno de ser preservado, veio a ser salvaguardado em seu “museu pessoal”.

Dessa forma, é possível ler esses treze textos como uma pequena “amostragem” selecionada de uma coleção para uma exposição museográfica de pequeno porte, mas que em algum grau sintetiza a natureza do conjunto como um todo: a variedade de temas e formas entre essas crônicas é enorme, contemplando temáticas variadas, como a música popular de Sinhô, a vida boêmia sintetizada na figura de Jayme Ovalle, a erudição e a modernidade de Mário de Andrade, a religiosidade de matriz africana, a vida comum, simples e humilde da garotada do Curvelo. A amostragem ainda dá conta da multiplicidade assumida no discurso literário dessas crônicas, perpassando a narrativa em primeira pessoa de episódios pessoais comentados pelo poeta, a narrativa ficcional em terceira pessoa ou, ainda, o exercício do ensaio a respeito da vida e obra de autores como Mário e Graça Aranha, por exemplo.

Mas em um aspecto a unidade de *Crônicas da província do Brasil* foi resguardada na seleção desses textos que retornam a *Flauta de papel*: o grande país que ainda é todo província, um “monumento menor” da brasilidade a ser *conservado* – palavra inclusive que prefigura na advertência do primeiro volume: “Deus o *conserve* assim por muitos anos”, como lemos no trecho. A monumentalização desse patrimônio, como veremos ao cabo de nosso trabalho, se apresenta em suas crônicas nas três vertentes do patrimônio supracitadas, as quais já se exibiam “representadas” nessa pequena mostra. É bem verdade que, com relação ao primeiro, ficou basicamente o registro descritivo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Rio de Janeiro, e da capelinha do Engenho de Vitória, pequena cidade do interior de Pernambuco. Não obstante, como lembra o próprio poeta, a importância dada a essa vertente mereceu um livro dedicado exclusivamente a ela: o seu *Guia de Ouro Preto*.

É ainda Júlio Castañon Guimarães quem, no posfácio à 2ª edição, circunscreve o lançamento do volume das *Crônicas da província do Brasil* em face ao profícuo momento da intelectualidade brasileira, no que pese sobremaneira a busca pela brasilidade – um discurso identitário distintivo para singularizar a nacionalidade do povo brasileiro, como foi do esforço do movimento modernista. Atentar para esse aspecto nos ajuda a dimensioná-lo no âmbito de uma “preocupação comum”, como se refere Guimarães, qual seja: a leitura de um Brasil que se delineia na modernidade à luz de nosso passado colonial de economia agrícola, extrativista e de base de trabalho escravocrata. Em suas palavras, as *Crônicas*

surtem no âmbito da publicação, quatro anos antes, em 1933, de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freire, e um ano antes, em 1936, de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. Não é o caso de modo algum aproximar destes livros o de Bandeira, que não constitui estudo sistemático nem tem a mesma abrangência e alcance. Mas se trata de chamar a atenção para o fato de que ele está inserido no âmbito de uma preocupação comum. [...] Mesmo que em chave menor, mas isto no sentido peculiar (como o abandono da ênfase ou a atenção às coisas humildes) que cabe a toda a produção de Bandeira, encontra-se nas *Crônicas da província do Brasil* um empenho, se não exatamente de interpretação, pelo menos de conhecimento do Brasil (GUIMARÃES, 2006, p. 248-249).

A brasilidade modernista, enquanto modo de se pensar o Brasil a partir das suas próprias referências identitárias, é uma formação discursiva que ganhou uma atenção muito particular dos integrantes de uma intelectualidade brasileira que se pretendia “moderna” nos anos 1920. Por certo, essa história tem antecedentes, que podem ser vislumbrados ainda no decorrer do século XIX e intimamente associados à elaboração de uma “narrativa nacional”. A esse respeito, dedicamos a devida atenção no terceiro capítulo de nosso trabalho. Por ora, importa salientar que, na transição dos anos 1920-1930, a intelectualidade brasileira passa a sistematizar a brasilidade no exercício do ensaio, o que se viu desde a publicação de *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado (1997), publicado em 1928, cuja hipótese – de que a origem da identidade do povo brasileiro se assentaria sobre a união de “três raças tristes” – exercera forte impressão em Mário de Andrade, a quem dedicara o seu *Macunaíma*.

Nos anos 1930, a publicação dos ensaios *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1998 [1933]), e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda (2008 [1936]), repercutiu significativamente entre os artistas e literatos modernistas. Deles, Bandeira fora amigo próximo, tendo ambos inclusive colaborado em sua *Homenagem* (1986 [1936]). É notória a “presença” dos dois companheiros entre os escritos do poeta. Veja-se, por exemplo, a expressão da cordialidade brasileira manifestar-se no emprego dos diminutivos quando o poeta trata de Aleijadinho na crônica homônima do volume: “Entenda-se que o diminutivo de Aleijadinho é significativo da pura compaixão e meiguice brasileiras. O homem a que ele se aplicou nada tinha de fraco nem pequeno.” (BANDEIRA, 2006, p. 58) O seu olhar para as cidades coloniais, de que é exemplo o modo como se refere a Salvador na crônica “Bahia”, parece estar em conformidade com a leitura de Holanda para a edificação das cidades brasileiras durante a colonização portuguesa, na imbricada relação entre o público e o privado, num ambiente de “pátrio poder [que] é virtualmente ilimitado” (2008, p. 82), e em cuja vida social predominavam “sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família” (p. 82). Sendo a expressão da cordialidade também um “elemento facilitador

do entendimento de como se reforça a construção do mito de nação dotada de espaço social moderno, urbano e capitalista” (2014, p. 4), como defende Cláudio Ribeiro, veremos adiante que Bandeira inscreve seu discurso nessa mesma formação discursiva.

Ainda mais expressiva é a presença do pensamento freyreano em sua obra. A intensa troca de correspondência estabelecida entre Freyre e Bandeira nos ilumina para o quanto era compartilhado entre ambos o dito empenho por se conhecer o Brasil. A interlocução entre eles explicita a forte presença do pensamento do sociólogo sobre as reflexões do poeta – inclusive sobre seus escritos e ensaios, como se pode notar neste trecho de carta de Bandeira de 06 de janeiro de 1936, a propósito das suas boas impressões de *Sobrados e mocambos*:

Naturalmente minha impressão foi ótima. No prefácio da minha antologia dos românticos aludo ao seu capítulo sobre a mulher e o homem – ideal patriarcal da virgem pálida e lânguida –, pondo em destaque a ilustração do conceito na poesia romântica, prendendo-o ao tema do amor e medo assinalado pelo Mário de Andrade, ou melhor, subordinando isto àquilo – o homem fingindo medo da mulher para melhor dominá-la (FREYRE; BANDEIRA, 2017, p. 99).

A influência da teoria de Freyre, sobretudo expressa em seu ensaio *Casa-Grande & Senzala*, foi determinante para o argumento de uma “democracia racial brasileira”, que só veio a ser questionada nas décadas de 1960 e 1970 – em especial por intelectuais do movimento negro, que nela leram o “mito fundador” da identidade brasileira a partir da união das “três raças”. A visão conciliatória sobre a miscigenação na obra de Bandeira – essa “história de raça” como “coisa que já passou”, como fala no poema de circunstância “Casa-grande & senzala” (2020, p. 457) – encontra-se entranhada nas crônicas do poeta.

Fortemente construída pelo discurso freyriano, se não chega a ser discutida de forma sistêmica, como comenta Guimarães em referência aos estudos de Freyre e Holanda, fato é que a miscigenação racial perpassa todo o volume das *Crônicas* como essa “preocupação comum” que aponta para a tentativa de “conhecimento do Brasil” – a delineação da brasilidade. Ainda dedicaremos a atenção devida a esse aspecto no terceiro capítulo de nossa tese, mas cabe ilustrar essa presença com um exemplo. Na crônica “O que era o Pernambuco de 1821”, o cronista recupera a leitura da viagem registrada pela inglesa Maria Graham ao seu estado natal na primeira metade do século XIX. Ali ele encontra registro do cotidiano do povo negro escravizado na cidade de Olinda. A descrição dos hábitos da época remete-lhe a uma das mais ilustres cenas de seu famoso poema “Evocação do Recife” – feito sob encomenda de Gilberto Freyre para número especial do *Diário de Pernambuco* em 1925, saliente-se. Nas “estampas amoráveis desenhadas pela autora”, diz ele,

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 (BANDEIRA, 2006, p. 73).

Em contraposição ao idealizado “encanto” dos seus tempos de menino para todo esse universo colonialista, o poeta não deixa de ressaltar que “impressionaram-na muito as cenas da escravidão, o mercado dos cativos [...]. Presenciou uma mulher branca, um demônio, bater numa negrinha, torcendo-lhe os braços cruelmente” (2006, p. 74). Apesar da consciência de todo o horror das condições desumanas impostas aos sujeitos escravizados por seus senhores, o poeta parece manter-se distanciado o tempo todo do lugar de quem apenas narra o observado, como um mero cronista de costumes ou retratista de paisagem: “Não foi sem saudades que Maria Graham deixou o Recife, onde, salvo as cenas de escravos, tudo foi alegria pitoresca.” (p. 77) Assim, como veremos ainda mais à frente, o interesse de Bandeira sempre recai sobre um Brasil original e valioso que resguarda a “simplicidade” da sua “gente humilde”, em cujo prosaico cotidiano ainda se “conservam” as origens de nossa brasilidade. Esta, por sua vez, é decorrente de um processo “amistoso” de miscigenação entre as “três raças” conformadoras do povo brasileiro, como defendera Gilberto Freyre:

A força, ou antes, a potencialidade da cultura brasileira parece-nos residir toda na riqueza dos antagonismos equilibrados. [...] Somos duas metades *confraternizantes* que se vêm mutuamente enriquecendo de valores e experiências diversas; quando nos completarmos num todo, não será com o sacrifício de um elemento ao outro (FREYRE, 1998, p. 335; grifo nosso).

Desse modo, a visão conciliatória e idealizada sobre o fenômeno da miscigenação brasileira de Freyre compartilhada por Bandeira parece-nos estar na base para compreender o espírito de uma brasilidade provinciana resguardada em estado “bruto”, detentor de uma “originalidade embrionária” que ainda perdura no Brasil dos anos 1920-1930. A semente da brasilidade tão buscada pelos modernistas se encontra, na visão peculiar de Bandeira, no que ainda se preserva entre os resíduos, rastros, restos e ruínas de uma cultura dos “modos da província”, mas que se revela sublime em um relampejo momentâneo: um alumbramento. Ameaçado pelo progresso avassalador, esse provincianismo original e distintivo de sua gente, de seu meio de vida, cultura e arte, precisa ser compreendido para, enfim, ser *preservado* para a posteridade.

CAPÍTULO 2 – MANUEL BANDEIRA E O CONSTRUCTO DO POETA MENOR: O CARNAL, O LETRAL

Anjo kerniano, não me abrace com tanta força, eu sou um velho tuberculoso, apenas clinicamente curado: não aguento abraços como os do meu xará tamanduá.

– Manuel Bandeira

Em prosa é mais difícil de se outrar.

– Fernando Pessoa

A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde quotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do Morro do Curvelo. [...] [O] meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão 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 na 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 [...] e um de prosa – as *Crônicas da província do Brasil* (BANDEIRA, 2012, p. 82-83).

O trecho é dos mais célebres do *Itinerário de Pasárgada*. Extensamente explorado pela crítica, nele se encontra uma importante chave. O “elemento de humilde quotidiano”, conforme salientado por Francisco de Assis Barbosa, é um dos traços mais significativos para a leitura da obra de Manuel Bandeira. Barbosa afirma que é “na Rua do Curvelo que se inicia a reintegração do poeta ao mundo dos sãos” (1988, p. 52), e dá destaque para o fato de que “com os versos escritos na Rua do Curvelo, cristaliza-se a personalidade poética, atingindo Manuel Bandeira a plenitude de sua arte, a que não faltará daqui por diante o toque do ‘humilde cotidiano’” (p. 53).

Referindo-se no excerto ao escritor Ribeiro Couto, foram nesses termos que o poeta dimensionou o período em que viveu na Rua do Curvelo, no início dos anos 1920, para o amadurecimento de sua obra em sua autobiografia poética. Amigo muito próximo de Bandeira, tendo inclusive o recebido com seu discurso na ocasião da posse do escritor na Academia Brasileira de Letras, Couto ocupa uma posição de enorme relevância nesse momento da vida do poeta: fora por seu intermédio, conforme afirma em seu *Itinerário*, que o escritor pernambucano conheceu o poeta Mário de Andrade e se integrou ao grupo dos

demais modernistas paulistas. Também fora ele que lhe apresentara o futuro fundador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo Melo Franco de Andrade.

A Rua do Curvelo é uma extensão metonímica para todo o bairro de Santa Teresa, assim como a Rua Moraes e Vale está para a Lapa, no Rio de Janeiro. Os dois endereços onde o autor residira no período entre 1920 e 1942 estão vividamente presentes em sua obra a partir de *Libertinagem*, quando o dado do prosaico, do costumeiro e do cotidiano passa a ser incorporado como um aspecto essencial em sua poética, conforme ressaltado por Barbosa. O enaltecimento à “rua” não é despropositado: observador arguto, Bandeira dirige seu olhar com curiosa perspicácia ao seu entorno. Há que se ressaltar a expressa e reiterada vivência na rua em diversos textos de sua obra, sobretudo em prosa, quando trata desse momento em seu “itinerário” (uma dimensão que posteriormente também será dada à simbologia do beco).

A experiência de vida com o humilde cotidiano adentrará, através das janelas quebradas, o quarto ocupado pelo poeta em um “velho casarão quase em ruínas”, constituindo-se em matéria de poesia – e crônica. A “zona de convívio com a garota sem lei nem rei”, segundo o escritor, se dá “ao nível da rua” – isto é, *ao rés do chão*, de onde reponta o núcleo poético mais prosaico, ordinário e humilde que lhe serve de fonte de inspiração para o ofício de cronista. Exemplos nesse sentido são “A trinca do Curvelo”, de *Crônicas da província do Brasil*, e “A antiga trinca do Curvelo”, de *Flauta de papel*, nas quais lemos sobre a molecada “que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças”:

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 (BANDEIRA, 2006, p. 149).

A vidraça partida constitui uma imagem potente. Em nível simbólico, ela representa o rompimento com a zona de conforto do escritor, fechado em seu quarto para o mundo externo; fragmenta a projeção que ele cristalizou sobre si como o “tísico” que, por sua frágil condição doente, vê-se na iminência do trágico destino que lhe espera; também confronta o estado de luto profundo pela perda da mãe, da irmã, do pai e do irmão em período tão curto de tempo, de cuja dor ainda tenta se recuperar, reflexivo, diante do reflexo das suas vidraças. A janela apedrejada pode ser lida como uma imagem metafórica para o sentimento melancólico discursivizado pelo poeta em sua obra para referir-se à própria vida, como notadamente se percebe no tom de seus dois primeiros livros, *A cinza das horas* e *Carnaval*.

Agora, os moleques provocam-no para a experiência da vida cotidiana que o espera lá fora, em meio aos “malandros da terra” – alegoria para o povo simples e humilde que luta pela vida.

Propomo-nos a recolher alguns dos cacos e estilhaços dos vitrais desse discurso que nos ajudem a recompor o mosaico em que se delineia a poética patrimonial de Manuel Bandeira. Para tanto, voltamo-nos à fortuna crítica do poeta, mais especificamente à linha exegética que se debruça sobre o referido “elemento de humilde cotidiano”. Partindo do traço da humildade como um dos fundamentos de composição poética que em forma e fundo se mostra dos mais significativos na obra bandeiriana e recuperando os apontamentos já investigados por Davi Arrigucci Jr. (1987; 2000; 2003), intuímos compreender um “estilo humilde” distintivo de sua poesia, o que o crítico definiu como uma “mescla estilística inovadora e moderna [...] que persegue uma elevada emoção poética através das palavras de todo dia” (2003, p. 15). O tratamento simples para o que se revela, em essência, sublime, revela um movimento paradoxal – o sofisticadamente simples – que está na base da poética patrimonial de Bandeira, como intuímos demonstrar.

O mosaico ganha maior amplitude e prospecção, como se multifacetado pelas lentes de um caleidoscópio, quando nos embrenhamos sobre novos caminhos metodológicos revelados por pesquisas mais recentes que se dedicam à obra do poeta. Atentando para dados da biografia de Manuel Bandeira, é necessário que se compreendam as circunstâncias em que um modo de vida “humilde” se manifesta em seu discurso poético em contraposição à decadência de um estilo de vida presumido, nas quais se observam as contradições de uma vivência “franciscanamente” simples conflitante com uma forma saudosista de se relacionar com o passado. Em torno dele, orbita um imaginário de positiva referência às memórias da infância e da família, o qual comporta dubiedades e ambivalências discursivas: a afirmação de um estilo de vida “humilde” em um contexto histórico colonial, aristocrático e escravocrata.

A pesquisa exegética empreendida por Davi Arrigucci Jr. (2003) esmiúça de forma criteriosa a dimensão da humildade na obra do poeta, sendo seu nome uma referência central nos estudos de Bandeira. Para o ensaísta, o humilde cotidiano é uma verdadeira “fonte escondida” na poesia do autor. Em seu trabalho, o crítico buscou compreender o procedimento elaborado em sua poética com o qual o poeta possibilitava dar a vislumbrar o caráter sublime que se esconde em “discurso humilde”; ou, nas suas palavras, o desvelar de “uma poética, uma concepção do fazer poético, para a qual o sublime se acha no mais oculto cotidiano” (2003, p. 44). Acompanhamos o crítico na pesquisa que empreendeu em busca dos princípios desse estilo retomando a tradição clássica ocidental, no que pese

especialmente o “*Sermo humilis*” agostiniano investigado por Erich Auerbach (2007; 2012), para tratar do que é superior no plano do conteúdo – elevado e divinal – em uma forma acessível – baixa e mundana. A partir da leitura do poema “Maçã”, de *Lira dos cinquent’anos*, o exegeta desentranha em pormenores o complexo procedimento empreendido por Bandeira com a fórmula paradoxal alcançada por sua poesia: no simples e humilde salienta o que é, em verdade, complexo e sofisticado.

Esse tratamento poético acaba por se mesclar em uma enunciação lírica que declaradamente admite um tom “confessional”. Pela elaboração da imagem do “poeta menor” enunciada enquanto uma “condição” do destino, aproximamo-la ao significado de uma “forma-de-vida”, conforme discutido por Giorgio Agamben (2014), para tratar das condutas monásticas nos mosteiros franciscanos nos séculos XII e XIII. Assim como seus monges, que ao pregar o estilo de vida humilde adotado por São Francisco de Assis, assumiam a liturgia não como uma prática ou ofício, mas como uma forma efetiva de se relacionar humildemente em seus próprios hábitos e costumes, ela nos serve de apoio para compreendermos o constructo que Bandeira faz de si como um “poeta menor”. Esta, veremos em seguida, consiste em uma projeção discursiva elaborada pelo autor, o que não significa dizer que necessariamente corresponda à realidade da situação histórica.

2.1 Humildade e forma de vida

Maçã

Por um lado te vejo como um seio murcho
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário
És vermelha como o amor divino
Dentro de ti em pequenas pevides
Palpita a vida prodigiosa
Infinitamente
E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.

Petrópolis, 25/02/1938 (BANDEIRA, 2020, p. 317)

Em “Ensaio sobre ‘Maçã’ (do sublime oculto)”, Davi Arriguci Jr. (2003) se debruça sobre o poema transcrito de *Lira dos cinquent’anos* como ponto de partida para compreender o aspecto da humildade como a “fonte escondida” de um princípio de composição elaborado por Manuel Bandeira. Nele, ao pôr em tela um aparente tópico simples – a observação de um fruto disposto em um quarto de hotel – o eu poético retrata a maçã dando à enunciação

lírca do poema um tratamento pictórico próximo ao da pintura de uma natureza morta. Em progressão temática, situa, em primeiro plano, o objeto (a maçã circunscrita em si mesma), infiltrando seu olhar por dentro do pomo (até as pevides) e, alargando o foco, em distanciado posicionamento, observa-o ao lado do talher, disposto sobre a mesa, dentro de um pobre quarto de hotel. A matéria humilde e cotidiana é visível: uma cena prosaica, num momento de vida retida, de mera contemplação pelo poeta, fixada no tempo e no espaço em razão da concretização do poema. Um aspecto do poema retém um instante de alumbramento, em que se oculta o efetivamente sublime: introjetadas no núcleo da maçã, as sementes do fruto (as “pevides”), aparentemente ínfimas e de pouco valor, revelam o tema elevado do inapreensível mistério da vida: “É o infinitamente pequeno que constitui a vida, princípio infinitamente grande que na maçã se exprime.” (p. 42)

Ainda de acordo com o ensaísta, a forma de representação da maçã no poema revela tendência para uma “simplicidade natural” em que se nota um esforço de estilização abstrata e idealista “próxima dos esquemas arquetípicos do mito” (p. 37). Conforme analisa, há, no tópico da maçã, toda uma simbologia remetente à tradição clássica e judaico-cristã. Ao mobilizá-la, novas camadas exegéticas do poema são desentranhadas em busca do referido alumbramento poético que se encontra ocultado em linguagem simples:

A seriedade do sagrado (do amor divino) [é] própria de um tópico da tradição mítico-religiosa. Como observa Shapiro, a maçã identificada com o fruto da árvore do conhecimento no Gênesis, arrastando consigo a duplicidade do mal, seria propriamente um produto da tradição, influenciada pela conotação erótica da fruta na mitologia grega pagã e, na Idade Média, pelo trocadilho *mālum* = maçã e *mālum* = mal (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 37-38).

A matéria temática dá acesso a outras maçãs da história da arte e da literatura, as quais nos encaminham, por seu turno, a todo um espectro mítico-sagrado evocado pelo poema. O simples e aparentemente despropositado tratamento dado ao pomo vela sentidos bem mais profundos: “Uma verdade elevada se esconde no coração de uma simples fruta. *Na maçã humilde se oculta o sublime.*” (p. 38; grifo do autor) A recuperação da referência clássica e judaico-cristã interessa-nos sobretudo por situar, dentro de uma tradição literária, o discurso elaborado por Manuel Bandeira em torno do “elemento de humilde cotidiano” presente em sua poesia. Como explorado pelo crítico, ela recupera e se alinha ao tratamento já notado por Erich Auerbach (2012) no *Sermo humilis* agostiniano, em cuja pesquisa de cunho filológico investigou as transformações operadas na linguagem retórica e literária cristã na transição da Antiguidade para a Idade Média.

De acordo com Auerbach (2012), o estilo retórico e literário clássico na Antiguidade tardia, fortemente ditado por Cícero, seguia um modelo rígido de composição em três níveis de organização do discurso. O primeiro, dito “estilo baixo”, era recomendado ao ensino e à exegese; portanto, não deveria ser, em seus dizeres, “adornado, displicente ou incorreto”. O segundo, “médio”, era apropriado a figuras retóricas empregadas em contextos naturais à época, mais adequado a elogios e repreensões ou à admoestação e à dissuasão. Por fim, o último, dito “sublime”, suscitava os momentos de grande emoção, destinados especialmente a induzir os homens à ação. A mudança de paradigma na linguagem retórica e literária se estabelece com Santo Agostinho, em cujos sermões emprega na forma estilística os níveis médio ou baixo – logo, de modo claro e didático – para tratar daquilo que é, em conteúdo, do mais alto teor sublime: a revelação cristã. Assim se concretiza o *Sermo humilis*:

[...] [C]omeça Santo Agostinho a explicar em que medida a doutrina da tripartição dos estilos pode ser utilizada na prática pelo orador cristão. A advertência é de significado fundamental. Os objetos baixos ou corriqueiros [...] perdem esse caráter quando introduzidos num contexto cristão, prestando-se então ao estilo sublime; e, inversamente, como mistérios da fé podem ser expostos nas palavras simples e acessíveis de estilo baixo. Isso representa um desvio tão marcante da tradição retórica e literária que chega quase a destruir seus fundamentos (AUERBACH, 2012, p. 40-41).

Ainda seguindo em sua análise, Auerbach detém-se sobre a evolução linguística do termo “*humilis*” que, originariamente do latim clássico, tem no termo “humilde” a acepção mais comumente atribuída na modernidade. O filólogo recupera a raiz latina de *humilis* em *humus*, “solo”, literalmente referindo-se ao baixo, mas que em sentido figurado empregava-se com o valor de “reles”, “diminuto”, “insignificante”. A literatura cristã, contudo, impregna o termo de novas acepções na figuração da linguagem, não mais necessariamente pejorativa, tais como modéstia, moderação, pia submissão e obediência, em consonância com tal tradição e concepção de mundo. Assim, embora *humilis* tenha se tornado uma das denominações mais usuais para o estilo baixo, o *Sermo humilis* agostiniano ganha vultos mais prestigiados nas teorias cristãs, uma vez que designa a própria encarnação: “na literatura cristã latina, exprime tanto o ambiente quanto o nível da vida e dos sofrimentos de Cristo [...]. Foi justamente por meio da irradiação de seus significados [...] que *humilis* alcançou posição tão dominante e tão sugestiva.” (p. 45)

Em outro ensaio, “A prisão de Petrus Valvomeres”, de *Mimesis* (2007), Auerbach analisa que o cerne da doutrina cristã, o tópico da “Encarnação e Paixão”, era “totalmente incompatível com o princípio da separação dos estilos” (p. 61). Uma vez que Cristo não se

apresenta sob a imagem de “herói” ou “rei”, mas “como um homem da mais baixa extração social”, e sendo seus discípulos oriundos do povo simples e humilde, entre “pescadores e artesãos”, é no “mundo cotidiano” do povo palestino que ele circulava, em meio a “prostitutas, [...] pobres, doentes e crianças”. Não obstante, segue ainda o crítico, “nem por isso suas ações e palavras deixaram de ter a mais elevada e a mais profunda dignidade; foram mais importantes do que tudo o que aconteceu em qualquer outro tempo” (p. 61). Com isso, o filólogo avalia que se produz, naquele momento, um “novo estilo”, elevado, mas que

não despreza absolutamente o cotidiano, e que incorpora em si o realismo sensorial, até o feio, o indigno, o fisicamente baixo; ou, se preferir exprimir isto de maneira contrária, surge um novo *sermo humilis*, um estilo baixo, do tipo que seria aplicável somente à sátira e à comédia, mas que ora se estende muito além do seu território original, atingindo o mais elevado e o mais profundo, até o sublime e o eterno (AUERBACH, 2007, p. 62).

Desse modo, Auerbach situa a dialética fundamental que concebe a percepção de mundo cristã, na qual *humilis* – o baixo, o terreno, o humano – se contrapõe a *sublimis* – o alto, os céus, Deus –, de tal modo que “a natureza corpórea de Cristo na Terra e após a Ressurreição [...] é afirmada por Santo Agostinho por meio da noção de *humilitas*” (2012, p. 47). Mediante o senso de *humilitas*, na interlocução com os destinatários da doutrina cristã, emprega-se agora nova forma de interação que, daqui por diante, assumirá tal noção espiritual, dogmática e social como um modelo e exemplo de vida a ser seguido – um modo de ser e estar no mundo humilde que, dialeticamente, carrega uma essência fundamentalmente sublime. A concepção metafísico-filosófica cristã, por meio da qual se concebia a realidade, expressa-se temática e estilisticamente, no plano literário-discursivo, como *Sermo humilis*.

A recuperação de tal constituição histórico-filológica ajuda-nos a centralizar uma forma de concepção literária em Bandeira que se dá aos modos do *Sermo humilis* agostiniano, em que o baixo – o cotidiano prosaico – revela tópicos mais sublimes, como no caso da maçã. De volta à análise de Arrigucci Jr., o crítico nos mostra como o referido “toque de ‘humilde cotidiano’” já ressaltado por Barbosa na biografia de Bandeira se encontra filiado, em sua poesia, justamente a essa forma de elaboração poética fundada na obra agostiniana: ocultando os mais elevados temas da condição humana em um discurso literário revestido de tom simples e “humilde”, o poeta opera o procedimento de revelar, nas sutilezas do prosaico e trivial, o sublime por excelência.

Situa-se, assim, o que o exegeta analisou como uma dialética entre o simples e o complexo, de cuja síntese resulta o paradoxo de, no plano do fundo temático, se desentranhar

o poema do prosaico, descobrindo o poético oculto no chão do cotidiano; no plano formal, exprime-se “com palavras também perto do chão [...], tudo o que é alto e solene. Ainda que o assunto seja elevado, o tratamento deve ser simples, fazendo do sublime oculto uma condição primeira da linguagem poética do autor” (2003, p. 132). Uma sofisticada forma de se capturar no trivial um instante de alumbramento, o qual passa a ser transfigurado em elevado acontecer poético.

Salientamos que tal concepção é elaborada com discernida consciência por Manuel Bandeira. Não por acaso, ela se encontra expressamente registrada em seu epistolário. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho de carta remetida a Vinicius de Moraes, datada de 21 de dezembro de 1938: “Acho essa gente muito errada quando querem ver você confinado no sublime. Que mania! Como se a poesia fosse apenas instrumento do sublime. E como se o sublime não existisse também nas coisas humildes.” (BANDEIRA apud MORAES et al., 2003, p. 79) Essa concepção, por conseguinte, não poderia passar despercebida também por seus interlocutores, como evidenciado nesse outro trecho de correspondência de João Cabral de Melo Neto endereçado a Bandeira. Sempre atento ao preciosismo estético dado à linguagem, o poeta pernambucano sintetiza perfeitamente bem o estilo bandeiriano:

Recebi uma carta sua [...] com seus três últimos poemas. Achei-os excelentes, principalmente “O bicho”. Não sei quantos poetas no mundo são capazes de tirar poesia de um “fato”, como você faz. Fato que v. comunica sem qualquer jogo formal, sem qualquer palavra especial: antes, pelo contrário: como que querendo anular qualquer efeito autônomo dos meios de expressão. E isso é tanto mais impressionante, porque ninguém mais do que v. é capaz de tirar todos os efeitos da atitude oposta, isto é, do puro funcionamento desses meios (CABRAL; BANDEIRA; DRUMMOND, 2001, p. 60).

Já em “Testamento”, de *Lira dos cinquent’anos* – um dos mais icônicos de toda obra de Manuel Bandeira –, o poeta enuncia, do ponto de vista lírico, a sugestão de um “sujeito humilde” em seu discurso poético. Aqui, parece-nos visível a correlação do escritor entre a dimensão da humildade e certo “encargo” por ele ocupado, posicionando-se como “poeta menor” – a célebre expressão com que ficou cristalizado na literatura brasileira:

Criou-me desde eu menino,
para arquiteto meu pai.
Foi-se-me um dia a saúde...
Fiz-me arquiteto? Não pude!
Sou poeta menor, perdoai! (BANDEIRA, 2020, p. 331)

Referindo-se nesses termos, como se lhe fosse dada ou imposta a “condição menor” pelo destino – uma sina, um fado, um desígnio à poesia –, Bandeira acaba por consolidar em

torno dessa imagem poética a sua própria persona literária, conforme veremos mais adiante quando discutirmos o “constructo” por detrás da enunciação discursiva em que se projeta o “poeta menor”. Antes, contudo, necessário se faz estabelecer os sentidos que embasam essa perspectiva enquanto uma autoafirmada “forma de vida”. Nesse ponto, estabelecemos diálogo com o estudo de Giorgio Agamben (2014), a propósito dos movimentos espirituais cristãos nos séculos XII e XIII, tomando como base as regras monásticas e a forma de vida franciscana. Em *Altíssima pobreza*, ele estabelece uma diferenciação, naquele momento, entre o ofício do sacerdócio e o estilo de vida dos monges franciscanos. Para esta ordem, o monasticismo é, antes do que mero ofício ou prática litúrgica (como é o caso do ofício sacerdotal), “uma invenção de uma forma-de-vida, ou seja, de uma vida que permanece inseparável de sua forma [...] em virtude de sua radical estranheza diante do direito e da liturgia” (p. 126). Como tal, a liturgização, como o ensaísta se refere, realiza-se no próprio modo de se viver em estilo humilde, pelos votos de obediência, pobreza e castidade, abrindo-se mão de qualquer propriedade, fazendo-se apenas usufruto do que é oferecido, como próprio da doutrina franciscana. Assim como o discurso de *sermo humilis* em Santo Agostinho, a forma de vida franciscana se propõe a alcançar, pela pobreza e humildade, uma categoria sublime, tal como fora a vida levada por Jesus Cristo.

Ao dialogarmos com essa forma de vida, humilde por excelência, analisamos a discursivização do traço de humildade na poética de Bandeira assumida não como ofício ou prática, condição a que o monasticismo franciscano renegava. Antes, cabe aqui observar a construção elaborada na condição de “poeta menor” (pedindo inclusive a licença do *perdão*) por meio da qual Bandeira deseja fazer da poesia, em gesto de humildade, sua própria *forma de vida*, na qual abdica de toda grandeza eloquente em prol da sua lírica “menor”. A esse propósito, Júlio Castañon Guimarães comenta que

Não há que se ver aí, é claro, nenhum artifício de falsa modéstia. Em várias outras ocasiões, ele insistira na sua condição de poeta menor. Pode-se pensar que a noção de “poeta menor” pressupõe a de “poeta maior”, que seria aquele voltado para os grandes temas da reflexão social ou filosófica. O “poeta menor” seria então aquele voltado para temas mais subjetivos, mais ligados à vida cotidiana. Tal é o caso de Manuel Bandeira. E é dentro dessas considerações que se deve encarar sua insistente reivindicação de ser um poeta menor (GUIMARÃES, 2008, p. 9).

O comentário de Guimarães nos ajuda a compreender o entendimento de Bandeira sobre um poeta que se afirma de envergadura “menor” dimensionando-o no sentido de uma disposição para o exercício de uma “poesia menor”, aquela a que recorre para tratar das “desimportâncias” subjetivas de sua vida e o entorno que a comporta. Há, no entanto, a

instituição de um paradoxo nesse movimento, o qual ganha maior relevo quando voltamos à discussão posta por Arrigucci Jr.: se há no fazer poético bandeiriano um modo de se voltar para as pequenezas do mundo, recorrendo à linguagem corriqueira e trivial, para nelas se revelar em tema a maior sublimidade (portanto, um procedimento estético nitidamente complexo), podemos pressentir que, em alguma medida, a enunciação “menor” de Bandeira como um sujeito “humilde” comporta as suas contradições. Há em sua postura um nível de ambiguidade e ambivalência que vai do intra ao extra-literário, como discutiremos à frente.

Por ora, atemo-nos a seu “Testamento” para nele salientar a inserção do paradoxo inscrito na sua própria poesia. Sua leitura coloca-nos justamente diante de uma concepção poética que é marcada pela dualidade paradoxal. Ela dá a ver uma presença marcada pelo que se ausenta, revelando uma elaborada forma estética que, nesse sentido, se revela sofisticadamente “maior”: “O que não tenho e desejo/é que melhor me enriquece”; “Mas o que ficou marcado/no meu olhar fatigado,/foram terras que inventei”; “Mas trago dentro do peito/meu filho que não nasceu”; “Darei de bom grado a vida/Na luta em que não lutei” (2020, p. 331). Não à toa, como observa Ivan Junqueira (2003) na organização da antologia poética *Testamento de Pasárgada*, trata-se de uma ambivalência intrínseca ao seu discurso literário e que abrange à sua própria obra poética:

[O] lirismo intimista de Bandeira, por refletir criticamente diversos segmentos e aspectos da realidade social a que pertenceu, foi muitas vezes poesia maior, talvez sem que o próprio autor percebesse. Mas afinal de contas, é ele que, ainda uma vez, tem razão, mas não toda a razão: sua poesia é de fato menor, conquanto também o seja, à sua revelia – dela e do poeta – a maior que se escreveu em seu tempo, somente menor (mas é ele apenas que o diz) do que a poesia maior cultivada por Carlos Drummond de Andrade em *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo* (JUNQUEIRA, 2003, p. 142).

Ainda sobre o discurso poético de teor humilde, de lirismo “menor”, Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza, no prefácio à *Estrela da vida inteira* (1993), chamam atenção para essa característica em sua obra poética, na qual sinalizam uma apenas aparente contradição. Pelo prosaísmo de influências modernistas, incorporando matérias “baixas”, como a banalidade cotidiana, o folclore, a infância etc., pelo nivelamento de temas rasos e elevados, a obra do poeta a partir de *Libertinagem* revela uma nova maneira de composição comportando a confluência de “duas conseqüências aparentemente contraditórias” entre uma “adesão mais firme ao real”, ao passo que, concomitantemente, também compõe “a criação de contextos simbólicos, libérrimos” (1993, p. 7). Desse modo, dizem-nos os críticos, é possível perceber,

na sua poesia madura, o cotidiano tratado com um relevo que sublima a sua verdade simbólica e, inversamente, o mistério tratado com uma familiaridade minuciosa e objetiva que o aproxima da sensibilidade cotidiana – porque o poeta conquistou a posição-chave que lhe permite compor o espaço poético de maneira a exprimir a realidade do mundo e as suas mais desvairadas projeções (CANDIDO; SOUZA, 1993, p. 7).

Os críticos acabam por nos encaminhar, enfim, a uma importante discussão a ser travada para seguirmos em nossa linha investigativa: a imbricada relação entre o fictício e o real histórico na obra de Bandeira. Nela, um refinado modelo de composição abre espaço para comportar certa “modalidade de realismo”, nos termos colocados por Waizbort (2013), que se abre para uma leitura da realidade cotidiana aderente à materialidade do seu tempo de produção, mas que concomitantemente a supera em ficção imaginada.

Por certo, ao falarmos em “leitura da realidade”, não nos referimos a uma “leitura realista”. A ambiguidade comportada na obra de Bandeira opera na tensão entre a demarcada posição do sujeito da situação, o Manuel Bandeira histórico, incorporada para dentro de seu discurso literário, isto é, enquanto uma projeção de si discursivizada no texto poético e literário. Portanto, embora haja um desejo de se ler o cotidiano na obra poética de Manuel Bandeira como uma forma de representação da realidade determinada pelas condições históricas de seu tempo, ela precisa ser separada, no interior de sua discursivização literária, do que Auerbach denominou como “força realista” (cf. 2012, p. 309).

Desta, sabemos, não podemos escapar no ato da leitura, uma vez que se finca em elementos materiais da realidade cotidiana, sendo inclusive uma rica produtora de visualidade imagética. Afinal, permeiam sua obra os mais diversos elementos que evocam em imagem as memórias da infância no Recife, da juventude doente em Petrópolis, da vida adulta nas ruas de Santa Teresa e nos becos da Lapa – enfim, de seu cotidiano prosaico. A dimensão desse debate toma proporções ainda maiores em se tratando de sua produção em prosa, em especial no caso da crônica, em que o tempo histórico observado está intimamente ligado às suas condições de produção.

Esse é um aspecto importante para ser enfrentado para a fundamentação de uma concepção poética patrimonial na obra de Manuel Bandeira. Para pensar a forma como o poeta se dirige para as “ruínas” de seu tempo, nelas vendo dignificação para o que venha a ser “patrimonializado” por seu olhar poético, é necessário compreender o modo como o sujeito da situação histórica se relaciona com as ruínas de sua própria vida. Esta, por sua vez, se encontra intimamente relacionada à dimensão da “humildade” no sentido da forma de

vida que se projeta no discurso literário como humilde, como veremos a partir de agora ao posicionarmos um “constructo” do poeta menor como a elaboração de sua persona literária.

2.2 O constructo do poeta menor

Vimos que, no discurso literário bandeiriano, a expressão da humildade comporta uma relação paradoxal entre o simples e o complexo, revelando, no humilde, o sublime. Evocando a poética de outro autor, é o que se nota na realização paradoxal de um “tratado geral das *grandezas do ínfimo*”, como lemos no título do livro de Manoel de Barros (2010b). Tal forma de expressividade, por seu turno, extrapola para uma investida “forma de vida”, em termos “franciscanos”, enunciada em torno da imagem que o poeta assume para si como o de um “poeta menor”. Nesse ponto, cabe compreendermos as ambiguidades que orbitam em torno da projeção dessa forma de vida enunciada, mas agora atentando a alguns aspectos da realidade histórica que a biografia do escritor pernambucano nos permite extrair.

Entre o panteão de autores modernistas, Manuel Bandeira talvez tenha sido o único a ter-se ocupado da literatura como ofício praticamente exclusivo. Cumpre observar que nos tempos de enorme efervescência cultural e artística no país dos anos 1930, uma grande massa da população brasileira mantinha-se alheia ao que vinha sendo discutido e produzido em termos de arte e literatura. O período, inclusive, ficou marcado pelo intenso e polarizado debate educacional brasileiro travado entre o grupo da Escola Nova, de Anísio Teixeira, que se opunha frontalmente ao movimento de renovação da Igreja Católica, representado principalmente na figura de Alceu Amoroso Lima. Pela primeira vez, pautava-se um projeto político de universalização do acesso à educação pública, laica e gratuita que fosse efetivamente promotora de igualdades básicas de oportunidades (cf. SCHWARTZMAN et al., 2000, p. 70).

Em um país que ainda na primeira década do século XX contava com um índice elevado de analfabetismo (cf. p. 258), a condição de literato vivendo exclusivamente dos poucos recursos provenientes da literatura, ainda que em sentido lato (considerando-se os trabalhos de tradução, revisão, cronista etc.), legou a Manuel Bandeira um estilo de vida comedido, marcado por restrições financeiras que eram, inclusive, do conhecimento dos amigos mais próximos que integravam seu círculo social. É o que nos fica explícito pela leitura da troca de correspondência com os interlocutores de Bandeira, como lemos em carta de 24 de novembro de 1930 a Mário de Andrade:

Tenho que recorrer a você, seu Mário: agunte a caceteação por amor do irmãozinho. [...] Resumindo, o que lhe peço é o seguinte: verificar se nos dias 2 e 23 de agosto saiu colaboração minha [no *Diário Nacional*] [...] e depois conversar com os homens. Eu terei gosto em colaborar, *mesmo porque preciso muito* [...]. Talvez você possa explicar a minha situação de sorte a pontualizar o pagamento, senão é uma canseira pra mim [...]. Se o cobre não vem com regularidade no fim do mês ou começo do seguinte me faz falta logo porque *eu faço as despesas do mês conforme o com que posso contar e não tenho nenhuma reserva*. Desculpe essa chorumela e espero para o futuro não precisar mais incomodar você. E obrigadíssimo por tudo (BANDEIRA; ANDRADE, 2001, p. 470; grifos nossos).

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira faz menções pontuais às suas restrições financeiras, tal como: “Tempo houve em que, parte por necessidade, parte por presunção, andei escrevendo sobre música e sobre artes plásticas.” (2012, p. 127) De ganhos mais significativos, deixou registrado o seguinte comentário:

O ano de 1937 me trouxe o primeiro provento material que me valeu a poesia: os 5.000 cruzeiros do prêmio da Sociedade Felipe d’Oliveira, da qual vim a fazer parte em 1942. Parece incrível, mas é verdade: aos 51 anos, nunca eu vira até aquela data tanto dinheiro em minha mão. Por isso, maior alvoroço me causaram aqueles cinco contos do que os cinquenta que me vieram depois, em 1946, como prêmio atribuído pelo Instituto Brasileiro de Educação e Cultura (BANDEIRA, 2012, p. 127).

Contudo, até 1936 Manuel Bandeira já havia publicado os seus quatro primeiros livros de poesia, incluindo *Libertinagem*, que, aclamado pela crítica, tão logo teve reconhecida sua importância, de acordo com Júlio Castañon Guimarães (cf. 2012, p. 52). Todos por ele mesmo custeados. Já nacionalmente consagrado como poeta de prestígio, naquele ano recebeu dos amigos uma importante homenagem pelos seus cinquenta anos, da qual resultou a publicação de *Homenagem a Manuel Bandeira* (1986 [1936]), em que consta inclusive contribuição do então Ministro de Educação do governo Vargas, Gustavo Capanema. Mesmo assim, o poeta registra: “Em 1936, aos cinquent’anos de idade pois, não tinha eu ainda público que me proporcionasse editor para os meus versos. A *Estrela da manhã* saiu a lume em papel doado por meu amigo Luiz Camillo de Oliveira Netto, e a sua impressão foi custeada por subscritores.” (2012, p. 123) Somente no ano seguinte, como vimos, é publicado *Crônicas da província do Brasil*, o primeiro cujas despesas foram integralmente providas por editora. À época, o poeta ainda morava de aluguel à Rua Moraes e Vale, na Lapa, e a instabilidade nos rendimentos era uma constante. Mister fazia-se, portanto, que o autor acumulasse grande volume de trabalhos encomendados:

Desde que suas condições de saúde passaram a permitir, o poeta realizou numerosos trabalhos, teve de fato uma grande atividade, surpreendente mesmo. [...] [N]o início da década de 1930 andou trabalhando como tradutor de telegramas em uma agência

de notícias, a United Press, onde também trabalhava Sérgio Buarque de Holanda. Trabalhou também para o *Pequeno dicionário brasileiro da Língua Portuguesa* de Hildebrando de Góis e Gustavo Barroso (GUIMARÃES, 2008, p. 56).

É importante frisar que entre os intelectuais modernistas fora estabelecida uma verdadeira rede de influências em suas relações sociais, especialmente em torno do universo do funcionalismo público, a exemplo dos cargos ocupados por muitos deles, como é o caso de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, de Carlos Drummond de Andrade na chefia de gabinete do Ministério de Educação e Saúde, de Murilo Mendes no arquivo do Ministério da Fazenda ou de Vinicius de Moraes no corpo diplomático do Itamaraty. Integrando a mesma rede, contudo, chama a atenção que Bandeira não tenha advogado em causa própria pelo menos até 1935, quando foi nomeado pelo ministro Gustavo Capanema para o cargo de inspetor de ensino secundário, o que ocorre, ainda de acordo com Guimarães, “com a ingerência favorável de Carlos Drummond de Andrade, então chefe de gabinete do ministro” (2008, p. 56). Conforme ressalta o crítico, foi quando ele “deixou então de receber a pensão deixada pelo pai, assumindo pela primeira vez, aos 49 anos de idade, uma função profissional fixa” (p. 56), posto de que se exonerou, em 1938, para em caráter interino ocupar a cadeira de Literatura Geral do Colégio Pedro II pelo “fato de estarem exigindo muito das funções de inspetor de ensino e de ele ter de se cansar muito” (p. 57). Somente em 1943, já aos 57 anos, Capanema indicou o escritor para a cátedra de Literatura Hispano-Americana da Faculdade Nacional de Filosofia, cargo em que finalmente ele se aposentaria. Contudo, levou “cerca de dois meses até o poeta se decidir a assumir a função, pois este não se achava à altura de tal atividade” (p. 57) – muito embora já eleito acadêmico da Academia Brasileira de Letras desde 1940.

Não obstante a reafirmada postura humilde pela recusa às indicações (e, quem sabe, também certo desconforto frente à possível pecha de autofavorecimento pela ocupação dos cargos indicados), Bandeira intercedeu por muitos de seus companheiros, o que fez diversas vezes por intermédio de Rodrigo Melo Franco de Andrade, seu grande amigo, ou ainda (e envergando maior prestígio e influência) em diálogo direto com o próprio ministro Capanema. A troca de correspondência entre os intelectuais modernistas registra com grande nitidez a tessitura dessa rede. Veja-se o exemplo do excerto abaixo de carta de Bandeira a Gilberto Freyre, no natal de 1930, na qual compartilha a seguinte informação:

Não sei se você sabe que ele [Rodrigo Melo Franco de Andrade] é o chefe de gabinete do novo Ministério da Educação [então Francisco Campos]. Por influência dele o Lúcio Costa, arquiteto pernambucano muito moço, foi nomeado

diretor da Escola Nacional de Belas Artes [...]. Imagine que me quis fazer diretor do Museu Histórico. Ficou espantado que eu recusasse [...] (FREYRE; BANDEIRA, 2018, p. 49).

Já nessa outra, é Lúcio Costa quem se dirige a Capanema, tratando a propósito da inauguração do Palácio que levou seu nome, sede do Ministério da Educação e Saúde, no centro do Rio de Janeiro, dizendo que fora “[a]mparado apenas, inicialmente, na intuição poética e no discernimento crítico de intelectuais como os senhores Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Rodrigo Melo Franco de Andrade” (COSTA apud SCHWARTZMAN et al., 2000, p. 373) que o ministro tomou consciência da importância de tocar adiante o audacioso projeto arquitetônico. O prestígio e a respeitabilidade pela erudição de Bandeira por Gustavo Capanema encontra-se registrado também no trecho abaixo desta carta do ministro endereçada a Candido Portinari datada de 7 de dezembro de 1942:

No salão de audiência, haverá os 12 quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica. [...] No grande painel deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. [...] Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira (CAPANEMA; PORTINARI apud SCHWARTZMAN et al., 2000, p. 364).

Ao próprio ministro o poeta se dirigia em pedido de troca de favores, como em correspondência de 15 de novembro de 1932 encontrada no Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC-FGV (anexo 3), solicitando que o Ministro interviesse em prol de seu amigo Carlos Blank. A projeção do sujeito “humilde” e solitário em decorrência da morte dos familiares fica explícita no seguinte comentário:

Ao começar esta carta, receio que você vá estranhar minha iniciativa: não me sinto qualificado para fazer-lhe o pedido que vou fazer. Mas a minha carência de relações, de um lado, e por outro, os deveres de solidariedade humana a uma família que é como se fosse a minha própria (já toda depenada pela morte), me levam a vencer os meus escrúpulos (BANDEIRA apud CENTRO, s/d, s/p).

E é o mesmo Bandeira, em carta a Mário de Andrade de 19 de março de 1936, quem deixa explícita sua influência junto ao ministro:

Mas escrevo hoje para o seguinte. Confidencialmente: o Capanema tem ideia de mandar publicar pelo Ministério uma série de pequenos volumes sobre artes plásticas, músicas, etc. Biografias ilustradas e comentadas. Pediu-me que organizasse uma lista de nomes. Em matéria de música, pensei logo em você e no grupo que pode trabalhar sob sua orientação ou valendo-se de sua biblioteca (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 622).

A “forma de vida humilde” oculta também as suas complexidades. O mesmo Bandeira que, “humildemente”, poupa-se de (em boa expressão popular) “cavar seu pé de meia”, vivendo dos poucos recursos que a literatura lhe provê, integra posição de alto prestígio social como articulador central nessa rede de relações de trabalho entre os intelectuais modernistas. O “poeta menor” é enorme em termos de respeitabilidade. Isso posto, necessário se faz delinear, no âmbito da discursividade enunciada por Bandeira, a imagem que o poeta projeta de si quando se autodeclara “menor”; isto é, compreendermos a realização de um constructo do “poeta menor” enquanto uma projeção que faz de si como o sujeito doente que, dada a sua condição, se viu fadado a uma “vida inteira que podia ter sido e que não foi” – a emblemática imagem de “Pneumotórax”, de *Libertinagem* (2020, p. 179), e que ressoa em diversos momentos posteriores em sua obra. Para tanto, recorreremos ao conceito da teoria do discurso de “formação imaginária”.

Conforme elucida Michel Pêcheux (cf. 2014), nos processos discursivos configuram-se formações imaginárias designadoras dos lugares que destinador e destinatário da interlocução não só efetivamente ocupam nos campos do discurso, como também *atribuem* a si e ao outro. Quer isto dizer, portanto, que os sujeitos do discurso projetam a imagem “que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” (p. 82). Pêcheux defende ainda que nos mecanismos de qualquer formação social há regras de projeção definidas que estabelecem relações entre o que chama de “situações”, já objetivamente definíveis (e, portanto, relativas ao real), e as “posições”, que consistem nas *representações* dessas situações – o que está, portanto, no campo da formação imaginária (cf. p. 82). Ainda de acordo com o teórico, o discurso necessariamente remete-se às relações de sentido nas quais é produzido, importando sobremaneira as condições de produção em que se enunciam. Isso posto, o analista do discurso ressalta que é necessário atentar para o fato de que

O discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas [...] [e] situado no interior da relação de forças existentes entre os elementos antagonistas de um campo político dado: o que diz, o que anuncia, promete ou denuncia não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa (PÊCHEUX, 2014, p. 76).

Uma vez que a posição ocupada pelos sujeitos do discurso e as condições de produção em que se encontram são fundamentais para a constituição das formações imaginárias, o referente – isto é, o objeto em tela, tópico em questão – também está suscetível às condições de produção em que é proferido o discurso. Portanto, circunscreve-se no âmbito da formação imaginária e se encontra passível ao tratamento (ou, se preferirmos, ao “ponto

de vista”) que lhe é atribuído pelos sujeitos envolvidos na trama discursiva. Dito isso, para situar a problemática – no sentido de compreender o jogo imaginário que se estabelece na trama discursiva do autor –, necessário se faz verificar como o Bandeira da situação, o sujeito Bandeira real, posiciona as imagens que faz de si enquanto projeções que se manifestam na enunciação de seu discurso (o Bandeira da posição, o referente em tela).

Assim, de um lado temos o sujeito histórico Manuel Bandeira – a que Candido e Souza (cf. 1993, p. 7) se referiram como o “homem de carne e osso” – que fora efetivamente acometido e condicionado a restrições impostas pela doença da tuberculose em um dado momento de sua biografia, cujos efeitos acarretaram em fatos e consequências em sua vida e que, logo, constituem-se nas condições de produção em que profere o seu dizer. De outro, temos as imagens projetadas por Manuel Bandeira e atribuídas a si próprio, em seu discurso literário, enquanto um constructo (o “poeta menor”, um “tísico profissional”, condicionado à “vida inteira que poderia ter sido e que não foi”) – como falam Candido e Souza, “a voz que institui os poemas, neles traçando o contorno de um *personagem*” (p. 7; grifo nosso). No sentido de trazer à baila esse constructo, é preciso cotejar dados de sua biografia (a situação) e a discursivização que Manuel Bandeira faz sobre ela (a projeção) em meio às referidas condições contextuais para apreender a projeção imaginária inscrita em seu dizer a propósito, por exemplo, dos referentes infância, contexto familiar, juventude, doença, vida pessoal e afetiva, campo profissional etc. Desse modo, interessa-nos atinar como todas essas circunstâncias são apropriadas pelo imaginário do poeta e se deixam por ele entrever discursivizadas em sua obra, configurando, assim, os contornos que dão forma à “*personagem*” mencionada por Candido e Souza.

Nesse ponto, a pesquisa empreendida por Wilson Flores Jr. (2013) contribui para melhor entendimento das complexidades em torno dessa constituição. Em sua pesquisa de tese, fundamentada na crítica dialética, Flores Jr. enfatiza ambivalências sociais e históricas que nos auxiliam a dar maior nitidez ao constructo do “poeta menor”. Nela, o crítico posiciona a “*persona* literária” construída por Bandeira. Em suas palavras, trata-se da “‘personalidade’ relativamente clara que se projeta sobre o homem, a ponto de sugerir certa equivalência essencial entre o poeta e sua poesia, entre o homem e a voz lírica de seus poemas” (p. 14). Atentando para uma questão de método a ser empregada nesse campo de investigação, o crítico sinaliza para o fato de que

as referências que o poeta fez à própria biografia não são, de modo algum, absolutas; ao contrário, convivem com outras indicações que, se vistas em

conjunto, não deixam de apresentar contradições e incongruências que não são, nesse caso, problemas nem defeitos, mas índices de que as declarações do poeta devem ser tomadas com cuidado e distanciamento, de modo a problematizá-las em função das questões que ele confrontava à época de cada declaração e em função dos desafios colocados por cada poema particular (FLORES JR., 2013, p. 14).

Cabe reforçar (como bem ressaltado por sua fortuna crítica) o quanto é próprio do lirismo bandeiriano revestir-se de uma apenas aparente simplicidade, quando, na realidade, em sua poesia velam-se camadas de complexidades que se adensam a cada novo patamar aprofundado na leitura exegética empreendida. Motivo pelo qual, talvez, não percebamos o refinado labor de composição arquitetado pelo poeta no exercício lírico de “outrar-se”. Em Bandeira, a experiência que singularizou a obra de Fernando Pessoa apresenta-se de modo bastante sofisticado, de forma que autor e sujeito lírico se fundem tão imbricadamente a ponto de deixarmos escapar um dos princípios mais basilares na teorização do discurso literário, conforme já nos elucidou Roland Barthes (2004), a propósito da “morte do autor”, qual seja: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (p. 57) O clássico ensaio de Barthes nos dá um importante direcionamento para o descolamento entre essas duas figuras simbioticamente confundidas em sua lírica – o Bandeira autor (o sujeito histórico da situação) x o Bandeira lírico (o referente da projeção) –, quando se volta para a enunciação do discurso e nela percebe autonomia em relação à pessoa da interlocução. Com isso, chama a atenção para o fato de que

escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação [...], mas sim aquilo que os linguistas [...] chamam de performativo, forma verbal rara (usada exclusivamente na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere (BARTHES, 2004, p. 61; grifo do autor).

Nesse ponto, propomos recuperar a imagem esboçada por Manoel de Barros no *Tratado* quando se refere a “dois seres”, no poema homônimo:

Eu sou dois seres.
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
O outro é lettral:
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
como diria Paul Valéry.
O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
e vaidades.
O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
frases.
E aceitamos que você empregue o seu amor em nós. (BARROS, 2010b, p. 437)

Conquanto não vejamos em Manuel Bandeira sua assumida identidade “letral”, tal como o faz Manoel de Barros, podemos perfeitamente falar em sua poética acerca de dois “Bandeiras”. Nela, também se inscreve um ser letral (também o “fruto” de uma natureza que “pensa por imagens”) que fora concebido e idealizado por um, digamos, ser “carnal” – o autor. Muito embora não se perceba em sua poética o declarado posicionamento de que “tudo que não invento é falso” (2010b, p. 345), e nem de que suas memórias são “inventadas” (cf. 2008), vemos em sua poesia a realização da experiência de outrar-se assimilando ser verdadeiro tudo o que se poetiza, no sentido de que “tudo que eu invento aconteceu no meu estar parado” (2010a, 166), como também explicitou Barros. Tal dado nos fica bastante evidente quando recuperamos a epígrafe de abertura da primeira edição de *Estrela da vida inteira*, de 1966, suprimida das edições anteriores, conforme nos explica André Seffrin (cf. 2009c, p. IX-X). Nela, o poeta registra que sua “vida verdadeira” não foi senão outra que aquela inscrita na sua própria poesia:

Estrela da minha vida inteira.
Da vida que poderia
Ter sido e não foi. Poesia,
Minha vida verdadeira. (BANDEIRA, 2020, p. 196)

Do mesmo modo, no já referido “Testamento”, o que efetivamente se leem testamentadas são as suas “memórias inventadas”:

Vi terras da minha terra.
Por outras terras andei.
Mas o que ficou marcado,
No meu olhar fatigado,
Foram terras que inventei. (BANDEIRA, 2020, p. 331)

Frente o exposto, ao dirigirmos agora nosso olhar ao Bandeira “carnal”, sujeito da situação, intencionamos extrair da enunciação de sua trama discursiva a projeção da vida “que não foi”, mas pela qual expressa (e aqui recuperando novamente o diálogo intertextual com Manoel de Barros) uma “saúde do que não fui” (2008, p. 187). Atentos a dados relevantes de sua biografia, que nos ressaltam as condições de produção em que se circunscreve seu discurso proferido, será possível extrair as contradições e incongruências que dão contorno à projeção imaginária que o autor faz de si enquanto “poeta menor”. Para tanto, recorreremos aos apontamentos levantados pelo historiador Felipe Cavalcanti (2016), que na dissertação de Mestrado *O avesso da ruína: invenção e reinvenção de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira (1917-1954)* investiga sob que contingências históricas, sociais e

culturais (cf. p. 15) Bandeira produz o imaginário em torno de Pasárgada em sua obra. Para tanto, preocupa-se em

ver como Bandeira constrói para si uma imagem de poeta ao longo da vida, um lugar que não é dado desde sempre a um indivíduo que teria nascido com o “germe” da poesia, mas que é construído em determinado momento e que vem a ser assumido pelo autor, pode tornar possível perceber uma série de outros “Bandeiras” ainda por conhecer (CAVALCANTI, 2016, p. 18).

Em sua pesquisa, o historiador toma a mítica cidade de Pasárgada como mote para compreender em que contexto o poeta cria esse lugar imaginário e em torno dele elabora toda uma trama discursiva em sua obra para muito além do célebre poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, a exemplo do título dado ao “itinerário” que emprega às suas memórias literárias. Tradicionalmente associada à utopia idílica, a crítica bandeiriana assumiu a leitura de Pasárgada conduzida pelo autor, fortemente ditada pela sua autobiografia literária: a do poeta doente que, acometido pela tuberculose, percebeu-se incapacitado a um tal ponto que a vida não pôde ter sido outra que não a fadada à poesia; portanto, só lhe resta evadir para o refúgio que Pasárgada representa, no sentido de viver experiências que só a imaginação poética permitiria – fazer ginástica, andar de bicicleta, montar em burro brabo, subir em pau de sebo, tomar banhos de mar... E (pouco humilde!) ser amigo do rei (cf. 2020, p. 294). Em sua proposta metodológica, Cavalcanti localiza esse lugar suspenso espacial e temporalmente em um evento circunscrito no tempo e no espaço, indicando que o “mito de origem” que contorna a referida cidade “é também uma parte da história desta imagem, parte de uma trajetória de apropriações e reapropriações realizada por seu autor e por outros autores” (p. 18).

No relato autobiográfico, Bandeira reforça em diversas passagens a associação entre a condição de vida imposta pela doença e a mítica cidade. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho: “O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia.” (2012, p. 23-24) Mais adiante, lemos também: “Fui menino turbulento, nada sentimental. A doença, porém, tornara-me paciente, ensinara-me a humildade, o que estava muito certo. Infelizmente gerou também em mim um sentimentalão que nunca mais consegui corrigir.” (p. 84) Em outro trecho, o poeta chega ainda a correlacionar a fragilidade da saúde à condição de “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 (BANDEIRA, 2012, p. 40-41).

Daniel Moreira (2017, p. 20), tomando o próprio *Itinerário de Pasárgada* como corpus de análise, examina a estratégia discursiva adotada por Bandeira para fazer com que, em sua narração, a obra ganhe destaque em detrimento do sujeito. Explora, como recurso, a reiteração de que escreveu a autobiografia muito em razão do fato de ter sido impelido por terceiros a fazê-lo, como se lê inscrito desde a dedicatória: “A Fernando Sabino,/Paulo Mendes Campos/& João Condé,/que me fizeram escrever este livro,/dedico-o.” (2012, p. 21; grifo nosso) Os fatos biográficos comparecem, assim, na medida em que restituem a origem de sua poética, afastando-se do confessional, de modo que “os ‘fatos’ da vida interior e mesmo os sentimentos apenas são evocados com o intuito de explicar a obra” (2017, p. 21). O “Caderno de anotações” do poeta, que se encontra em seu arquivo⁸, permitiu ao pesquisador chegar à conclusão de que, na realidade,

a negação constante de Bandeira do fazer autobiográfico se constitui em um artifício que permite ao autor se entregar à autobiografia e articulá-la segundo seus interesses na representação de si, sem que, com isso, seu depoimento pareça intencional ou premeditado, sem que o leitor possa supor que, no que vai escrito, haja o desejo de moldar a realidade, de moldar sua vida em consonância com uma imagem pública que ambicionava que permanecesse (MOREIRA, 2017, p. 23).

As propostas delineadas por Cavalcanti e Moreira, especialmente ao se voltarem para registros documentais dos arquivos do poeta, depuram as ambivalências e tensões que circundam seu discurso. Ela dá a ver como os imaginários constitutivos do homem “físico” que se vê inutilizado para uma vida pragmática e propenso unicamente para a poesia compreendem-se, na realidade, como “experiências criadoras” (cf. CAVALCANTI, 2016, p. 67). Não à toa, o período que vai de 1904 (quando adoece) a 1917 (quando publica seu primeiro livro, *A cinza das horas*) é destacado pelo próprio poeta como de crucial importância para a sua trajetória: “Foi nesses treze anos que tomei consciência de minhas limitações, nesses treze anos que formei a minha técnica.” (2012, p. 39)

Tal procedimento evidencia a mencionada “construção de uma identidade específica do doente”, conforme Ângela Pôrto (2000), a qual se pode ler inscrita na subjetividade da obra bandeiriana. De acordo com a pesquisadora, há uma construção própria em torno da imagem do sujeito “tuberculoso” que se delinea a partir de um “complexo trabalho de reestruturação de sua identidade rompida pelo surgimento da doença”. A tomada de consciência de se saber acometido por uma “grave moléstia” sem cura consistiria em uma

⁸ Conforme explica Moreira, “o caderno de Bandeira aparece no Inventário do Arquivo Manuel Bandeira sob o número de registro 348: ‘CADERNO de notas, de MB. S.I, s.d. 54 fls. MB 05 d’, ao que se segue a observação ‘Há muitos dados biobibliográficos e anotações de leituras’.” (MOREIRA, 2017, p. 19)

“experiência extrema” e envolveria, ainda segundo a autora, o esforço de preservação da própria identidade. Tal esforço só poderia ser bem-sucedido na medida em que “aquele que se descobre doente for capaz de acionar seus recursos individuais, ou desenvolver habilidades que possam ajudá-lo em sua trajetória singular” (s/p). E conclui:

[A] vivência progressiva da doença conduzirá também a um trabalho intenso e sistemático de reconstrução da identidade, entendendo-se por isso todo um processo de desenvolvimento da capacidade de administrar a própria vida após a experiência trágica dos primeiros tempos de doença (PÔRTO, 2000, s/p).

Ao remontarmos alguns momentos da vida do autor com o intuito de se evidenciar as complexidades que contornam seu discurso, intuímos iluminar nossa investigação em torno desse “constructo” projetado na persona de seu “poeta menor” comportando complexidades múltiplas, como a de sua “identidade de doente”, e situando-as no âmbito de uma construção enunciada sobre a realidade que não é, necessariamente, o real em si. Veja-se, por exemplo, um dado relevante de sua biografia na virada de 1951 para 1952, em que, estando com 66 anos de idade, chegara a ficar internado por 14 dias com uma crise renal aguda e necessitava enfrentar procedimento cirúrgico. O poeta Carlos Drummond de Andrade registrou acerca da situação no dia 29 de dezembro de 1951 que “Minha primeira impressão, ao entrar no quarto, foi má”, mas em 11 de janeiro de 1952 já salientava: “Nosso bardo deixou hoje a casa de saúde, depois de intervenção cirúrgica com anestesia geral. *Revelou espantosa capacidade respiratória, ao contrário do que se receava.*” (1985, p. 99; destaque nosso) Assim, a despeito da condição física do poeta após a tuberculose, essa frágil saúde podia se mostrar bem resistente em contextos de significativa gravidade.

Sua posição ambivalente no período pós-tuberculose é inegável. Vimos que de 1917 a meados da década de 1930, já tendo recuperado a saúde, Bandeira viveu um momento de “grande atividade” laboral, fato sublinhado como “surpreendente” por Castañon Guimarães (cf. 2008, p. 56). Não obstante, no *Itinerário* Bandeira afirma que esse mesmo espaço de tempo lhe serviu de maturação para uma importante tomada de consciência: “A partir de *Libertinagem* [1930] é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido.” (2012, p. 40) Assim, é no mínimo curioso o fato de ser justamente durante uma fase de grande prodigalidade em âmbito pessoal e profissional – a vida no Curvelo, as noitadas de boemia na Lapa, o alastramento de sua rede de amizades, o grande número de trabalhos, a publicação de *Libertinagem* seguida de boa recepção crítica etc. – que Bandeira viva uma relação de “resignação” frente ao fadado destino de poeta. E como discutido no ponto anterior, pela sua

própria enunciação é possível perceber que este fado não é assumido como encargo, ofício ou prática. Antes, mais próximo de uma incumbência que lhe é dada por “Deus” (“quando Deus é servido”, reitere-se), circunscreve-se, na realidade, enquanto uma “forma de vida” em termos propriamente franciscanos (cf. AGAMBEN, 2014).

Mediante tais considerações, o exercício que agora empreendemos consiste em trazer à baila as tensões sobressalentes no confronto entre vida e obra evidenciadas na enunciação de seu discurso em contraste com registros biográficos que nos permitam ressaltar novos elementos interpretativos de sua trajetória. O percurso por seu “itinerário”, em que pese especialmente os períodos da infância, da juventude doente, do pós-tuberculose nos anos em que vive no Curvelo e na Lapa, e a vida pública no meio intelectual e político de sua maturidade, servir-nos-á de suporte para delimitar mais adiante os fundamentos de uma poética patrimonial de “estilo humilde” comportando, paralelamente, as complexidades discursivas sobre toda uma vida que poderia ter sido – e foi.

2.2.1 Na hora em que o sol se esconde e o sono chega

A trágica experiência da tuberculose, que levou o poeta a projetar a poderosa imagem do “tísico profissional” (cf. 2020, p. 454) e a viver sob iminência da morte – a “bendita [...] que é o fim de todos os milagres” (p. 418) –, acaba, conforme Cavalcanti, por encaminhar Bandeira a um movimento de retorno ao passado em que se percebe uma forma marcadamente saudosista de se relacionar com o tempo – um traço que distingue de modo significativo a sua subjetividade poética. Seguindo por esse caminho, o historiador destaca todo um imaginário da infância do autor em cuja obra se revela a forte presença de uma cultura patriarcal e aristocrática. A infância, por sua vez, ocupa uma posição de grande significância para a formação de sua “mitologia” pessoal, manifestando-se de forma expressiva e contundente em sua poética, conforme nos fala o escritor no *Itinerário*:

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência no Recife [...], 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 heroica das personagens dos poemas homéricos. A Rua da União, com os quatro quarteirões adjacentes limitados pelas ruas da Aurora, da Saudade, Formosa e Princesa Isabel, foi a minha Tróada; a casa de meu avô, a capital desse país fabuloso (BANDEIRA, 2012, p. 29).

Compreender esse imaginário “mítico”, em que se percebe a forte presença de uma cultura patriarcal e aristocrática (a mencionada “preta Tomásia, velha cozinheira da casa de

meu avô”, já nos traz tal indicativo), amplia nossos horizontes investigativos a propósito do constructo de “poeta menor”. Nele, a evocação da infância associada aos fatos corriqueiros, simples e “humildes” do cotidiano confronta-se com uma forma saudosista de se relacionar com uma realidade histórico-social marcada pela exploração do regime político-econômico colonial e escravocrata, permitindo-nos, assim, entreverem-se as complexidades do contraditório no discurso proferido por Bandeira – no qual a dimensão da humildade é evocada em meio a um ambiente de aristocracia. Tais dados ganham melhor contorno quando se resgatam as origens familiares do poeta e se delineiam as suas condições de vida. Recuperando a linhagem genealógica de Bandeira a partir dos núcleos dos avós, os Sousa Bandeira e os Costa Ribeiro, Cavalcanti constata tratarem-se de tradicionais famílias pernambucanas que atuavam no cenário político imperial, tendo sido ambos os avós, Antônio Herculano Sousa Bandeira e Antônio José da Costa Ribeiro, jurisconsultos e deputados do segundo império pelo Partido Liberal (cf. 2016, p. 30).

É relevante salientar, contudo, que no período de sua infância a família do autor já se encontrava em franco declínio: “À diferença de tantos dos seus antepassados, nenhum deles [filhos de Antônio Herculano] era proprietário de terras ou senhor de escravos – trata-se de uma nova geração de Sousas Bandeiras, composta inteiramente por profissionais liberais” (p. 35), como era o caso de Manoel Carneiro de Sousa Bandeira, pai do poeta, engenheiro de profissão. Ainda de acordo com o pesquisador, com o falecimento do avô paterno em 1884, a casa da Rua da União, no Recife, “não resiste à morte do patriarca”, e daí por diante

desenha-se um processo de progressivo desenraizamento da grande propriedade em que os filhos homens da família [...] haveriam de abandonar o sobrado do pai e rumar para o Rio de Janeiro para tentar a sorte nas profissões em que se treinaram – uma decadência que não se daria sem choques com a Capital Federal e seus novos valores burgueses (CAVALCANTI, 2016, p. 36).

É em meio a esse cenário que Cavalcanti situa, na obra de Bandeira, certo “saudosismo [...] sobre o regime patriarcal e escravista que [o poeta] acreditava ter vivido na infância” (p. 25), tão explícito em célebres poemas de *Libertinagem*, como “Evocação do Recife”. Esse discurso saudosista constitui-se enquanto uma “retórica do declínio” (p. 102): uma projeção sobre sua derrocada condição social materializada na própria “ruína de um corpo estigmatizado” que, ainda em seu entender, seria “frágil demais para o trabalho”. Como bem demarca o historiador, trata-se de uma *escolha* do poeta, que opta pelo celibato e pela não continuidade da linhagem familiar, atribuindo o fato à “ruína da riqueza perdida e da família aos poucos subtraída, a qual não se vê em condições de perpetuar” (p. 102). Daí

o retorno saudosista a um passado em que se “preservaria” a sua posição identitária enquanto sujeito: nas memórias da sua infância idealizada.

Essas reminiscências, como falam Cavalcanti e Albuquerque Jr. (2018), não devem ser entendidas como aspirações fidalgas ou pretensões aristocráticas, no sentido do exercício do poder oligárquico de um mandonismo ocupado pelos grandes senhores de engenho; “antes, a incorporação deste discurso saudosista [...] parece girar em torno das referências a uma infância que o poeta concebe como uma época de felicidade oposta a esta vida de poeta ‘sarcasticamente tísico’ (e profundamente melancólico) que parecia levar” (p. 58). A presença de tais valores e costumes do regime colonial e escravocrata, que permeiam não só sua biografia, como também o interior de seu próprio discurso literário, é marcada pelas tensões e ambivalências mencionadas por Flores Jr. (2013). Leiam-se, por exemplo, os tão conhecidos versos de “Profundamente”, em que predomina o tom saudosista a um passado em que, no mais profundo sono, o próprio poeta parece estar imerso. E como é profundamente dolorosa a experiência do despertar, como se evidencia pela sua leitura:

[...]
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?
– Estavam todos dormindo
Estavam todos deitados
Dormindo
Profundamente.

*

Quando eu tinha seis anos
Não pude ver o fim da festa de São João
Porque dormi

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?

– Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente. (BANDEIRA, 2020, p. 291)

O “núcleo” de sua matéria poética, como elucida o próprio poeta em seu *Itinerário*, está em sua infância, o que fica explícito pela leitura do homônimo “Infância”, de *Belo belo*:

[...]

A volta a Pernambuco!
Descoberta dos casarões de telha-vã.
Meu avô materno – um santo...
Minha avó batalhadora.

A casa da Rua da União.
O pátio – núcleo de poesia.
O banheiro – núcleo de poesia.
O cambrone – núcleo de poesia (*la fraîcheur des latrines!*).
A alcova de música – núcleo de mistério.
Tapetinhos de peles de animais.
Ninguém nunca ia lá... Silêncio... Obscuridade...
O piano de armário, teclas amarelecidas, cordas desafinadas. (BANDEIRA, 2020, p. 358)

Aqui é perceptível a ambientação aristocrática que se encontra em desmantelamento e declínio. A menção aos típicos casarões “de telha-vã” nos indica a ambiência colonial aristocrática brasileira, na qual se nota a presença de um “pátio” interno, a “alcova de música” e a ornamentação com “tapetinhos de peles de animais”. Na recriação da cena pelo poeta, contudo, a aristocracia contrasta com a decadência imposta pela dura passagem do tempo, materializada no piano de armário com suas “teclas amarelecidas” e de “cordas desafinadas”. A isso se soma ainda a putrescência evocada pelas imagens do cambrone e da latrina, que, associadas à noção de “frescor”, veem-se ironicamente reforçadas pelo emprego da erudita língua francesa (“*la fraîcheur des latrines!*”).

Já a família, idealizada, é caracterizada por controversos adjetivos: para a avó, “batalhadora” (que sabemos ter sido matriarca de uma família criada nos colos e braços de “amas” e, portanto, em condições privilegiadas); para o avô, “um santo” (que sabemos ter sido um senhor de engenho escravocrata). A infância tal como recriada por Bandeira em sua “Evocação”, apesar do almejado desejo de se evocar um Recife “sem história nem literatura” (cf. 2020, p. 285), ambienta-se em um tempo histórico determinado, que mesmo no início da Primeira República ainda demonstra uma forte cultura colonial, cuja presença africana, oriunda de um sistema escravagista recém abolido, se vê expressa no verso “Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas com o xale vistoso de pano da Costa” (p. 286) – uma cena que nos remete, por exemplo, à das escravas de ganho imortalizadas nas aquarelas de Jean Baptiste Debret. O “Recife da minha infância” (p. 285) é a idealização de um modo de vida colonial e aristocrático que, com olhar condescendente, romantiza as tensões desse mesmo estilo de vida, como se evidencia na leitura da estrofe abaixo de “Recife”, de *Estrela da tarde*:

Um Recife ainda do tempo em que o meu avô materno
Alforriava espontaneamente

A moça preta Tomásia, sua escrava,
Que depois foi nossa cozinheira
Até morrer,
Recife. (BANDEIRA, 2020, p. 396)

É curioso notar como o constructo de “poeta menor”, elaborado a partir dos referenciais do “humilde cotidiano” de sua infância, conflita e contrapõe-se à postura saudosa por um modo de vida aristocrático que se revela na exaltação dos costumes de tempos idos, remetendo-nos ao período colonial e monárquico brasileiro. As tensões se acirram quando nos detemos com mais atenção às figuras de Tomásia e Rosa, que tantas vezes prefiguraram em seus poemas. No trecho abaixo do *Itinerário*, é o próprio poeta quem comenta sobre as personagens de sua infância, referindo-se, especificamente, ao período de 1892 a 1896, portanto dos seis aos dez anos, quando, morando no Recife, afirma ter-se criado a sua “mitologia”:

Tomásia era a velha preta cozinheira da casa da Rua da União. Tinha sido escrava de meu avô e fora por ele alforriada. Naquela cozinha, com seu vasto fogão de tijolo, o seu enorme pilão, e que pelas festas de Santo Antônio, São João e São Pedro resplandecia quentemente com as grandes tachas de cobre areadas até o vermelho, Tomásia, pequena, franzina e de poucas falas, mandava sem contraste e me inspirava um sagrado respeito com as suas duas únicas respostas a todas as minhas perguntas: “hum” e “hum-hum”, que eu interpretava por “sim” e “não”. Rosa era a mulata clara e quase bonita que nos servia de ama-seca. Nela minha mãe descansava, porque a sabia de toda a confiança. Rosa fazia-se obedecer e amar sem estardalhaço nem sentimentalidades. Quando estávamos à noitinha no mais aceso das rodas de brinquedo, era hora de dormir, vinha ela e dizia peremptória: “Leite e cama!”. E íamos como carneirinhos para o leite e a cama. Mas havia, antes do sono, as “histórias” que Rosa sabia contar tão bem... (BANDEIRA, 2012, p. 114-115).

Note-se que, passados quatro anos desde que em 1888 findara-se a escravidão, as figuras das mulheres negras de Rosa e Tomásia (esta uma ex-escravizada alforriada, como faz questão de reiterar o poeta na sua autobiografia) ainda ocupam as mesmas posições de outrora, de ama-seca e cozinheira, respectivamente. Também idealizada com positiva referência, em “Vou-me embora pra Pasárgada” Rosa retorna à cena na seguinte estrofe:

E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d’água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada (BANDEIRA, 2020, p. 294)

A imagem da criança Manuel Bandeira que, “no tempo de eu menino”, se vê embalado pelas histórias de ninar de Rosa, associada à folclórica personagem “mãe-d’água” da cultura popular, de origem afroameríndia (seja como Iemanjá ou como Iara), permite-nos

estabelecer uma comparação com outro personagem do universo infanto-juvenil brasileiro: o menino Pedrinho, criação de Monteiro Lobato para os enredos transcorridos no Sítio do Picapau Amarelo, nos quais o personagem também é encantado pelas histórias da cozinheira negra Tia Nastácia. Sob tal perspectiva, o personagem encarna o arquétipo do “sinhozinho”, tal como imortalizado na canção de Dorival Caymmi, “História pro Sinhozinho”:

Na hora em que o sol se esconde
E o sono chega
O sinhozinho vai procurar
Hum hum hum
A velha de colo quente
Que canta quadras e conta histórias
Para ninar
Hum hum hum (CAYMMI, 1957, s/p)

A analogia entre o menino Manuel Bandeira e o Pedrinho de Lobato, ou ainda ao sinhozinho da canção, é pertinente quando olhamos para a referida “ama-seca” Rosa, guardiã das histórias “para ninar”, e nela percebemos toda uma evocação simbólica do passado colonial e escravagista que ainda perdura em nossa sociedade de sólida base patriarcal e estruturalmente racista. A “mulata clara” é “quase bonita”, e pelo comentário Bandeira deixa implícito nas entrelinhas as fissuras de uma sociedade racialmente estratificada e cindida pelo passado escravocrata que assombra a história da nação. Em oposição à falante Rosa, temos uma quase-muda cozinheira Tomásia, que, silenciada, responde apenas com as “duas únicas respostas a todas as minhas perguntas: ‘hum’ e ‘hum-hum’”.

Não é descabida, portanto, a analogia traçada entre as figuras de Rosa e Tomásia e a personagem lobatiana de Tia Nastácia, que, sendo cozinheira e contadora de histórias, aparece enunciada no discurso de Pedrinho como sendo “o povo”. Diz ele: “Tudo que o povo sabe e vai contando, de um para outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela.” (LOBATO, 2002, p. 5) Com sua fala, o menino distingue essa que, até hoje, é uma imagem socialmente constituída: a da mulher negra e trabalhadora como representante “do povo”, seja tanto pelo ofício (uma questão de classe), quanto pela cor de sua pele (um aspecto racial). Nastácia – que não é de fato “tia” do personagem – ocupa no imaginário colonial e escravocrata brasileiro o lugar de provedora do alimento que nutre a imaginação criadora do sinhozinho com as histórias que conta. Esse imaginário encontra-se explícito na lírica de Bandeira, como é possível ler nesses versos da primeira estrofe de “Infância”, de *Belo belo*:

[...] Procuo mais longe em minhas reminiscências.

Quem me dera recordar a teta negra de minh'ama de leite...
...meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo. (BANDEIRA, 2020, p. 357; grifo nosso)

Com isso, chegamos à seguinte imagem associativa: na hora em que o sol se esconde e o sono chega, o “sinhozinho” Bandeira também se deita na preta de colo quente que lhe conta as histórias para ninar. E delas, que não são “folclore”, mas saberes ancestrais e originários, extrai o substrato que lhe confere matéria para o núcleo de sua poesia.

2.2.2 O astro e a torradeira

Epígrafe

*Sou bem-nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.*

*Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão,*

*Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó –
Ah, que dor!*

*Magoado e só,
– Só! – meu coração ardeu:*

*Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.*

– Esta pouca cinza fria...

1917 (BANDEIRA, 2020, p. 198)

“Epígrafe” é o poema de abertura do primeiro livro de Manuel Bandeira, *A cinza das horas*, de 1917. Como já mencionado, fora publicado exclusivamente com recursos do próprio autor, no qual reunira poemas produzidos no intervalo de uma década (a que antecede seu lançamento). Contempla, portanto, os anos em que adoece, abandonando assim a formação de arquiteto e saindo de São Paulo para buscar em outras cidades um melhor clima para recuperar a saúde, como Teresópolis (RJ) e Campanha (MG). É também nesse período que passa a temporada de 1913-1914 no sanatório de Clavadel, Suíça, e vive a dor da perda da mãe, Francelina Ribeiro de Souza Bandeira, em 1916. A essas experiências costuma-se atribuir, na fortuna crítica de Bandeira, a ambientação pessimista e melancólica que demarca os poemas de seu livro pré-modernista, de forte inspiração parnasiana,

simbolista e impressionista, tendo percebido Octavio de Faria a presença “de uma concepção trágica da vida, que via no sofrimento o grande purificador e o queria como constante companheiro [...]” (FARIA, 2009, p. CXXIX).

A forma pré-modernista é percebida logo na leitura das duas primeiras estrofes do poema em quadras, de métrica fixa em redondilha maior, rimadas no esquema ABAB/CDCD (com destaque para a rima rica que se estabelece entre “feliz/quis”), em franco diálogo com a tradição lírica lusitana (reforçada pelos terceiro e quarto poemas do livro, intitulados “A Camões” e “A Antônio Nobre”). Do mesmo modo, o tom simbolista também é logo notado, na forma, pelo emprego do ritmo interno com as aliterações que marcam o pulsar do coração no forte verso “**turbou, partiu, abateu**”, pela presença das reticências que empregam musicalidade em “Na sua paixão sombria...” e “Esta pouca cinza fria...”, bem como pela quebra do terceiro verso “Ah, que dor!” que, somado ao quarto, “Magoado e só”, mantém a mesma métrica, mas, apresentando-se destacado à direita, confere uma volubilidade visual ao poema. Também o tom, no plano do conteúdo, apresenta de fato a notada concepção trágica sinalizada por Faria, sobressaindo a dor da existência dado o fardo imposto pelo destino que “fez de mim o que quis”, numa nítida alusão à doença que o impingira. Consistindo literalmente na epígrafe do livro – graficamente distinguida pelo emprego do itálico na fonte – a projeção que faz de si enquanto poeta trágico será, desde a abertura do livro, notoriamente a tônica constante na leitura das próximas páginas.

Outro aspecto, contudo, recebeu pouca atenção dos exegetas que se dedicaram à dita fase pré-modernista de sua obra, mas que a crítica contemporânea, a exemplo de Wilson Flores Jr. (2013), com quem até então vimos estabelecendo diálogo, vem explorando no sentido de dar à luz as ambivalências pessoais e históricas que se inscrevem no discurso literário bandeiriano. Flores Jr. ressalta a presença de uma “atitude dúbia” (2013, p. 76) assinalada em sua lírica desde a obra inaugural *A cinza das horas*, como é perceptível desde a primeira estrofe do poema: um Bandeira letral que já se apresenta “bem-nascido”, alinhando-se à sua genealogia privilegiada, mas que, em um primeiro momento se iguala (“Menino/Fui, como os demais, feliz”) para, em seguida, rebaixar-se (“Depois, veio o mau destino/e fez de mim o que quis”). A doença que lhe acomete um estilo de vida saudável também afeta um estilo de vida material, e também nesse sentido é possível interpretar os versos “Veio o mau gênio da vida/[...] [que] levou tudo de vencida”, deixando ruir privilégios dos quais restara “esta pouca cinza fria”.

Quarenta anos após a publicação do livro de estreia, quando da publicação de *Itinerário de Pasárgada* em 1957 e já estando, portanto, na senioridade, o poeta refere-se ao período de transição da infância para a pré-adolescência, já de volta ao Rio de Janeiro em 1896, mantendo inscrito no âmbito de seu discurso um estilo de vida financeiramente comedido. Sublinha, ainda, o contato que estabelece com o “realismo da gente do povo”:

Na casa de Laranjeiras, onde moramos os seis anos que cursei o Externato do Ginásio Nacional, hoje Pedro II, *nunca faltava o pão, mas a luta era dura*. E eu desde logo tomei parte nela, como intermediário entre minha mãe e os fornecedores – vendeiro, açougueiro, quitandeiro, padeiro. Nunca brinquei com os moleques da rua, mas *impregnei-me a fundo do realismo da gente do povo* (BANDEIRA, 2012, p. 31; grifos nossos).

Quase dez anos depois, uma versão adaptada deste trecho do *Itinerário* aparece na “Cronologia” por ele mesmo organizada para *Estrela da vida inteira*, lançada em 1966 no rol de homenagens pelos seus 80 anos. Também a propósito da mudança do Recife para o Rio de Janeiro, lemos:

1896/1902 – A família muda-se do Recife para o Rio, indo residir na travessa Piauí, depois na rua Senador Furtado, depois em Laranjeiras. Durante seis anos mora na casa de Laranjeiras. Não brinca com os moleques da rua mas toma contato com esta e com a gente humilde como uma espécie de intermediário entre sua mãe e os fornecedores, vendeiros, açougueiros, quitandeiros e padeiros. O futuro filólogo Sousa da Silveira, vizinho de Machado de Assis, é seu companheiro de conversas sobre literatura (BANDEIRA, 1993, p. 19).

De *A cinza das horas* ao estabelecimento final do texto de *Estrela da vida inteira*, o que compreende um espaço temporal de mais de cinco décadas, lemos inscrita no discurso literário de Manuel Bandeira a sinalizada “atitude dúbia” de que trata Wilson Flores Jr., que ressalta: “[...] num país onde as classes dominantes sempre desfizeram das classes populares, sua ação de ‘intermediário’ não deixa de ser um diferencial que conta a favor de Bandeira, ainda que o autor não deixe de apontar para seu lastro familiar.” (2013, p. 77) É no mínimo curioso Bandeira afirmar-se como um agente “intermediário” entre a mãe e a rua. Enquanto a mãe representa o ambiente familiar, evocando, como discutimos anteriormente, toda uma cultura colonial e aristocrática, a rua representa todo um universo que lhe é estranho, exótico, e a distância entre esses dois referentes acaba por ficar ainda mais reforçada em seu discurso: apartado das outras crianças, Bandeira acaba por enfatizar ainda mais a sua pouca familiaridade com esse mesmo cotidiano. Por outro lado, como bem observa Flores Jr., há um “evidente contraste” (p. 76) entre os “moleques” e o filólogo Sousa da Silveira, de quem

afirma ser “companheiro de conversas sobre literatura”, associando-o ainda à erudição evocada pela figura de Machado de Assis. Assim, projetando-se como um “intermediário” entre a mãe e os trabalhadores urbanos, Flores Jr. percebe nessa postura

Um autoelogio (em certa medida legítimo), uma vez que sugere uma capacidade de realizar algo que, num país de longa tradição colonial e escravista, baseada no mandonismo e no favor, toca o impossível e permanece sendo uma das aspirações mais fortes e, ainda, um dos fracassos mais dolorosos seja da literatura, do pensamento social ou da política de esquerda: aproximar-se do (às vezes fantasmagórico, às vezes onírico) popular, criando uma ponte entre as classes, entre o poder e o povo, entre a cultura erudita e a popular (FLORES JR., 2013, p. 76).

A posição de “intermediário” entre dois universos será efetivamente percebida já na vida adulta do escritor. Especialmente durante os anos 1920, quando, após o falecimento do pai, muda-se para a Rua do Curvelo, em Santa Teresa. Conforme já comentado anteriormente – e mais uma vez destacado pelo próprio poeta na “Cronologia” de sua *Estrela da vida inteira*, “a nova habitação dá-lhe o ‘elemento de humilde quotidiano’” (1993, p. 21) –, as novas amizades abrem-lhe o universo da boemia e da cultura popular das ruas cariocas, especialmente as da Lapa, para onde se muda, em 1933, quando passa a morar na Rua Moraes e Vale. A esse respeito, André Gardel (1996) comenta que, a partir de então, o poeta começa a ocupar uma posição de “mediador transcultural” (p. 73) e passa a coabitar mundos socioculturais distintos, em que se sobressai o comportamento do cronista Bandeira como um “intelectual boêmio”, recorrendo à expressão de Monica Pimenta Velloso (1996, p. 41).

Esse dado nos permite frisar que, sendo Manuel Bandeira oriundo dos espaços de uma elite social de cultura erudita, ele também frequenta todo um universo popular. O ambiente familiar patriarcal e colonial, a clássica formação artística, literária e musical do Colégio Pedro II, a influência política nos gabinetes de trabalho da vida pública, as sociabilidades nos salões da elite nacional etc. contrastam, como muitas de suas crônicas explicitam, com a nova vida em um “velho casarão quase em ruína” na Rua do Curvelo, a sociabilidade com a “molecada da rua”, a experiência com saberes de origem negra e africana, como as rodas de samba, as festas de rua e a visita aos terreiros de candomblé, bem como com as longas noitadas nos bares da Lapa.

É possível, em grande medida, associar o trânsito do poeta entre esses dois planos com as proposições formuladas por Arrigucci Jr. (2003) em sua obra, isto é: o exercício de alumbramento poético de Bandeira em salientar na cultura simples e humilde oriunda do chão das ruas o que há de mais tenro e sublime. Contudo, não se pode perder de vista a projeção de um olhar idealizado por Bandeira (bem como pelos intelectuais boêmios) sobre

esse Rio de Janeiro dos anos 1920, em especial sobre a Lapa. Como bem observa André Gardel: “A ânsia libertária dos boêmios construiu o mito da Lapa. O paraíso perseguido na aceitação de uma realidade brasileira total. A utopia mora ao lado, é só descer a ladeira do Curvelo, descobre Bandeira.” (1996, p. 93) A mítica Lapa de Bandeira, uma “outra civilização” bem ao gosto da imaginada Pasárgada, com “alcaloide à vontade” e que “tem prostitutas bonitas/para a gente namorar” (cf. 2020, p. 295), se desdobra em um espaço idílico e mítico, “no qual as fronteiras de bom gosto, de classes, raças, religião são abolidas em nome da interferência criativa de vozes plurais” (GARDEL, 1996, p. 26).

Potente também é a cena sugerida por Gardel de que “a utopia mora ao lado, é só descer a ladeira do Curvelo”. Ela nos inspira a vislumbrar a imagem projetada pelo poeta em sua poesia concretamente materializada no trânsito que o autor realiza entre esses dois mundos simbólicos, o alto e o baixo. Note-se que também no plano da situação (e não apenas a nível de projeção), é o próprio sujeito Bandeira, carnal, quem, no seu cotidiano, literalmente desce do *alto* do morro do Curvelo – no bairro que homenageia a católica Santa Teresa d’Ávila, cujo histórico remete ao convento da ordem das Carmelitas Descalças no século XVIII – para as ruas da *baixa* e mundana Lapa, com seus inferninhos e bordéis, movimento que serve de matéria para o seu universo lírico (o Bandeira da projeção).

Mais tarde, quando da mudança para a Rua Moraes e Vale, Bandeira passa a ter contato com uma nova realidade, como quem, agora, vê não mais “sobranceiramente” *do alto*, mas “de dentro”, *rente*:

Da janela do meu quarto em Moraes e Vale podia eu contemplar a paisagem, não como fazia do Morro do Curvelo, sobranceiramente, mas como que de dentro dela: as copas das árvores do Passeio Público, os pátios do Convento do Carmo, a baía, a capelinha da Glória do Outeiro... No entanto quando 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 – lavadeiras e costureiras, fotógrafos do Passeio Público, garçons de cafés. Esse sentimento de solidariedade com a miséria é que tentei pôr no “Poema do beco” (BANDEIRA, 2012, p. 120).

Tais ponderações, próprias de um sujeito politicamente sensível às demandas de justiça e equidade social, requerem de nós maior atenção quando, pela releitura do “Poema do beco”,

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
– O que eu vejo é o beco.

1933 (BANDEIRA, 2020, p. 299)

percebemos que, embora se possa inferir pela denegação do que o sujeito lírico afirma ver, não nos fica explícito o contundente “sentimento de solidariedade com a miséria” expresso

no seu *Itinerário de Pasárgada*, o que nos sugere se tratar de mais uma das suas ambivalências de enunciação. Já no conhecido poema “O bicho”, esse mesmo sentimento se faz mais demarcado:

Vi ontem um bicho
Na imundície de um pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem. (BANDEIRA, 2020, p. 351)

Muito embora, conforme ressalta Ivan Junqueira em diálogo com Emanuel de Moraes, é importante destacar que a preocupação social presente no poema não se dá como “denúncia” ou “contestação”. Diz este: “O sofrimento que transmite em seu poema não é o do homem [Bandeira da situação], mas o do poeta [persona literária], ele mesmo não investe contra a miséria, nem contra as classes dominantes. O poeta sofre por ver tão rebaixada a condição do homem.” (apud JUNQUEIRA, 2003, p. 141) Nesse sentido, o comentário de Moraes em muito nos agrega para analisarmos o sofisticado procedimento operado pelo autor na tarefa de “outrar-se”, revelando como é tênue distinguir “letral” e “carnal” dessa imbricada relação. Do mesmo modo, aponta para a anunciada ambivalência na sua postura, o que nos faz imaginar quem de fato é o sujeito socialmente posicionado, se o Bandeira da situação ou o da projeção.

A correspondência de Bandeira mais uma vez nos ajuda a extrair sentidos que contribuem para essa linha investigativa. “O bicho” fora originalmente publicado em *Belo belo*, livro de 1948. À época, Bandeira muda-se de aluguel para o Edifício São Miguel, situado à Avenida Beira-Mar, no Centro do Rio de Janeiro. No entanto, o apartamento em que vive, na unidade 409, não dá vista para o mar, mas para um pátio interno – e a ambiência cotidiana do mencionado “pátio” no poema mais uma vez se faz matéria de poesia, sobre a qual Bandeira afirma projetar um sentimento solidário. Ao afirmar em carta a João Cabral de Melo Neto que “tanto os comunistas como os reacionários metem nojo. O mesmo nojo que me inspira a lama do famoso pátio que o Hildebrando de Góis [prefeito da cidade do Rio de Janeiro] não mandou calçar, apesar do meu requerimento em verso” (2001, p. 27), logo percebemos que a motivação solidária está muito mais próxima do desejo de não ter que

lidar em seu dia-a-dia com o sentimento de “nojo” que lhe provoca o pátio do que, efetivamente, um engajamento social – este, por sua vez, inscrito na percepção subjetiva do eu do poema, seu ser letral. Além disso, deixa expresso o seu total desprezo pelo partidarismo político, seja se à direita reacionária ou à esquerda comunista, quando sabemos haver uma grande distância entre um e outro projeto em termos de preocupação com a equidade social.

A mesma ambientação que em verso e prosa abriu margem para o jogo estabelecido entre os “dois seres” de Bandeira extrapolou as páginas de sua literatura para ganhar as telas do cinema. Tal registro filmográfico é, em suma, o melhor exemplo da corporificação do seu “ser letral”. No curta-documentário “O Poeta do Castelo” (1959), de direção e roteiro de Joaquim Pedro de Andrade, Manuel Bandeira assume o papel de sua própria “persona literária”, de modo que o vemos como ator de si mesmo. A poeticidade é captada nas cenas do filme, que, ao som dos poemas declamados, propõe um diálogo entre obra literária e obra cinematográfica. É o que se percebe, por exemplo, pela captação das imagens de um pátio interno, rodeado pelos fundos dos prédios, em que nos é apresentada em tela a sujeira amontoada pelo calçamento, evocando a “imundície do pátio” na paisagem em que o sujeito lírico nos afirmou ver o bicho “catando comida entre os detritos” (2020, p. 351), conforme lemos no referido poema. As tensões e ambivalências também estão todas expostas ali. As imagens encenadas por Bandeira reforçam a projeção do “poeta menor” como constructo do sujeito da situação, o “ser carnal” Manuel Bandeira. Ainda que sob a direção de Andrade, é importante salientar, como lembra Moreira, que

boa parte da elaboração do curta-metragem se deve ao próprio Bandeira, encarregado por Joaquim Pedro de Andrade de escrever o primeiro esboço do roteiro, seguido com pequenas modificações. Disso resulta que, em “O Poeta do Castelo”, Bandeira não representa apenas o objeto central do filme, é um agente que tem papel fundamental em sua constituição, definindo os caminhos e a forma final da produção. O curta [...] pode muito bem ter sido visto por Bandeira como a possibilidade de realizar um prolongamento da imagem de si esboçada no *Itinerário de Pasárgada* (MOREIRA, 2017, p. 20).

Bandeira chegou a registrar o fato em crônica reunida à seção “1ª pessoa do singular” na organização de Carlos Drummond de Andrade para *Andorinha, andorinha*, à qual deu o sugestivo título “Fui filmado” (cf. 2015a, p. 33). Nela, Bandeira comenta algumas curiosidades dos bastidores da gravação e deixa registro de algumas impressões do processo de filmagem. Um trecho, particularmente, merece nossa atenção:

De uma vez que entrei na cozinha, onde o diretor e o assistente agiam, tive a impressão das primeiras horas depois de um terremoto ou da explosão de uma bomba de hidrogênio. Nesses deslocamentos o que mais me invocou foi a

instabilidade de minha torradeira elétrica. Um dia estava aqui, outro dia ali, depois acolá. E eu que pensava que a torradeirazinha era a coisa mais qualquer deste mundo! UMA PERSONAGEM. Respeito-a agora como tal. O diretor e o assistente traziam sempre uns caderninhos, onde faziam cálculos, cálculos e cálculos (BANDEIRA, 2015a, p. 33; destaque do autor).

Na narrativa fílmica, vemos o poeta performando um dia de sua rotina simples e corriqueira: preparando o próprio café (em que a torradeira ganha destaque enquadrada em primeiro plano), comprando na banca de revistas o jornal matutino, caminhando pelas ruas do centro da cidade. Não há voz narrativa nem troca de diálogos, exceto a sugestão de uma conversa ao telefone, o cumprimento ao jornalista e também a um conhecido companheiro encontrado “ao acaso” no passeio pelo centro. Enquanto decorrem as cenas, ouvimos, em voz over, o poeta declamando célebres poemas de sua obra. Ao falar da torradeira (que de “a coisa mais qualquer deste mundo” alcança status para “UMA PERSONAGEM”, destacada em caixa alta), a sensação é de que Bandeira trata, na realidade, da própria projeção que faz de si, isto é, de sua persona literária – o que só fica reforçado pelo comentário final do cronista, com o qual demonstra ter plena consciência dessa sua posição, ao agradecer a Joaquim Pedro: “[...] a quem desde já perdoe as intermináveis horas em que me fez bancar *o astro do cinema*.” (2015a, p. 33; grifo nosso) Encenando a cada dia em um ponto diferente de sua casa, feita cenário, o que vemos é o “ser carnal” Manuel Bandeira incorporando o seu “ser letral”. Assim como o que vemos em tela é a personagem torradeira, é do *personagem* Bandeira que estamos diante, e como tal (“um astro”) se vê respeitado pela equipe de direção no seu “set” de filmagens, efetuando cálculos em seus caderninhos.

Ao olharmos para a sequência de cenas na narrativa com o foco direcionado para esse Bandeira-personagem, o que se destaca é a projeção que o poeta construiu sobre si, “poeta menor”, interpretado pela ótica de um sujeito-leitor, o interlocutor em B de que nos fala Pêcheux (2014) que é, no caso, o diretor (e seu “sobrinho”, Joaquim Pedro, o filho de seu grande amigo, Rodrigo Melo Franco de Andrade, a quem dedicara as suas *Crônicas da província do Brasil*). O resultado dessa leitura, constatado na construção da narrativa, corrobora a discursivização do poeta sobre a sua própria projeção. Tal concepção é assimilada no discurso fílmico com a intercalação entre poemas recitados e cenas. Veja-se, por exemplo, o caso de “Belo belo”, do livro homônimo, cujos três primeiros versos ouvimos em voz over,

Belo belo minha bela
Tenho tudo que não quero
Não tenho nada que quero [...] (BANDEIRA, 2020, p. 348)

enquanto o poeta é filmado nesse seu “humilde” modo de vida a caminho da mercearia para comprar o leite para o café da manhã. Aguardando para ser atendido, um enquadramento de seu rosto foca-o tossindo: a projeção imaginária de Bandeira como o poeta tísico está, desde a abertura do documentário, associada à vida em que “tenho tudo que não quero/não tenho nada que quero”. O quarto verso do poema, ocultado da recitação em voz over, só reforça a noção do homem doente: “Não quero óculos nem tosse” (2009, p. 182). A simplicidade da vida humilde, tão enaltecida pelo poeta menor, também é sugerida pela evocação de outro poema, homonimamente intitulado “Belo belo”, publicado no livro anterior, *Lira dos cinquent’anos*, no qual afirma o oposto do posterior,

Belo belo belo
tenho tudo quanto quero. [...] (BANDEIRA, 2020, p. 329)

e em cujo desfecho lemos a reiteração de um estilo de vida simples e humilde:

Não quero amar,
Não quero ser amado.
Não quero combater,
Não quero ser soldado.

– Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples. (BANDEIRA, 2020, p. 330)

A cena seguinte ambienta-se em sua casa, já no segundo apartamento da Avenida Beira-Mar em que viveu, no mesmo Edifício São Miguel, mas agora “com esplêndida vista para a Baía de Guanabara, na altura do aeroporto Santos Dumont” (GUIMARÃES, 2008, p. 64). Do “novo quarto”, “depois de dez anos de pátio” (em referência ao primeiro quarto-e-sala no mesmo endereço), poderia novamente “tomar conhecimento da aurora”, como deixou registrado no poema “Lua nova”, de *Opus 10*, do qual é muito conhecido o verso “todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir” (cf. 2020, p. 370) (na trama do curta, também é possível observar o aeroporto capturado pelas lentes da câmera com o poeta enquadrado no primeiro plano em sua sacada, dando um nó em sua gravata e arrumando-se para sair de casa). Agora, ouvimos o poeta recitar na íntegra o emblemático “Testamento”. Enquanto isso, vemo-lo corriqueiramente preparando o próprio desjejum, aquecendo o leite ao fogo, esquentando as torradas, montando a pequena mesa de frente para a janela da sala. Ao passo que todos os seus gestos evocam a simplicidade de uma vida que nos pareça muito trivial e singela, não se pode, contudo, falar de uma forma de vida propriamente “humilde”, como aquela pregada pelos monges franciscanos (santo que, inclusive, aparece sobre uma das muitas estantes de livros do poeta): Bandeira veste-se com um robe de seda por cima do

pijama de linho, serve seu leite em uma xícara branca de porcelana (em que se nota, acompanhada por pires do mesmo conjunto, uma fina borda possivelmente folheada a ouro), coberta por uma campânula de cristal (não sabemos precisar se Saint Louis ou Baccarat) e dispostos sobre uma salva, possivelmente de prata (o que se nota pelos adornos de sustentação, com pezinhos em voluta) (anexos 4 e 5).

A dignidade com que se apresenta “a mesa posta” talvez possa nos reportar àquela encontrada em seu poema “Consoada”, de *Opus 10*, tal como a encontrará quando a “iniludível” e “Indesejada das gentes” chegar (cf. 2020, p. 370). Contudo, não podemos deixar de destacar o contraste entre o prosaísmo da cena corriqueira em que o poético se desvela no mais “humilde cotidiano” – o preparo do leite e das torradas para o desjejum em um modesto apartamento quarto e sala – em tensão com o estilo de vida aristocrático a que, no campo do simbólico, nos remetem o jogo de louça e as vestes trajadas pelo poeta.

O ritual do café da manhã nos conduz à associação de cena com outro documentário de Joaquim Pedro de Andrade, “O mestre de Apipucos”⁹ (1959), sobre a vida de Gilberto Freyre. Sentado à mesa com a esposa para um café da manhã “frugal”, como narra o próprio Freyre no roteiro também assinado por Andrade (anexo 6), a cena destoa por completo da referida “frugalidade”: diante do impactante painel de azulejos do século XVIII, a mesa é posta bem ao modo colonial pelo funcionário doméstico Manuel (“há muitos anos na nossa família”, comenta ainda Freyre), que, sendo negro e apresentando-se uniformizado, serve os padrões em uma típica cena – também registrada por Debret em suas aquarelas – da família senhorial servida por escravizados.

A correlação entre Bandeira e Freyre, aqui, não só se justifica pelos laços de amizade estabelecidos entre os dois – reforçados inclusive na última cena de “O mestre de Apipucos”, em que vemos Freyre deitado na rede lendo um livro de poesia do amigo –, como também pelos lugares sociais que ambos ocupam: oriundos de uma elite historicamente associada à monocultura latifundiária de mão de obra escravizada e assentada sobre os privilégios de classe, os dois se dedicaram por toda a vida a uma ocupação intelectual, cuja obra (poética, no caso do primeiro, e sociológica, no caso do segundo), de profundo criticismo sobre nossa realidade social, é de valor fundamental e inestimável para a cultura e intelectualidade brasileira. Entretanto, apegados aos imaginários sociais do estrato social em que foram

⁹ Nos créditos finais da versão restaurada pela Cinemateca Brasileira de “O poeta do castelo” em 2005, foi incluída a seguinte nota: “Inicialmente O Poeta do Castelo e O Mestre de Apipucos formavam um só filme, desdobrado em dois curtas por decisão do diretor. Manteve-se o sincronismo original do filme”.

criados, não ousaram abrir mão de seus lugares e privilégios para transformar essa mesma realidade sobre a qual tanto refletiram. Contudo, ambos têm discernida consciência da posição que ocupam na estrutura social brasileira, como se confirma pela leitura da troca de correspondência entre eles: “O provinciano está sentimental. [...] Agora, com tanto trabalho, [...] tem recorrido ao fumo. Charuto, cigarro. Mas cigarro só inglês, que o provinciano tem coisas de requintado misturadas com seu plebeísmo de *club* das Pás¹⁰ e festas de igreja” (FREYRE; BANDEIRA, 2018, p. 75), confessa Freyre ao poeta, referindo-se a si próprio na terceira pessoa. Já Bandeira, neste outro trecho, comenta: “Continuo *parasita da nação* e colaborador do *Diário Nacional* de São Paulo onde escrevo as mesmas croniczinhas cínicas que já fizeram a delícia dos leitores de *A Província*.” (2018, p. 49; grifo nosso)

A complexidade da postura político-ideológica de quem se reconhece “parasita da nação” é marcadamente ambígua, posto que revela uma autoconsciência crítica ao mesmo tempo que resignada. A esse respeito, Wilson Flores Jr. comenta que a “posição de Bandeira é difícil, relativamente precária e imprecisa, mas é também consciente e pessoalmente consistente” (2013, p. 91). Na correspondência com João Cabral, outras tensões se evidenciam, especialmente no campo político-partidário. O referido comentário de “nojo” à extrema direita e aos comunistas – estes caracterizados como “meus inimigos agora, vivem a injuriar-me” (2001, p. 131) – e a afirmação de que “não tinha jeito para a política” (p. 121), conflitam com o fato de que o poeta chegara a ingressar na Esquerda Democrática (depois Partido Socialista Brasileiro), tendo mesmo composto chapa de candidatura a deputado em 1950, como conta a Cabral: “Saiba, meu caro, que sou candidato a deputado!!! [...] Do meu partido (o socialista) me telefonaram pedindo-me autorização para incluir meu nome na chapa.” (2001, p. 120-121) Posteriormente, de acordo com Júlio Castañon Guimarães, veio a pedir o cancelamento de sua inscrição, “pois não admitia sequer a hipótese de estar inscrito num partido que apoiava a candidatura [do marechal Henrique Teixeira] Lott” (1984, p. 80).

Seja no âmbito político ou literário (vide a postura de Bandeira frente ao movimento modernista de 1922), Bandeira nunca aderiu irrestritamente a qualquer tipo de programa, de forma a nunca se comprometer, como bem assinalado por Flores. Não obstante, o crítico pontua o fato de que “tal comportamento é, simultaneamente, índice de uma posição social e de classe muito específica” (2013, p. 91), e ao passo que

Bandeira tende a superar a superficialidade brasileira [...] a seu modo, reedita-a; nega-a por meio da afirmação de um universo interior suficientemente forte e

¹⁰ De acordo com nota da edição, o “Clube das Pás” é uma agremiação carnavalesca do Recife.

bastante a si mesmo para não se chafurdar no desejo do aplauso alheio, mas, ainda assim, afirma-a, por exemplo, quando assume uma atitude política mais ou menos amena, de forma a se contrapor pouco às diferentes correntes, sendo amigo de modernistas e passadistas, democratas e ditadores, comunistas e reacionários etc. (FLORES JR., 2013, p. 92).

Isso posto, está dado que compreender a formação da subjetividade de Manuel Bandeira, “elaborada, ainda que contraditória” (p. 92), nas palavras de Flores Jr., constitui complexo desafio. Em torno do constructo do “poeta menor” orbita, em muitos níveis de análise, um outro maior: um intelectual que do lugar de sua penúria corresponde-se com o ministro da Educação; que transita do baixo mundo das ruas da Lapa ao alto dos gabinetes palacianos; que evoca as coisas simples e humildes do cotidiano de uma infância povoada por um imaginário colonial e aristocrático; que, politicamente apartidário, se viu filiado a um partido político. Independentemente do aspecto focalizado, as tensões e contradições são sempre percebidas ao longo de todo o seu “itinerário”.

A sequência formada pelas últimas cenas de “O Poeta do Castelo” é emblemática pela ambivalência que evoca: enquanto ouvimos Bandeira recitar “Vou-me embora pra Pasárgada”, vemo-lo (não o astro, mas o personagem – reforçemos) caminhando sem rumo certo, como um flâneur, pelas ruas do centro do Rio de Janeiro. Atravessando o meio fio da Avenida Presidente Wilson, passa em frente ao prédio do Petit Trianon, sede da Academia Brasileira de Letras, a qual integra a cadeira de número 24 desde 1940, aos 54 anos. Neste mesmo momento, os versos recitados são “Em Pasárgada tem tudo/É outra civilização” (2020, p. 295). A menção à “outra civilização” neste exato trecho do roteiro nos convoca a uma inquietação: seria uma aspiração aos ares “civilizatórios” europeus evocados pela própria instituição, cuja edificação é uma réplica do palacete de Maria Antonieta, em Versalhes? Ao ocupar o posto de maior “nobreza” na carreira de um literato brasileiro, o agora *consagrado* “poeta menor” soma-se ao rol dos “maiores” em um reiterativo contraste – que só se acirra quando lemos seu discurso de posse na ABL, evocando o tom humilde projetado em seu constructo: “Da releitura atenta que fiz de suas obras [Júlio Ribeiro, patrono da cadeira 24] saio envergonhado da minha fraqueza de poeta menor, capaz tão-somente de reduzir a ritmos a pobre melancolia de suas emoções pessoais [...]” (2009c, p. 1091) Declarada por um dos maiores nomes da poesia em Língua Portuguesa de todos os tempos, essa afirmação só pode mesmo nos levar a concluir que Manuel Bandeira (agora o astro e não o personagem) é definitivamente um mestre na arte da encenação.

CAPÍTULO 3 – LITERATURA, CULTURA E POLÍTICA PATRIMONIAL BRASILEIRA: MODERNISMOS, PROVINCIANISMOS

*Mil nações moldaram minha cara
Minha voz, uso pra dizer o que se cala
O meu país é meu lugar de fala*

– Douglas Germano, na voz de Elza Soares

Em 2022, ano em que se dá parte da escrita da presente tese, completa-se o primeiro centenário da Semana de Arte Moderna (SAM). Pululam inúmeros eventos universitários e artísticos que celebram a memória de seus integrantes e o “legado” por eles deixado à cultura nacional no domínio das artes e da literatura. Nos jornais, editoriais e críticos literários manifestam-se sobre este que foi tomado como um dos momentos mais marcantes da história da arte no Brasil, reportando-se com frequência à leitura que ficou consolidada na historiografia literária a propósito do evento, isto é, a de que em 1922 deu-se o grande momento de ruptura com uma tradição “passadista” no cenário artístico-cultural brasileiro.

A ela, Antonio Candido (2008) referiu-se como “o catalisador da nova literatura, coordenando, graças ao dinamismo e à ousadia de alguns protagonistas, as tendências mais vivas e capazes de renovação” (p. 125). Gilberto Mendonça Teles (1992) determinou-a como um “duplo vértice histórico”, a “convergência de ideias estéticas do passado, apuradas e substituídas pelas novas teorias europeias [...] e também ponto de partida para as conquistas expressionais da literatura brasileira deste século [XX]” (p. 277). Já João Luiz Lafeté (2000), numa proposta de sistematização do Modernismo, partiu de 1922 como o início do que considerou a “fase heroica” do movimento (cuja ênfase predominou sobre o projeto estético), encerrando-o no ano de 1930, quando se dá início à fase seguinte (de cunho mais ideológico). Por tamanho destaque recebido, Helena Bomeny (2012) chegou a ressaltar o “artifício astucioso” de transformação do evento em um vultoso “monumento”, mediante o fato de que sua realização acionou a inscrição “de uma memória consagradora do que se produziria no Brasil dali em diante” (p. 21). O comentário só ganha maior pertinência quando lembramos da escolha pelo Theatro Municipal de São Paulo para abrigar a sua realização, lugar revocador de uma memória monumental, ligada à alta cultura e à erudição financiada por parte da oligarquia cafeeira paulista.

Alinhando-se a essa matriz discursiva hegemônica, em matéria publicada em 11 de fevereiro no periódico paulista *O Estadão*, Ubiratan Machado afirmou que a “Semana de Arte Moderna de 1922 se transformou em uma espécie de pedra inaugural da cultura no Brasil”¹¹. Nas redes sociais, a reação no meio intelectual foi de crítica a uma “história única” modernista. Nessa linha, em artigo veiculado na *Folha de S. Paulo* em 12 de fevereiro, José Miguel Wisnik sopesou o contexto “midiático” em que a Semana ocorria, nela distinguindo uma “profanação do templo da cultura burguesa tradicional sem deixar de ser uma cerimônia de elite, autopublicitária já na origem” que, antes, consistiria mais em “mito de origem inventado a posteriori, certamente, como todos esses marcos históricos, mas que ‘colou’ como sintoma e como promessa das possibilidades do país no século 20”¹². Na mesma linha crítica, Jorge Coli foi taxativo desde o título de sua matéria, publicada em 03 de fevereiro no mesmo periódico, afirmando que o “Nacionalismo da Semana de 22 é um mito”¹³.

Coli analisa que, até aquele ano, os modernistas ainda não haviam produzido qualquer obra nacionalista; quando o fizeram, já em meados dos anos 1920, tomaram como “fórmula” o exercício de se “catar diversos elementos no país inteiro para fundi-los numa pátria só”. Nesse ponto, a leitura do ensaísta é ainda mais crítica: “Na verdade, o Sul faz um *blend* de exotismos para fabricar um Brasil moderno e nacional, que iria servir tão bem aos projetos do Estado Novo”, a ponto de tal projeto somente ter vingado por consistir em uma “posição ideológica confortável” que serviu de instrumento político e de dominação nacional. Em seu entender,

[N]ossos modernistas ignoraram (ou mesmo, de fato, souberam) o quanto essa ficção, a do construto nacional, *foi cúmplice de um Estado ditatorial*. O quanto esse projeto constituiu uma ideologia que unificava um “ser brasileiro” para além das condições sociais, para além das classes, transformando-o em “um povo todo irmão, sem distinção de raça e cor”, para lembrar a letra de um samba-exaltação, gênero criado e favorito sob o Estado Novo (COLI, 2022, s/p; grifo nosso).

Como se vê, o debate passa ao largo da consensualidade. Ele nos interessa em especial por explicitar que, entre as muitas leituras suscitadas a respeito do lugar ocupado

¹¹ MACHADO, Ubiratan. “Semana de Arte Moderna: Há cem anos, evento, que foi criticado pelos ricos, deu o impulso decisivo ao modernismo brasileiro”. In: *O Estadão*, 11 fev. 2022. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,ha-100-anos-evento-que-foi-criticado-pelos-ricos-inaugurava-cultura-no-pais,70003973875>>. Acesso em 11 fev. 2022.

¹² WISNIK, José Miguel. “Semana de 22 ainda diz muito sobre a grandeza e a barbárie do Brasil de hoje”. In: *Folha de S. Paulo*, 12 fev. 2022. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/semana-de-22-ainda-diz-muito-sobre-a-grandeza-e-a-barbarie-do-brasil-de-hoje.shtml>>. Acesso em 15 fev. 2022.

¹³ COLI, Jorge. “Nacionalismo da Semana de 22 é um mito”. In: *Folha de S. Paulo*, 03 fev. 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/jorge-coli/2022/02/nacionalismo-da-semana-de-22-e-um-mito.shtml>>. Acesso em 05 fev. 2022.

pela Semana de Arte Moderna no cenário artístico e cultural brasileiro, se encontra uma verdadeira “disputa entre narrativas”, no sentido empregado por José Reginaldo Gonçalves (1996). Embasando sua pesquisa nos estudos norte-americanos de Hayden White e Richard Handler, o antropólogo explica que essas narrativas consistem em “modalidades discursivas” capazes de delimitar “a construção de uma ‘memória’ e de uma ‘identidade’ nacionais” (p. 11), sendo representativas, portanto, das chamadas “narrativas nacionais” – aquelas mobilizadas para a invenção de “culturas” e “tradições” em contextos nacionais modernos como efeito de um processo de “objetificação cultural” (cf. HANDLER apud GONÇALVES, 1996, p. 15).

Evidentemente, elas não são novas. Antes, reportam-se ao final do século XVIII, no contexto da Revolução Francesa e do estabelecimento dos Estados-nação modernos, como discute Eric Hobsbawm (1990). No século XIX, o surgimento do nacionalismo instaurará um novo paradigma na ordem global. As nações precisam se reinventar enquanto tais, afirmando-se pela elaboração de seus “mitos de fundação”, de suas “histórias de origem” e de outras “narrativas nacionais” que sirvam de estratégia de domínio e controle sobre suas populações para garantir estabilidade territorial. Discutimos agora como esse processo se deu em terreno europeu, latino-americano e, em específico, no Brasil. Em cada um deles, particularidades foram acionadas, comportando suas contradições e paradoxos. Para melhor compreendê-los, recorreremos aos fundamentos da Análise do Discurso, mais particularmente na teoria do discurso de vertente materialista de Michel Pêcheux (2008), que nos oferece um valioso suporte para interpretar esses discursos como o que o analista definiu serem “o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação” (p. 56).

Essas “narrativas” podem ser compreendidas enquanto “formações discursivas”, termo recuperado por Pêcheux da teoria do discurso de Michel Foucault, investindo sobre a materialidade da linguagem o materialismo histórico da filosofia marxista. O discurso é um campo em que a ideologia se manifesta, e no âmbito da luta de classes, a ideologia dominante sempre faz subjugar outra, dominada. Assim, tais formações seriam, em seu entender, aquilo que, “numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (1995, p. 160). Enquanto determinantes do que se pode ou não dizer, essas formações também possibilitam a interdição do dizer do outro, conforme explica Eni Orlandi (2007). Ao recuperar o conceito de “identificação” de Haroche e Pêcheux (1972 apud 2007, p. 77), a pesquisadora nos explica que a afinidade entre dizeres resulta de processos de identificação. Os sujeitos do discurso se inscrevem em determinada formação discursiva com a qual se identificam na trama de relações sócio-históricas (cf. p 76).

Os intelectuais modernistas intencionaram “negar o dizível” por uma cultura que, em seu entendimento, referia-se a um “passadismo”. Como bem explicitado por Coli, essa “narrativa nacional” predominou porque se inscrevia em uma formação discursiva maior, aquela que, a partir dos anos 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, tornou-se dominante: a “integração” da nação em torno de uma “identidade nacional” comum, que seria compartilhada por todos os brasileiros. Situando novamente a crítica literária do Modernismo no Brasil, temos pelo menos duas formações em jogo no debate travado na contemporaneidade acerca do “evento histórico” modernista: de um lado, o discurso consagrado pela crítica literária canônica e inscrito na matriz discursiva estado-novista em busca do que nos singularizaria enquanto nação; do outro, o de uma vertente crítica que, desde meados dos anos 1960, vem reposicionando valores culturais contra-hegemônicos e pós-coloniais, como fortemente demarcado entre os Estudos Culturais. As artes e a cultura popular contemporâneas mostram-se expoentes dessa discursivização. Basta olhar para o desfile da Estação Primeira de Mangueira de 2019, que levou para a Marquês de Sapucaí “a história que a história não conta”; ou ainda o impacto do lançamento do álbum *Deus é Mulher*, último de Elza Soares, que aos noventa anos usou sua voz “para dizer o que se cala”.

Se, no passado, a ideologia dominante era aquela definida pelo cânone, hoje o debate comporta uma revisitação do discurso consolidado como “a verdade” sobre o movimento modernista, questionando-a ao olhar para as condições históricas em que a Semana foi realizada. Nesse sentido, é curioso ressaltar que, há uma década, a exposição “Modernismos: 90 anos de 1922”, realizada em 2012 na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, mesmo tomando a SAM como um mote de celebração (que então completava noventa anos desde a sua realização), já se propunha a olhar para a pluralidade de manifestações “modernistas” no Brasil do início do século XX. No texto de apresentação, o curador Marcus Costa defendia que

a implementação do modernismo no Brasil é um longo processo, com manifestações em várias cidades brasileiras, cada qual com sua especificidade, com o seu valor. Como traço comum entre elas, [havia] a necessidade de se projetar o futuro do país considerando, sempre, a sua herança primordial, o seu passado, a sua diferença (COSTA, 2012, p. 9).

Isso mostra como o debate em voga sobre o reposicionamento da Semana não é de agora. Desde a década de 1970, pesquisadores já vinham reconsiderando o cânone literário em torno de sua hegemonia como o grande momento de ruptura com o passado e o início da renovação da cultura nacional. O trabalho de Eduardo Jardim (2018 [1978]) é um exemplo disso. Em *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*, o autor confronta a narrativa

determinada por Mário de Andrade na conferência “O movimento modernista” (2002a) proferida em 1942, em que afirmava que o contexto de modernização vivido no início do século passado impunha “a criação de um espírito novo [...] [que exigia] a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo nacional” (p. 253).

Em seu trabalho, Jardim demonstra que, na realidade, até 1924 não comparecia entre as produções modernistas a temática nacional, de modo que, em seu primeiro tempo, a doutrina modernista defendia a existência de “um universal moderno a que todos têm acesso de forma imediata e de que é preciso incorporar meios expressivos modernos para assegurar a presença do país no concerto das nações cultas” (2018, p. 57). O segundo tempo modernista não seria o de 1922 aberto pela SAM, como afirmara Mário de Andrade (cf. 2002a, p. 260); viria dois anos depois, com o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” de Oswald de Andrade, quando efetivamente “a via de acesso ao patamar moderno passa pela afirmação dos componentes nacionais da cultura [...], [sendo] imprescindível o reconhecimento da nação como entidade unitária” (JARDIM, 2018, p. 76).

Apegados a essa concepção que se delineia a partir de 1924, os intelectuais do Modernismo que integraram a chamada Academia SPHAN nos anos 1930 formularam as principais bases de seu discurso nacionalista, para o qual mobilizaram os bens culturais que, em seu entender, configurariam o “patrimônio cultural da nação” e, portanto, distintivo da “essência” da nossa identidade nacional – a chamada “brasilidade”. Muitos desses agentes, inclusive, eram oriundos do próprio movimento modernista, como é o caso de Mário de Andrade, autor do anteprojeto do SPAN. A ele, somaram-se ainda uma parte significativa da “*intelligentsia*” de uma elite intelectual mineira, como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade, além do peso de artistas plásticos e arquitetos brasileiros modernos, entre os quais são expoentes os nomes de Candido Portinari e Lúcio Costa. Esse grupo, como explica Mariza Veloso,

desenvolveu uma série de estratégias simbólicas para possibilitar que sua narrativa sobre o passado e o futuro – o discurso sobre o tecido do tempo – adquirisse ressonância no olhar e visibilidade na alma de uma nação brasileira que se queria ‘arcana’ do passado mas também arcanjo do futuro (VELOSO, 2018, p. 196).

Integrando a mesma rede, veremos como a ambivalência de Manuel Bandeira se manifesta em meio às relações estabelecidas com os intelectuais que integravam a Academia SPHAN. Sua atuação contribuiu diretamente para a criação e manutenção de um imaginário

simbólico modernista, operando pela ambígua formulação de um passado que, concomitantemente, “parece visar a trama discursiva sobre o futuro” (2018, p. 196). Como um agente do patrimônio que assumiu na vida pública institucional uma série de funções em prol das ações patrimoniais, a exemplo do assento no Conselho Consultivo do SPHAN, buscamos compreender o lugar ocupado por Bandeira em interface com o de três figuras que são centrais nesse momento: Mário de Andrade, Gilberto Freyre e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Comungando do mesmo desejo de interpretação de uma “identidade nacional” brasileira, cada uma dessas personalidades concebia a realização de sua empreitada a partir de uma visão de mundo muito própria e particular. A posição ocupada por esses sujeitos vai nos ajudar a ressaltar a postura ambivalente do “poeta na política”, mantendo-se, ao mesmo tempo que integrado, também autônomo em relação ao grupo. Tal *modus operandi* propiciou-lhe, assim, conceber uma perspectiva muito própria e singular na formulação da poética patrimonial, em que se nota a presença do diálogo com cada um desses sujeitos, ao passo que demarca a sua distinção “menor” nesse que é por nós lido como um “monumento” da brasilidade modernista – as *Crônicas da província do Brasil*.

3.1 O patrimônio cultural como emblema da identidade nacional

Já nos referimos ao século XIX como o grande momento em que os documentos foram reivindicados pela historiografia de caráter positivista como registros testemunhais e provas cabais de um tempo pretérito (cf. LE GOFF, 2013). Nem abandonados, ou muito menos esquecidos, coube aos monumentos assumirem outra posição: a de protagonismo na construção de referenciais identitários para a memória e a história de um determinado povo na formação das “nações modernas” – aquelas que, no sentido discutido por Eric Hobsbawm (cf. 1990, p. 27), estão ligadas à própria ideia da modernidade. Segundo ele, a novidade histórica do conceito moderno de nação reporta-se ao contexto da Era das Revoluções, especialmente a partir de 1830 em torno do “princípio da nacionalidade” que equalizava “povo” e “Estado”: “Assim considerada, a nação era o ‘corpo’ de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política.” (p. 31)

É Françoise Choay quem nos afirma que “os revolucionários de 1789 não pararam de sonhar com monumentos e de construir no papel os edifícios pelos quais queriam afirmar a nova identidade da França” (2006, p. 19). Com efeito, o século XIX testemunhou uma verdadeira profusão dos chamados “monumentos históricos” – aqueles que detêm a “função

memorial” e de “culto”, como ela nos fala – com a declarada intencionalidade de inscrever nas mentalidades da época de sua elevação a celebração de fatos, sujeitos e datas constituintes da ideia de nação.

Hobsbawm nos explica que os insurgentes revolucionários na França em fins do século XVIII sonharam com uma “nação” que extrapolasse algumas singularidades, tais como línguas, religiões ou etnicidades, em prol dos interesses coletivos maiores do “povo-nação”: uma contraposição aos “interesses particulares” de modo a assegurar “o bem comum contra o privilégio” (1990, p. 32). Ainda assim, essa mesma nação manteria a coesão de costumes, valores e leis que permitisse o estabelecimento de uma identificação entre as populações que a compusessem, com o que intuía garantir-lhe independência e unidade políticas. Entretanto, o programa de nação revolucionária não correspondeu ao que se viu estabelecer na formação dos Estados-nação modernos do século XIX: não sendo respeitados vínculos nacionais mínimos entre eles, o “princípio de nacionalidade” (um “discurso teórico”, nos dizeres de Hobsbawm [cf. p. 35]), foi acionado pelas burguesias liberais e seus intelectuais para a emergência de “grandes poderes” nacionais (de que são emblemáticos os casos da Alemanha e da Itália), já indicando que os interesses envolvidos não eram os dos “corpos” que formavam os “povos-nação”, mas a elaboração do modelo de liberalismo econômico que passa a predominar a partir de então. Já no plano ideológico, a chamada “formação da nação”, ainda conforme o historiógrafo, “constituía o conteúdo essencial da evolução do século XIX” (p. 36).

A recuperação desse breve histórico nos importa, sobretudo, para o melhor entendimento da ideia convencionada em torno da “nacionalidade” como uma “formação discursiva”. Considerando as condições ideológicas previamente definidas em que os discursos se enunciam – aquelas determinadas pelo materialismo histórico no modo de produção capitalista, como discute Pêcheux (cf. 1995, p. 160) –, para que essa formação garanta o predomínio da ordem hegemônica vigente e não venha a cair no esquecimento (como é próprio do que se pretende memorar), é preciso fomentá-la continuamente no imaginário das sociedades que vieram a integrar as modernas nações mundiais. Ideologicamente apropriada por interesses de grupos políticos dominantes específicos, a noção de nacionalidade assume, assim, a forma de um *nacionalismo*.

É justamente nessas condições em que se dá a apropriação dos monumentos históricos e artísticos como uma deliberada intencionalidade discursiva garantidora da conformação dos novos “grandes poderes”, uma vez que, sendo eles potentes suportes de

memória (cf. POMIAN, 2000), revocam a força do chamado “valor nacional”, como discute Maria Cecília Londres Fonseca: “aquele fundado em um sentimento de pertencimento a uma comunidade, no caso, à nação.” (2017, p. 35) Este valor, indubitavelmente determinante para a consolidação das nações modernas, era por demais abstrato para ser absorvido pelas populações. Fazia-se necessário, portanto, imprimir no plano *material* o que era eminentemente *simbólico*: daí a importância do estabelecimento de um conjunto de bens culturais formadores do patrimônio nacional, considerando justamente esse seu caráter revocatório (cf. POMIAN, 2000).

A teoria do discurso nos permite melhor compreender o modo como foi operada essa transposição do alegórico para uma materialidade concreta. É José Reginaldo dos Santos Gonçalves (1996) quem nos fala da apropriação dos bens patrimoniais por “narrativas nacionais” que se manifestavam como “modalidades discursivas”. Segundo o pesquisador, seu propósito fundamental “é a construção de uma ‘memória’ e de uma ‘identidade’ nacionais” (p. 11); compreendidas enquanto tal, a operacionalização dessas definições manifesta-se pelo que o autor determina como “atos” ou “ações simbólicas” (cf. p. 11). Certos grupos reconhecidos por projetos de nacionalidade específicos definem as “identidades” e as “memórias” das nações modernas com declarados propósitos pragmáticos e políticos. Com isso, tencionam fazer chegar a seus receptores (integrantes dos mais diversos grupos e categorias sociais de uma determinada localidade, região ou país) a noção de pertencimento a uma “nação” ou, pelo menos, o modo como venham a se sentir parte dessa totalidade (cf. p. 12). Recorrendo ao conceito de Benedict Anderson, Santos nos explica que, no sentido de uma “comunidade imaginada” (cf. 1989 apud GONÇALVES, 1996), a nação

pode vir a ser construída discursivamente, enquanto uma literatura (como é o caso das “literaturas nacionais”), enquanto uma língua nacional, enquanto uma “raça”, um folclore, uma religião, um conjunto de leis, enquanto uma política de Estado visando à independência política e econômica, ou, ainda, uma política cultural visando à recuperação, defesa e preservação de um patrimônio cultural (GONÇALVES, 1996, p. 12).

Os acionamentos políticos relacionados às ações patrimoniais são estratégicos para a determinação de uma identidade nacional que sirva ao propósito de consolidação dos Estados-nação modernos, como também nos mostra Fonseca (2017). Eles podem reforçar a noção de cidadania com o senso de espaço público como propriedade de todos os cidadãos em nome de um interesse comum; possibilitam promover uma identificação entre os bens representativos da nação para materializá-la no tempo e no espaço enquanto uma “entidade”

real que, em verdade, é ideal; ou, ainda, permitir que os bens patrimoniais sejam referendados como documentos ou “provas materiais das versões oficiais da história nacional” (p. 60). Uma vez assim compreendidos, os monumentos históricos passaram a ser vinculados e utilizados pelos Estados numa reiterada afirmação da nacionalidade (cf. p. 62). Assim, as mais diversas formas de manipulação da memória social e coletiva de determinadas comunidades são acionadas como uma estratégia política para forçosamente levá-las a se identificarem como *integrantes* e *integradas* a uma “nação”, que passam a assumir esses símbolos como legados ou heranças “nacionais”.

Para dar corpo a essa elaboração ideológica, a base de sustentação das nações modernas instaura-se sobre um paradoxo: institui-se uma ruptura com o passado para abrir espaço ao novo como um valor necessariamente moderno; ao mesmo tempo, fundamenta-se uma tradição que lhe serve justamente de modelo para o que se deve romper. Tal ordem paradoxal converge, assim, para o que Antoine Compagnon (1996) denominou uma “tradição moderna”, aquela que se configuraria em “uma tradição feita de rupturas” (p. 9) e essencialmente associada à noção de progresso e o seu oposto: “O progresso, antes mesmo de ter sido inventado enquanto tal, já é inseparável da decadência.” (p. 18) No domínio patrimonial, tendo sido transformados em “patrimônios da nação”, os monumentos paradoxalmente instituíram uma marca de ruptura com a memória do tempo pretérito que eles mesmos preservam para a posteridade. Contornados pelo espírito transformador do “progresso” tão marcante nos oitocentos, como explica Márcia Chuva (2017), eles recebem tratamento especial quando associados ao “sentimento nacional”:

Construíam-se histórias nacionais que se materializavam em “patrimônios nacionais” a serem protegidos da destruição, como legado de um outro tempo – passado – às gerações futuras. A noção de patrimônio pressupunha uma consciência de historicização e de ruptura com o passado. Embora a pretensão fosse de preservar a continuidade do tempo percorrido, somente um sentimento de pertencimento a um novo tempo possibilitaria a formulação da noção de conservação de algo precioso e ameaçado de perda (CHUVA, 2017, p. 37).

A estratégia logo se espalhou da França para o resto do mundo, e ainda no século XIX “a noção de monumento histórico e as práticas de conservação que lhe são associadas extravasaram os limites da Europa” (CHOAY, 2006, p. 14). Chegando à América Latina, a ideia de nacionalidade, influenciada pela ideologia do nacionalismo, se adapta às particularidades específicas das histórias dos países que recém se firmavam como nações independentes, a ponto de o paradoxo entre tradição e ruptura em que a modernidade se embasa ganhar por aqui uma roupagem muito própria e singular.

O processo de independência das nações modernas latino-americanas permite-nos melhor compreender as contradições que contornam o discurso em que se fundamentam as suas “identidades nacionais”. Tal paradoxo consiste na necessidade de se afirmar a singularidade de suas histórias reportando-se a uma memória fundante e original. Simultaneamente, elas também necessitavam associar a sua imagem à cultura europeia dos colonizadores por com eles estabelecer uma “ligação indissolúvel”, como explica Leyla Perrone-Moisés (2007): “A identidade cultural desses países se constituiu [...] não como a recuperação de uma identidade originária, autóctone (na maioria das vezes apagada pela colonização), mas como uma diferença no seio da identidade: uma relação filial.” (p. 30)

Silviano Santiago (2000), no emblemático ensaio “O entre-lugar no discurso latino-americano”, avalia que esses países desde sempre assumiram os referenciais estrangeiros para a elaboração de uma identidade nacional autônoma em uma conformada posição subserviente ou submissa: “A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos colonizadores.” (p. 14; grifos do autor) Frente a isso, o crítico propõe a necessidade de se reinventar nossa postura crítica tomando-a de um lugar limítrofe muito próprio da América Latina. Contudo, a questão se complexifica justamente na medida em que o desejo de se fundar uma pátria imponha a necessidade de se criar uma cultura artística e literária em que ela se espelhe “à imagem e semelhança do Outro, [mas] num lugar desprovido do passado do Outro e destituído do seu próprio passado”, como discute Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 32).

Seguindo nessa direção, os monumentos históricos, assim como as produções artísticas e a literatura, cumpriram com um papel determinante para a formação de uma “consciência nacional”. Eles são elementos do que a autora se refere como “um conjunto de imagens” constitutivas de “metáforas” (p. 33) acionadas pelo nacionalismo, a exemplo das oposições entre “infância americana” x “velhice europeia”, “novo” x “velho mundo” etc., elaborados com o intuito de representar para as mentalidades de sua população a ruptura política com relação ao colonizador, de quem agora se tornavam independentes, como também simultaneamente consolidavam no imaginário de seu povo a noção de pertencimento nacional. Evidentemente, esse movimento também é contornado de problemas, a exemplo da formulação de imagens “autodepreciativas” ou “conflituosas”:

Em todas as metáforas e qualificativos utilizados pelos latino-americanos, podemos ver o autorreconhecimento de seu caráter atrasado e subdesenvolvido,

nos sentidos biológico, econômico e cultural do termo. O nacionalismo, nessas condições, só pode ser vivido como ressentimento e recriminação de si mesmo e do outro, numa oscilação entre o ufanismo e o complexo de inferioridade (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 35).

A necessidade de se superar um lugar ainda bastante preso ao sentimento de colonizado no modo como os artistas e os intelectuais lidaram no século XIX com o debate identitário para a autonomia das nações da América Latina também foi salientada por Roberto Schwarz (2006), no ensaio “Nacional por subtração”. Nele, o crítico analisa haver um movimento cíclico realizado em diferentes gerações da vida intelectual latino-americana em que se retorna à busca por um “fundo nacional genuíno” manifesto pela “operação de subtrair” aquilo que “não é nativo” (p. 33). Uma experiência de “inadequação” no campo cultural se vislumbra nas “histórias nacionais” da América Latina, comportando o “sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo” (p. 30). Uma inadequação que, em solo brasileiro, assumirá peculiaridades bastante *sui generis*, como vemos a seguir.

3.2 A consagração da memória nacional brasileira: antecedentes e prenúncios

No caso do Brasil, é ainda durante os oitocentos que o debate historiográfico costuma situar o surgimento da “nação brasileira” moderna, em sentido discutido por Hobsbawm (1990), e a veiculação do discurso nacionalista na busca de uma “identidade nacional”. Intimamente ligada aos acontecimentos históricos determinados pela historiografia hegemônica como cruciais no decorrer desse século, a culminância observada por Antonio Candido (2008, p. 117) da autoafirmação de nossa identidade particularista no campo da cultura artístico-literária se percebe com o advento do Romantismo: acompanhando nossa independência política de Portugal, expressa-se a declarada intencionalidade de uma arte e uma literatura igualmente independentes dos valores portugueses. Pela primeira vez, ainda de acordo com Candido (cf. p. 88), esboçaram-se as condições para se definir tanto o público quanto o papel social do escritor em torno de uma consciência literária. Esta se realiza numa estreita relação com a questão do nacionalismo, consolidando o que se convencionou chamar de uma literatura, e mesmo uma crítica literária, de caráter “nacionalista”: o “critério de nacionalidade” é “tomado como elemento fundamental de interpretação e consistindo em definir e avaliar um escritor ou obra por meio do grau maior ou menor com que exprimia a terra e a sociedade brasileira” (p. 123).

Os chamados símbolos nacionais – bandeiras, insígnias, selos, hinos, moedas etc. – foram alguns dos suportes de memória acionados para a elaboração de uma “narrativa nacional” naquele momento. Assim como o “nacionalismo” foi mobilizado nos campos literário e artístico para a formulação de uma literatura e uma arte que se ensejavam “genuinamente nacionais”, essa mesma modalidade discursiva encontrou paralelo na elevação dos monumentos “da nação” – não percamos de vista, aliás, que obras literárias e artísticas são, elas próprias, constitutivas de um conjunto maior dos bens patrimoniais da nação e passíveis de, por meio delas, se “estabelecer novos procedimentos de fixação de memória” (CHAGAS, 2006, p. 41). Não é à toa que, ao longo de todo o século XIX, monumentos foram disputados pelas “narrativas” dos mais diferentes agentes históricos e em distintos campos político-ideológicos, tendo servido aos interesses particularistas de manutenção do poder em jogo e ganhado ou perdido a atribuição de valor que lhes fora designada de acordo com os propósitos a que atenderam em cada época.

Essa dinâmica pode ser percebida em alguns momentos decisivos da nossa história. Com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, em decorrência da pressão imposta pelas tropas napoleônicas, perspectivas até então inimagináveis se abriram no campo das artes e da cultura para a sociedade brasileira. Com a importação do modelo de civilização europeu para a nova sede da metrópole (cf. p. 39), os costumes e valores de uma sociedade dita “civilizada” possibilitaram a livre circulação de toda uma tradição ocidental que até então nos chegava em proporções notoriamente menores. Emblemática nesse contexto é a transferência da Biblioteca Real (hoje Biblioteca Nacional) em 1810 e a criação de um Museu Real (o atual Museu Nacional) para o Rio de Janeiro em 1818 – este último, ainda segundo Chagas, declaradamente criado com o intuito de ser um museu comemorativo da nação emergente (p. 41). A essas instituições somaram-se outras, também com a intenção de construir ritual e simbolicamente a memória da nação, a partir de 1822, com a autonomia soberana do Brasil em relação a Portugal.

Foi sobretudo em decorrência da Proclamação da Independência, neste ano, que com maior vigor as instituições de memória e os monumentos históricos foram reivindicados como importantes instrumentos para a conformação de uma mentalidade nacional. Com relação às primeiras, podemos citar a criação do Colégio Pedro II, do Arquivo Nacional, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Academia Imperial de Belas Artes, os quais se enquadram, nos dizeres de Chagas, “nos esforços de edificação de uma inteligência e de um imaginário sintonizado com os interesses do Estado Imperial, que [...] continuava

sonhando com o modelo de civilização europeu” (p. 42). Na década de 1860, justamente durante o momento em que se travava o conflito armado com o Paraguai, a criação dos museus militares do Exército, em 1864, e da Marinha, em 1868, inscrevia-se no espírito comemorativo do século XIX. Como afirma o museólogo, era necessário “constituir uma tradição; construir o pedestal dos heróis e celebrá-los em bronze ou mármore, povoar a memória com atos de bravura, heroísmo, personagens ilustres e vultos invulgares” (p. 43).

Já com relação aos segundos, os monumentos históricos equivaleram a verdadeiros elementos sógnicos representativos da pretendida nacionalização brasileira. Intimamente associados a um projeto estético-ideológico, os artistas daquele momento filiados à escola romântica se debruçaram sobre os símbolos dessa nação que também requeria para si o estatuto de monumental – não apenas por suas dimensões territoriais, mas sobretudo pelo que a distingue de outros Estados-nação modernos em formação naquele momento. Daí a estreita relação com a natureza exuberante, a maior apropriação simbólica implementada pelo Estado imperial, também associada à figura do indígena, uma iconografia intensamente explorada durante o Romantismo brasileiro nas artes visuais e na literatura.

Na construção de uma memória da Independência, são notórios os casos de dois monumentos específicos, muito embora contornados por intencionalidades distintas. O primeiro, fazendo reverência à instauração de um herói monárquico “mítico”, refere-se à elevação da estátua equestre de D. Pedro I em 1862, na Praça da Constituição (atual Praça Tiradentes), no Rio de Janeiro, como uma homenagem à Proclamação da Independência. Ornada por elementos próprios da natureza romântica do período, em seu conjunto escultórico é perceptível a presença de quatro figuras indígenas e a referência a quatro rios brasileiros (Amazonas, Madeira, São Francisco e Paraná). O segundo corresponde ao Museu Paulista, instalado no monumento do Ipiranga, em São Paulo, na simbólica data de 7 de setembro de 1895, celebrando a memória da Independência. Por ter sido concebido ainda no período monárquico, a figura mítica de D. Pedro I comparece como elemento simbólico central; contudo, inaugurado já durante a República, os ideólogos republicanos dirigiram sua narrativa para a ideia de um “renascimento da nação”.

Como próprio da dinâmica da “dialética do localismo e do cosmopolitismo” de que trata Antonio Candido (2008), em que ora se manifesta, nos modos mais diversos, “a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário [...], ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus” (p. 117), em cada novo momento histórico-artístico-cultural vemos os lugares de memória servirem a propósitos mais

localistas ou mais cosmopolitas. Na literatura, ele avalia que o momento literário seguinte, compreendendo as estéticas finisseculares a partir dos anos 1880, surgiu como contraposição ao Romantismo. Apresentando-se mais como a “busca de equilíbrio” do que de “ruptura”, a produção literária desse momento viveu a resignada condição, na análise do crítico literário, de uma “literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo” (p. 120).

No campo dos museus, a busca por tal equilíbrio se dá com base na organização discursiva de “modelos museais estrangeiros [...] que buscam dar corpo a um sonho de civilização bem sucedida; [...] sem nenhum *signal de sangue*, sem a presença da cultura popular, dos negros aquilombados, dos índios bravios, dos jagunços revoltosos” (CHAGAS, 2016, p. 44; grifo do autor). Com a proclamação da República ao final do século XIX, o Brasil vive a primeira grande mudança de regime político após a Independência. De acordo com José Murilo de Carvalho (1987, p. 12), ela se deu sem qualquer iniciativa da população, que a tudo assistiu “bestializada”. O novo sistema político, mesmo que não correspondesse à pressuposição do ideário revolucionário de contar com a participação popular como o principal protagonista na transição dos poderes, despertava a simpatia e o apreço entre os mais excluídos pelo império monárquico. Ainda assim, pouco ou quase nada se viu de efetiva mudança para aqueles que mais necessitavam: “A república, ou os vitoriosos da República, fizeram muito pouco em termos de expansão de direitos civis e políticos. O que foi feito já era demanda do liberalismo imperial.” (p. 45)

Para a sustentação desse sistema político, garantindo os mesmos privilégios de classe à elite dirigente sem que se perdesse o controle sobre a classe dominada, era necessário que as massas absorvessem a nova realidade como definitiva. Assim, em um evidente esforço de apagamento da memória do Império e de difusão da legitimidade do novo arranjo oligárquico (cf. 1990, p. 9), mobilizou-se todo um imaginário para a construção de uma “narrativa nacional” elevando a memória dos “vencedores” (os implementadores do regime republicano) em detrimento dos vencidos (a aristocracia monárquica). Essa formação discursiva passa a se materializar em um “imaginário popular republicano”, expresso, ainda segundo Carvalho, em símbolos, alegorias, rituais e mitos como “elementos poderosos de projeção de interesses, aspirações e medos coletivos” (p. 10).

Assim, os “heróis nacionais”, que pela ideologia romântica se faziam representados nas figuras de D. Pedro I, de Duque de Caxias ou de General Osório, por exemplo, passaram

a ser outros, resgatados na memória do principal movimento de luta e resistência ao regime monárquico, ainda no século XVIII: a Inconfidência Mineira. Desse modo, Tiradentes foi elevado à posição de mártir e uma nova simbologia em torno de sua figura, “mítica”, passou a ser enunciada (a exemplo do monumento erigido em sua memória, na praça homônima, na cidade de Ouro Preto, associando-o à figura messiânica de Jesus Cristo). Ou como ocorreu ao antigo Largo do Rocio, que, ainda no Império, em 1821, recebera o nome de Praça da Constituição, em celebração ao ato de “fidelidade” de D. Pedro, então Príncipe Regente, à constituição portuguesa da sacada do Real Teatro São João. Com o objetivo justamente de apagar uma memória contrária à da autonomia política da nação, o logradouro foi rebatizado pelos republicanos como Praça Tiradentes. Da mesma forma, outros símbolos republicanos foram consagrados em monumentos que deram nova imagem à nação emergente.

No campo museológico, em muito contribuiu a criação dos museus celebrativos da memória republicana (ou concebidos por seu ideário), em especial aqueles mais afastados da capital política e administrativa do país, como o Museu Júlio de Castilhos e o Museu Anchieta, no Rio Grande do Sul, além da Pinacoteca Pública do Estado de São Paulo e o Museu de Arte da Bahia (cf. CHAGAS, 2006, p. 46). Maior importância e visibilidade nesse cenário, já na década de 1920, teve o Museu Histórico Nacional (MHN), no Rio de Janeiro. É nesse momento em que a temática do patrimônio, já “expressa como preocupação com a salvação dos vestígios do passado da nação, e, mais especificamente, com a proteção de monumentos e objetos de valor histórico e artístico” (FONSECA, 2018, p. 84), começa a receber a atenção e o envolvimento político-institucional do Estado.

Criado em 1922, em virtude da comemoração do centenário da Independência, o MHN surge dentro de um projeto político e ideológico da República para representar a história brasileira sob uma perspectiva tradicionalista e patriótica. Não havendo até o momento meios de se proteger os bens que não integravam as coleções dos grandes museus e, sobretudo, os bens imóveis, é no âmbito do Museu Histórico que se cria o primeiro órgão federal responsável por regular o patrimônio nacional, a Inspeção dos Monumentos Nacionais (cf. 2018, p. 99). A idealização de tal projeto foi iniciativa de Gustavo Barroso, fundador e primeiro diretor do Museu. Embebido de forte ideologia positivista (e mesmo fascista, tendo participado do movimento integralista e disseminado ideias antisemitas [cf. p. 99]), Barroso exalta um modelo de nação “que irá transformar o *sinal de sangue* das armas, dos uniformes, dos bustos, das medalhas e das moedas em *sinal de glória*” (CHAGAS, 2006, p. 43; grifos do autor). A história exposta nas vitrines do MHN é aquela com H maiúsculo,

uma História Oficial contornada pelo discurso hegemônico dominante, cuja narrativa cronológica era linear e onde só havia espaço para a consagração dos “vencedores”: monarcas, nobres, militares e mártires nacionais. Com isso, Barroso aproxima o gesto de celebração da memória republicana à monárquica, basicamente em postura divergente “do que vinha se constituindo como discurso moderno, representando valores que, com a República, foram sendo neutralizados” (CHUVA, 2017, p. 98).

Um outro grupo se colocava ideologicamentepositor a esse projeto barrosiano de construção da memória e da identidade nacional atrelado a uma “História Oficial”. Diferentes projetos de nacionalismo estavam em jogo naquele momento, e a disputa pelo direcionamento a ser dado às “narrativas nacionais” de que fala Gonçalves (1996) era acirrada nas primeiras duas décadas do século XX. Desde meados dos anos 1910, intelectuais e escritores já se posicionavam em artigos na imprensa nacional alertando para a ameaça “de perda irreparável” dos monumentos de arte colonial, a exemplo de Alceu Amoroso Lima, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa e Mário de Andrade (cf. FONSECA, 2018, p. 98). Um novo tempo na história do patrimônio se inicia quando os intelectuais modernistas passam a articular novos rumos para a política de salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro, tomando-o como materialidade do discurso nacional em busca da brasilidade.

3.3 A brasilidade em disputa pela ótica de três interlocutores de Bandeira

Na literatura brasileira, o movimento de resgate do localismo que inaugurou “um novo momento na dialética do universal e do particular” foi o Modernismo – marcadamente em sua expressão “mais forte e radical” a partir de 1922, com a realização da Semana de Arte Moderna, no entender de Antonio Candido (cf. 2008, p. 126). Segundo o crítico, é quando efetivamente se rompe com o sentimento de inferioridade colonial: “As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*.” (p. 127; grifos do autor) A mudança de perspectiva aqui decorre do rompimento da lógica da “subtração”, de que trata Schwarz (2006), autêntica não apenas em contexto nacional, como ele avalia, mas um verdadeiro ponto fora da curva no cenário latino-americano como um todo. Nos dizeres do crítico, tal originalidade manifesta-se especialmente nas ideias de Oswald de Andrade:

Na década de 20 o programa pau-brasil e antropofágico de Oswald de Andrade também tentou uma interpretação triunfalista de nosso atraso. [...] É o primitivismo local que devolverá à cansada cultura europeia o sentido moderno, quer dizer, livre da maceração cristã e do utilitarismo capitalista. A experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história

contemporânea [...]. Foi profunda a viravolta valorativa operada pelo Modernismo: pela primeira vez o processo em curso no Brasil é considerado e sopesado diretamente no contexto da atualidade mundial (SCHWARZ, 2006, p. 37-38).

O reposicionamento do pensamento oswaldiano foi operado pela historiografia literária nos anos 1950 e 1960, especialmente pela geração de intelectuais da Universidade de São Paulo de formação crítico-dialética. Não por acaso, nos anos 1970 vemos a sua reverberação na produção cultural dos artistas do Tropicalismo. De tal maneira que, hoje, é consensual e inegável a relevância dessa perspectiva singular expressa em seus dois principais manifestos para se compreender a mudança paradigmática promovida no campo artístico brasileiro nos anos 1920 pelos modernistas de São Paulo. Mas é importante termos em mente que, à época, sua proposta de interpretação do Brasil não era, nem de longe, uma hegemonia de pensamento: a delimitação para a “brasilidade” definidora da nossa “essência identitária” encontrava-se em disputa pelos mais diferentes agentes e coletivos.

Esse é um ponto fulcral a ser compreendido para avançarmos em nosso estudo. A política patrimonial empreendida no Brasil a partir dos anos 1930, responsável por ditar definitivamente os rumos dados ao patrimônio cultural brasileiro, está intimamente associada ao imaginário modernista desta vertente e inserida na complexa trama em que se embasavam as “narrativas nacionais” do momento. Visando à consolidação de uma “tradição moderna”, o Modernismo brasileiro promoveu uma ruptura, no campo ideológico, com os valores nacionalistas de um ufanismo-utópico do passado romântico e totalizante-hegemônico da lógica positivista; no plano estético, propôs uma deglutição antropofágica das fórmulas europeias em uma arte efetivamente autêntica e única, própria e distintiva de nossa brasilidade.

Ao voltarmos-nos para os antecedentes dessa história, que nos reportaram a meados do século XIX, percebemos como uma concorrência de projetos para o patrimônio já se pautava pela ótica positivista-nacionalista, a qual se manteve em voga até meados dos anos 1930. A partir de então, ascende uma nova narrativa nacional, protagonizada pelo chamado grupo da Academia SPHAN, analisada por Mariza Veloso como “uma territorialidade, o lugar de uma tribo específica, que reúne grande número de intelectuais com intensa atuação no cenário cultural da década de 1930” (2018, p. 144). O discurso desses intelectuais passa a ocupar o espaço até então dominado pelos “passadistas”, dando início à chamada “fase heroica” da história de preservação do patrimônio cultural brasileiro, quando o “esforço” de preservação do patrimônio é associado a uma tarefa mítica e hercúlea (cf. FONSECA, 2018, p. 83). Sua “vitória” culminou com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional (SPHAN) e a formulação do Decreto-Lei 25/1937, que tem na instância do Tombamento o principal instrumento jurídico para a política de proteção e salvaguarda dos bens culturais constituintes do patrimônio da nação.

Os acontecimentos que antecederam a Semana de Arte Moderna e os seus desdobramentos até a década seguinte, quando a chamada Revolução de 1930 estabelecerá uma nova dinâmica na organização política do país, interessam-nos especialmente para conseguirmos acessar as intencionalidades ideológicas por detrás desse projeto vencedor – um discurso dominante, para dialogarmos com a teoria do discurso de Michel Pêcheux (1995). Ele será responsável por instaurar uma nova narrativa, definidora de outros sentidos de “nacionalidade” e de “identidade cultural brasileira”, uma vez que contornados pela ideologia do Modernismo em uma trama social específica, como fala Veloso: “Do amplo movimento modernista que fecunda a cultura brasileira naquele período resulta um conjunto de interações que se desenvolvem em vários planos da vida social e que delimitam redes sociais discursivas datadas historicamente.” (2018, p. 16)

Essa formação discursiva também comporta o contraditório, à medida que, paradoxalmente, serve tanto de instrumento para a consolidação do regime de inspiração autocrática do Estado Novo quanto possibilita um espaço de atuação para as ações modernistas no campo da política cultural que tentavam escapar à censura (cf. FONSECA, 2018, p. 97). Sob a chancela e tutela do Ministério de Educação e Saúde (MES), na figura do ministro Gustavo Capanema, os intelectuais do movimento puderam tocar seu projeto, de caráter progressista, em meio às mais diversas pressões políticas do autoritarismo do Estado Novo. A posição ocupada pelo ministro não poderia ser mais ambígua, como explica Helena Bomeny: “Se o ministério Capanema foi o dos modernistas, de músicos e poetas, foi também o ministro que perseguiu os comunistas, que fechou a universidade do Distrito Federal [...]. Ao mesmo tempo que incorporou, reprimiu e isolou.” (2012, p. 102)

A política estado-novista fundou um novo paradigma para a sociedade brasileira pela reinvenção de uma “tradição” para a nação, ensejando, com isso, determinar os rumos do futuro do país. O ministério de Capanema e seus colaboradores eram apenas uma peça nessa engrenagem maior. Esse complexo emaranhado explicita uma ambiguidade em que se inscreve a própria lógica do exercício de se “monumentalizar” o patrimônio cultural. Como explica Veloso, as práticas de preservação patrimonial se associam à tradição, à história e a uma “modernidade sólida”; contudo, esse mesmo patrimônio cultural preservado como um legado para as futuras gerações também produz simultaneamente “novas tradições”; como

vimos com Compagnon (1996), inscreve-se num dos maiores paradoxos da modernidade, uma vez que estabelece uma “tradição moderna”. Segundo Veloso,

Diante das novas engrenagens avassaladoras da sociedade de consumo, que passa seu rolo compressor sobre o relevo da história, e tendo em vista que as ideias relativas ao patrimônio cultural e às práticas de preservação são descendentes diretas da modernidade, carregam-se e ao mesmo tempo, produzem-se novas tradições. Dessa forma, torna-se imperativo problematizar a noção de tradição. Quem a definiu? A partir de que lugar? Com que legitimidade? Como se constituem os processos de sua transmissão? (VELOSO, 2006, p. 450)

Nos anos 1930, o grupo da Academia SPHAN foi responsável, senão por definir, pelo menos por tornar *palpável* a “tradição moderna” brasileira, materializando-a e objetificando-a em nosso patrimônio. Entre eles, Manuel Bandeira incluído. Propomos agora compreender a atuação do escritor a partir de sua interlocução com três figuras que tomamos como centrais no processo de “legitimação” de uma nova narrativa nacional: Mário de Andrade, Gilberto Freyre e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Com eles, Manuel Bandeira estabeleceu intenso diálogo e seus pensamentos em muito contribuíram para a formulação original de sua poética patrimonial – ela mesma inscrita na formação discursiva do projeto nacionalista de Vargas. Ao mesmo tempo, veremos como algumas das proposições desses sujeitos, como o inventário analítico proposto por Mário de Andrade, o regionalismo provinciano de Gilberto Freyre e a retórica da perda de Melo Franco, são reelaborados pelo discurso poético de Bandeira, que se “preserva” também autônomo e singular frente ao projeto tocado naquele momento pela política varguista. Assim, acompanhamos o poeta, em toda a sua ambivalência nos meandros literários e políticos dos anos 1920 e 1930, olhando mais para o diálogo com seus interlocutores do que centrados sobre a projeção já previamente determinada pela sua própria formação imaginária, especialmente a “registrada” em seu *Itinerário*, a que tradicionalmente a crítica literária se reportou para ler sua obra.

3.3.1 A entidade nacional inventa(ria)da por Mário de Andrade

Mas que me importa a eternidade entre os homens da Terra e a celebridade? Mando-as à merda. Eu não amo o Brasil espiritualmente mais que a França ou a Cochinchina. Mas é no Brasil que me acontece viver e agora só no Brasil eu penso e por ele tudo sacrifiquei. A língua que escrevo, as ilusões que prezo, os modernismos que faço são pro Brasil. E isso nem sei se tem mérito porque me dá felicidade, que é a minha razão de ser da vida.

– Mário de Andrade

Já nos referimos à pesquisa de Eduardo Jardim (2018) para demonstrar que a “virada nacionalista”, comumente atribuída ao movimento modernista desde a sua origem, teve na realidade o ano de 1924 como um marco. Para compreender esse processo, o pesquisador retorna a 1917, ano em que se realiza a exposição de Anita Malfatti, em São Paulo, que suscitou a polêmica travada entre Monteiro Lobato e o grupo de intelectuais paulistas. De crítica mordaz, o escritor de *Urupês* fora incapaz de compreender os princípios vanguardistas da nova estética moderna, em voga na Europa desde a transição do século XIX para o XX, vendo nela uma “paranoia ou mistificação”. Jardim enfatiza a importância do episódio pelo efeito catalisador de congregar os intelectuais do Modernismo em torno da necessidade de renovação da linguagem almejada. Segundo ele, o debate encetado entre Lobato e os jovens artistas abriu espaço para a publicação de uma série de artigos na imprensa em que já se leem inscritos praticamente todos os pontos do programa modernista de seu primeiro tempo, como atualizar e modernizar a produção artística, combater os passadistas e incorporar as linguagens expressivas modernas (cf. p. 48).

Até 1924, o foco da pauta modernista centrou-se exclusivamente sobre os preceitos vanguardistas de renovação artística, não comparecendo, até então, o ideário nacionalista como uma proposta formulada pelos integrantes do grupo. Tanto é assim que no grande tratado poético da estética modernista, *A escrava que não é Isaura*, a preocupação de Mário de Andrade era essencialmente a questão lírico-formal da “modernizante concepção de poesia” que partia dos princípios de “respeito à liberdade do subconsciente” e a reintegração do poeta “na vida do seu tempo” como “renovação da sacra fúria” (cf. 2010, p. 35). Tendo iniciado a escrita do texto ainda em 1922, passados dois anos, quando concluía a obra, Mário “confessa” no posfácio que

das horas que escreveram esta *Escrava* em abril e maio de 22 para estas últimas noites de 1924 algumas das minhas ideias mudaram bastante. Duas ou três morreram até. Outras estão mirradinhas, coitadas! Possível que morram também. Outras fracas desimportantes então, engordaram com as férias que lhes dava. Hoje robustas e coradas. E outras finalmente apareceram. Que aconteceu? (ANDRADE, 2010, p. 121).

E em carta ao escritor pernambucano Joaquim Inojosa, de 28 de novembro do mesmo ano, ele explicitamente chegara a reconhecer que

A minha *Escrava*, derivada duma explicação oral que fiz da poética modernista universal, reflete necessariamente e demasiadamente ideais europeus. Ora, isso me desgosta no livro porque é lógico que a realidade contemporânea do Brasil, se pode ter pontos de contato com a realidade contemporânea da esfalfada civilização

do velho mundo, não pode ter o mesmo ideal porque as nossas necessidades são inteiramente outras (ANDRADE apud JARDIM, 2018, p. 85).

Em sua pesquisa, Jardim (2018) analisa a contribuição legada ao movimento pelo escritor Graça Aranha. O crítico defende que desde a publicação de *A estética da vida*, em 1921, já se liam inscritos em sua filosofia de caráter monista os princípios das duas principais correntes modernistas que se firmaram a partir de 1924, Pau-Brasil e Verde-Amarelo. “A categoria da integração da parte ao todo” (p. 90), núcleo de sua obra, já se situava como base de fundamento, conceitualmente antecipando as propostas do grupo: “Nas palavras dos modernistas, é preciso integrar a arte e a literatura brasileiras ao concerto das nações cultas no universal moderno, o que quer dizer ao cosmos, como chamou Graça Aranha.” (p. 90)

Entretanto, os artistas que integraram a Semana de Arte Moderna esforçaram-se por diminuir a importância do escritor de *Canaã* para a renovação da arte e do pensamento que se pretendiam “modernos” – muito embora tenha sido ele a realizar a conferência de abertura do evento, “A emoção estética na arte moderna” –, de tal modo que a sua filosofia não foi reconhecida pelos intelectuais do movimento como o fundamento do preceito modernista. Particularmente, o dizer de Mário de Andrade interferiu bastante nessa formação discursiva, considerando ter sido vencedora a versão de sua “narrativa de balanço” sobre a Semana, na famosa conferência de 1942 (cf. 2002a). Assim, o grupo de jovens intelectuais modernistas acabou por se inscrever (cf. ORLANDI, 2007) no discurso de Mário de Andrade, assumindo com ele a necessidade de se distanciar da memória contraditória evocada pela figura de Aranha, então membro da Academia Brasileira de Letras (ABL) e, portanto, representante da erudição formal com a qual buscavam romper.

Mas as contrariedades já estavam postas em esfera muito mais ampla, se considerarmos que fora graças à respeitabilidade do escritor que se assegurara o financiamento da burguesia cafeeira na realização do evento (cf. SILVA, 2009, p. 29). Foi por convite de Paulo Prado que Aranha aceitara integrá-lo e por intermédio do empresário René Thiollier, ligado à família Prado, que se alugara o Municipal para sediá-lo (cf. JARDIM, 2015, p. 57). Esse dado é importante sobretudo porque contrapõe os dizeres de Mário, ainda na referida conferência, de que fora Graça quem procurou “nos conhecer e agrupar em torno da sua filosofia” (2002a, p. 257). Também em outra esfera da contradição, não se pode deixar de mencionar que a participação “à distância” de Manuel Bandeira na SAM, pela leitura de Ronald de Carvalho do seu poema “Os sapos” (cf. 2020, p. 235), represente enorme paradoxo: a obra que ficou reconhecida como a crítica mais contundente

à forma parnasiana e vindo a ser considerada emblemática da poesia modernista era, em suma, um poema de forma fixa, cuja estrofização dispõe-se em quadras e os versos em métrica de redondilha menor.

Bandeira também se filiou ao discurso de Mário. Em seu *Itinerário de Pasárgada*, ele chegou mesmo a declarar que “[o] movimento estava já em plena impulsão quando Graça Aranha chegou da Europa, em outubro de 1921, trazendo-nos a sua *Estética da vida*” (2012, p. 89). Dada a dissidência cada vez mais nítida entre os integrantes que até então pareciam formar um grupo coeso, a figura do autor maranhense passou a ser associada à própria discórdia, como o mesmo Bandeira defendeu na crônica que lhe dedicou, reunida ao volume das *Crônicas da província do Brasil*. Referindo-se ao rompimento do escritor com a ABL naquele mesmo ano, o poeta interpretou que “[o] gesto de Aranha parecendo que era a consolidação do movimento modernista, foi na realidade o começo da desagregação do Modernismo como movimento coletivo” (2006, p. 121). Fica-nos assim cada vez mais nítido que, alguns anos antes da convencionada “segunda fase do Modernismo” determinar o projeto ideológico que marcou a produção literária dos anos 1930 (cf. LAFETÁ, 2000, p. 28), já se percebia, em 1924, o desenho de um novo momento por que passava o movimento, a que Jardim se referiu como o “segundo tempo modernista”. Agora, não estava mais em cena o problema exclusivo da renovação estética e da atualização da arte em geral, de modo que a questão central passou a ser efetivamente a de se assumir uma posição sobre em que consistiria ser “moderno” e “nacional” (cf. JARDIM, 2018, p. 43).

Como extensamente explorado pela crítica historiográfica do Modernismo brasileiro, a figura de Mário de Andrade é central nesse debate. Eneida Maria de Souza (cf. 1999, p. 179), em *A pedra mágica do discurso*, identifica no autor a “convivência” de “dois polos contraditórios da memória”: de um lado, o processo literário criativo, de outro, a atitude empreendedora do homem público. Esse embate, avalia Souza, “longe de constituir um jogo de forças que se excluem, permite configurar o perfil igualmente contraditório do movimento modernista” (p. 180), que, por seu turno, concentra o choque conflitivo próprio da modernidade entre as noções de tradição e ruptura. Diz ela:

Com Mário de Andrade, percebe-se a dupla posição diante do passado: utiliza-se tanto do mecanismo de “traição da memória” como estratégia para apagar os rastros e esquecer lições herdadas da tradição, como revitaliza-se a memória dessa tradição, ao se empenhar na luta de preservação do patrimônio cultural brasileiro. [...] Convivendo com a visão ambivalente da memória, irá optar, na criação artística, pelo apagamento dos modelos e pela rasura das origens, cujo exemplo mais significativo é Macunaíma, o grande desconstrutor de linguagens (SOUZA, 1999, p. 180).

O aspecto da ambivalência da memória ressaltado por Souza nos interessa sobremaneira. Mário será um nome central para a consagração de uma memória artística, literária e cultural da nação. Essa sua perspectiva já se apresentava desde 1919, quando, regressando de sua primeira viagem a Minas Gerais em visita ao poeta simbolista Alphonso Guimaraens, ele já demonstrara inquietação com questões eminentemente ligadas à preservação da memória cultural do país, o que pode ser percebido desde a publicação de “A arte religiosa no Brasil” (ANDRADE, 1993), em 1920, na *Revista do Brasil*. Dava-se o encontro e a convivência do velho com o novo (cf. SOUZA, 1999, p. 182). Seu contato com as cidades históricas mineiras e a arte do período colonial já era o prenúncio de sua “ótica museológica” (cf. CHAGAS, 2006). Pela afirmação do intelectual modernista, à época, de que “Congonhas do Campo é o maior museu de escultura que existe no Brasil” (ANDRADE apud CHAGAS, 2006, p. 85), Mario Chagas constata que

Ao conceber aquele espaço como espaço museal, ele pensava museologicamente, de acordo com um pensamento novo para a época. Neste caso, o Santuário do Bom Jesus do Matosinhos era um museu sem paredes, ao ar livre, não institucionalizado, era um museu de sítio histórico, um museu conceitual (CHAGAS, 2006, p. 85).

A segunda viagem de Mário a Minas Gerais, no ano de 1924, acompanhando o poeta Blaise Cendrars na Semana Santa às cidades históricas mineiras ao lado de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Noné (o filho do casal), D. Olívia Guedes Penteadó, Gofredo Teles e René Thiollier, foi um dos acontecimentos fulcrais para as experiências andradina e oswaldiana de se “abrasileirar” o “Brasil”. Tinha-se contato com o que se entendeu ser um encontro com a “primitiva” realidade do país. A arte colonial, por seu turno, é vista como a manifestação de uma estética muito particular, da elevação de um Barroco efetivamente “genuíno” em pleno solo brasileiro, ao mesmo tempo “marca da tradição” e do “exotismo”, como fala Eneida Souza: “Ao eleger o Barroco como traço significativo de nossa nacionalidade, e comparando-o com o expressionismo alemão, Mário encontra aí a mesma deformação do objeto pelo olhar desconstrutor do sujeito.” (1999, p. 182)

Ali já tomava corpo a formação discursiva que nos anos 1930 determinará as ações de salvaguarda do patrimônio cultural, em busca daquilo que nos falta. “Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo”, conclamava Mário a Drummond em carta de 10 de novembro de 1924: “Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo sacrifício é grandioso, é sublime. E nos dá felicidade” (1982, p. 5), incitava-o. A mecenas Olívia Penteadó volta muito tocada

pelas condições precárias em que se encontravam os templos religiosos barrocos e, nesse mesmo ano, fundara a Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, entidade privada que teve sua importância no histórico precursor da criação do SPHAN. Daí em diante, o grupo modernista começava a dimensionar a importância a ser dada à constituição da identidade nacional na cena artística e cultural do momento pela “redescoberta” da nação, aspecto pelo qual ficou conhecida (nominalmente, inclusive) a expedição encabeçada pelos modernistas em sua “viagem de descoberta do Brasil”. Além disso, há uma importante mudança de perspectiva operada na realização da viagem com o objetivo de se apresentar Cendras ao interior do país, como explica Jardim:

A viagem a Minas teve um duplo significado. Possibilitou ao grupo paulista, pela primeira vez, divulgar suas ideias fora dos ambientes paulista e carioca. Além disso, mostrou que, ao contrário do que vinha ocorrendo até então, os brasileiros já não buscavam aprender arte moderna com Picasso ou Jean Cocteau, mas traziam um poeta suíço-francês para descobrir maravilhado a paisagem e a cultura do Brasil (JARDIM, 2015, p. 72).

O intercâmbio com os jovens mineiros, naquele momento, possibilitou a difusão dos ideais do movimento para além do eixo cultural Rio-São Paulo. O contato com o grupo dos “rapazes de Belo Horizonte dos anos 1920” (BOMENY, 2012, p. 22) foi importante para a nova direção a ser trilhada na formação de um discurso nacionalista “moderno”. Por um lado, possibilitou uma abertura para a *articulação política*: por intermédio de Carlos Drummond de Andrade, Mário passou a estabelecer interlocução com o também mineiro Gustavo Capanema, futuro Ministro da Educação e Saúde no Estado Novo, e de quem o próprio Drummond veio a ser chefe de gabinete (cf. p. 22). Por outro, se permitiu abrir caminho para a disseminação das ideias, também abriu espaço para fazer transparecer as dissonâncias.

Estas tomavam forma, sobretudo, em torno da problemática da dita “brasilidade”. A dificuldade em torno de uma definição precisa para esse conceito deve-se, paradoxalmente, a um *contraditório consenso*: a partir daquele momento, os intelectuais do Modernismo admitiam como ponto pacífico que o elemento de afirmação do moderno seria pelo caráter nacional; por outro lado, não havia acordo sobre a própria concepção de modernidade, uma vez que os projetos de modernização para a nação não eram os mesmos. Em sentido muito amplo, contudo, podemos arriscar compreender a brasilidade como o elemento definidor da essência da cultura brasileira, aquilo que demarcaria a singularidade própria da nossa identidade – ou, como prefere Mário de Andrade, a nossa “entidade nacional”.

Os desentendimentos ganham maior contorno quando Oswald de Andrade (1992) publica o “Manifesto da poesia Pau-Brasil” no *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924. À época, Bandeira manifestara-se na imprensa em uma polêmica crônica, intitulada “Poesia Pau-Brasil”, na qual se posicionava veementemente crítico à “poesia de programa” de Oswald e à sua “adesão em massa”. A posição do poeta pernambucano era firme: “Mas eu não adiro. E vou começar a fazer intrigas”, debochava. Afirmava ainda que “aborreço os poetas que se lembram da nacionalidade quando fazem versos. Eu quero falar do que me der na cabeça. Quero ser eventualmente mistura de turco com sírio-libanês. Quero ter o direito de falar ainda na Grécia. [...] Sou passadista” (2015a, p. 323). Mário magoou-se das afirmações do amigo. Em carta-resposta, Bandeira se explicava: “Vejo que não fui compreendido por vocês – o que me espanta. O meu artigo era um veneno complicadíssimo em que entrava muita ironia.” (2001, p. 116) E desenvolvia o argumento acerca de sua leitura sobre o “programa” de Oswald de Andrade que, a seu ver, resumia-se a “ser brasileiro”. Mas contemporizava:

Com relação a Oswald destaquei maliciosamente certas inconseqüências e rebati a estreiteza daquele conceito nacionalista. De resto é minha convicção de que somos irremediavelmente brasileiros. O mais viajado de nós, o mais estrangeirado [...]. Oswald é inteligentíssimo e que graça e força de expressão ele tem! O manifesto é delicioso – uma obra d’arte (ANDRADE, BANDEIRA, 2001, p. 116).

Conforme elucida Eduardo Coelho, Bandeira “não queria, de modo algum, ser associado a qualquer grupo e defendia a absoluta liberdade de criação” (2013, p. 87). Esse afirmado ensejo de autonomia dizia respeito, sobretudo, à forte influência da poesia de Blaise Cendrars entre os modernistas, cuja importância só anos mais tarde o poeta reconheceu para a elaboração de sua obra. Na referida crônica, o poeta pernambucano inclusive faz troça de Oswald, atrelando-o à figura do poeta suíço: “O seu primitivismo consiste em plantar bananeiras e pôr de cócoras embaixo dois ou três negros tirados da antologia do sr. Blaise Cendrars.” (2015a, p. 324) Sendo Oswald o “principal representante” na literatura modernista das técnicas cendrasianas, a exemplo do poema-piada e das escritas cinematográfica e *Kodak*, Coelho analisa que Bandeira dele

pretendia se afastar para evitar a “contaminação” pau-brasil que atacava muitos jovens poetas. Diante disso, não foi um afastamento por desinteresse em torno da obra oswaldiana, mas por considerar que adesão em larga escala aos pressupostos do “Manifesto da poesia pau-brasil” estava enfraquecendo a originalidade do antilirismo do companheiro de geração (COELHO, 2013, p. 87-88).

Mário, contudo, já havia recebido a “intuição primitiva” oswaldiana com ressalvas, e ainda em novembro daquele mesmo ano já confessava a Bandeira que “[n]ão sou mais

modernista. Mas sou moderno, como você” (2001, p. 169). Em carta de janeiro de 1925, chamava a atenção para a necessidade de se realizar um exercício de “sistematização culta”. Sem ela, sentia que se reduziria a “um escritor sentimentalmente popular e quero ser um escritor culto e literário. Não tenho medo destas palavras nem caí na admiração incondicional e sentimental do Osvaldo. O caso é outro. Sou um fenômeno culto, sei disso e não me afasto disso” (p. 182). Reconhecendo sua formação erudita, a proposta de Mário vinha se delineando como uma abordagem mais “analítica”, no esforço por um mapeamento dos mais diferentes aspectos da identidade nacional, uma tentativa de “capturar” um Brasil em sua integralidade. Tal empreendimento ganhava concretude no seu projeto de “abrasileiramento da língua”: “fundo na minha linguagem brasileira de agora termos do Norte e do Sul” (p. 182), dizia ele na mesma carta ao amigo. Anos mais tarde, Bandeira referia-se à preocupação de Andrade em escrever numa língua nacional “que não é afinal língua de ninguém” numa “tentativa de unir psicologicamente o Brasil” (2015a, p. 363). Disso o paulista tinha plena consciência: “não quero imaginar que o meu brasileiro – *o estilo que adotei* – venha a ser o brasileiro de amanhã. Não tenho essa pretensão, juro.” (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 182; grifo do autor)

Oswald, por sua vez, criticava essa proposta, a ela se referindo pejorativamente como “sabença”, isto é, o “lado doutor” do poeta de *Pauliceia* (cf. JARDIM, 2015, p. 74). Esse desentendimento veio a resultar, no entender de Jardim, em “profundas divergências quando se tratava de definir o que é a brasilidade” (p. 81), e dava início ao que Anderson Pires da Silva (2009) estudou como parte da “história privada” do Modernismo brasileiro: “Em um período de agitação e contradições internas, a questão nesse momento, para nós pueril, era uma briga interna pela liderança do movimento” (p. 48), analisa o pesquisador. Assim, os desdobramentos referentes à publicação do “Manifesto Pau-Brasil” mostravam-se decisivos para a delimitação das duas principais tendências de pensamento – analítica e intuitiva – em torno da definição desse objeto impreciso.

A partir desse momento, cada uma das propostas acabou por dar maior relevo a aspectos distintos da filosofia de Graça Aranha, de modo que a “intuição”, como “forma privilegiada de apreensão da realidade” (JARDIM, 2018, p. 81), veio a ser aprofundada por Oswald (1992), expressa mais radicalmente no “Manifesto Antropófago”, de 1928, levando o autor a esmiuçar a expressão de nosso “primitivismo” como centro da problemática da brasilidade. Essa mesma perspectiva, por sua vez, também servirá de inspiração para as ideias integralistas do grupo nacionalista-patriótico Verde-Amarelo/Anta, de Plínio Salgado

e Cassiano Ricardo, detido sobre a categoria de “integração” como uma forma ontológica de percepção da realidade, “vista como um todo integrado” (2018, p. 81).

Já Mário de Andrade buscava entender o “primitivismo” por outras sendas. “Ainda é preciso distinguir entre primitivismo e primitivismo”, escrevera a Drummond: “Tem o que vem da consciência duma época e das necessidades sociais, nacionais, humanas dessa época. É necessário. *É intelectual, não abandona a crítica, a observação, a experiência e até a erudição.* E só aparentemente se afasta delas. É o meu.” (1982, p. 26; grifo nosso) Passa então a defender que os contornos precisos da “entidade nacional” só poderiam ser delimitados mediante um levantamento rigoroso e sistemático do “acervo cultural do país” (JARDIM, 2015, p. 92), demonstrando com isso o que Eneida Souza chamou de seu “nacionalismo pragmático” (1999, p. 181). Sua obra mais célebre, *Macunaíma* (1991 [1928]), encarna justamente essa simbologia, no entender da autora: “A construção de uma nova visão da cultura brasileira se fundamenta no artefato simbólico de uma linguagem sem nenhum caráter, no amálgama de estilos e nas apropriações das mais diversas fontes do saber erudito e popular.” (p. 181)

Ainda na correspondência com Drummond, o escritor chegara a ser categórico: “Vocês inda estão convencidos que estou fazendo obras enquanto não faço senão ações. Minhas ações é que têm valido alguma coisa, minhas obras, com um pouco mais de brilhação não deixando ver elas bem, não passam de Primeiros Andares.” (1982, p. 100) A isso atentara Bandeira, que, celebrando os cinquenta anos de idade do amigo em crônica que lhe dedicara, numa espécie de balanço entre vida e obra de Mário, dizia: “De sua própria criação artística [...] desvirtualizou-se frequentemente em objetivos pragmáticos, trabalhando sempre em função dos problemas brasileiros.” (2015a, p. 363) Levando a cabo sua proposta analítica da narrativa literária para a narrativa patrimonial, Mário promove entre essas suas “ações” um verdadeiro projeto de *inventário* de muitos aspectos da cultura brasileira, passando pelo folclore, pela língua, pela literatura, pela música, pela etnografia e pelas artes populares – o seu exercício propriamente museológico, como diz Mario Chagas:

Mário deixou aos pósteros, além da sua obra literária, um acervo bibliográfico, arquivístico e museológico da maior importância para a compreensão de sua época. São mais de 25 mil itens [...]. Uma coleção que circula entre o moderno e o tradicional, entre o urbano e o rural, sugerindo a diversidade de interesses do colecionador (CHAGAS, 2006, p. 71).

As viagens seguintes empreendidas pelo intelectual modernista ao Norte e ao Nordeste do Brasil foram essenciais para o seu exercício de “coleccionador”, de onde coletou

os muitos itens de seu “museu pessoal de sonhos” (2006, p. 68). O registro deixado pelo poeta em seu cobiçoso projeto de diário de bordo *O turista aprendiz* (ANDRADE; 2002b) é também um exemplo da necessidade de se inventariar a memória intangível da cultura popular, tomando nota das manifestações imateriais de rituais indígenas, danças e festividades folclóricas, cânticos religiosos e pratos típicos das culinárias locais. Inventariando nosso patrimônio, Mário também *inventa* a própria identidade da nação. Ela se pauta sobre o “caráter unitário” da entidade nacional (cf. JARDIM, 2015, p. 82), contrapondo-se às orientações mais localistas e regionalistas (como propunha Gilberto Freyre), posto que, no seu entender, provocavam uma desagregação do país. O famoso poema “Descobrimento”, de *Clã do jabuti*, é célebre dessa sua perspectiva, ao afirmar que, “lá no Norte”, um seringueiro “é brasileiro que nem eu” (ANDRADE, 2009, p. 237).

Na vertente analítica assumida por Mário de Andrade se encontra a sustentação de sua concepção patrimonial, a qual se nota expressamente manifesta no núcleo do Anteprojeto do SPAN, em 1936, de sua autoria: “Entende-se por Patrimônio Artístico Nacional todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira, pertencentes aos poderes públicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares estrangeiros, residentes no Brasil” (1981, p. 39), lemos logo na abertura do documento. Entre as suas propostas para os quatro “Livros do tombo”, inclusive, há espaço já demarcado para o patrimônio “etnográfico”, correspondente às categorias de arte “arqueológica, ameríndia e popular” (p. 43).

Tendo sido este o texto-base que servira para Rodrigo Melo Franco de Andrade estabelecer a redação final do Decreto-Lei 25/1937, podemos sem receio afirmar que o pensamento do autor de *Pauliceia desvairada* fora decisivo para a implementação de um projeto político de salvaguarda para o patrimônio cultural brasileiro. A troca de “cartas de trabalho” entre ambos só reforça essa percepção: “Meu caro Rodrigo, li seu projeto de lei que achei, pelos meus conhecimentos apenas, ótimo. [...] Não sou nem turrão nem vaidoso de me ver criador de coisas perfeitas. Assim não tema jamais me magoar por mudanças ou acomodações feitas no meu anteprojeto.” (1981, p. 60) Também Helena Bomeny registrara: “especialmente no caso de Rodrigo, nem os procedimentos de trabalho, as discussões sobre políticas e as atividades de preservação do patrimônio artístico nacional dispensaram a dimensão afetiva da intervenção de Mário.” (2012, p. 42) A concretização efetiva de sua consciência nacional no campo político-institucional ganhou forma quando o poeta ocupou a direção do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, de 1935 a 1938, momento

em que ambos estabeleceram maior diálogo. As diretrizes de seu pensamento estão expressas em entrevista dada ao jornal *O Estado de São Paulo* em 21 de novembro de 1936, quando o então diretor Mário afirmava a necessidade

que se torna cada vez mais decisória para a vida do Brasil, da formação do “homem brasileiro”, o ser geral e coletivo, que será o único capaz de conservar a nossa entidade nacional. Não se trata de nenhum anti-individualismo sonhador, mas propriamente de uma pesquisa dos nossos caracteres essenciais, da acentuação ou correção deles, e da sua generalização, que só poderá dar-se tradicionalizando mais e principalmente coletivizando mais o indivíduo nacional (ANDRADE, 2015, p. 62).

Se, por um lado, a historiografia literária considerou a vertente intuitiva assumida por Oswald de Andrade como o legado mais original do pensamento modernista (especialmente em seu “Manifesto antropófago”), por outro, fora certamente a posição analítica defendida por Mário de Andrade a que mais contribuiu para a política patrimonial brasileira, cuja formulação sobre a memória cultural do país se encontra intimamente atrelada ao ideal identitário unificado defendido pelo poeta. Essa ganhará escopo jurídico-institucional com os encaminhamentos dados por Rodrigo Melo Franco de Andrade e, sobretudo, com a recuperação de sua proposta por Aloísio Magalhães nos anos 1980.

Mas também encontrará ecos na obra de Bandeira. A troca de correspondência entre ambos é das mais importantes em toda a epistolografia da literatura brasileira e ilustra bem como Mário exercia forte impressão sobre o amigo pernambucano, sendo, no entender de Drummond, “seu mais categorizado amigo no plano literário e talvez no plano pessoal” (1982, p. IX). E tinha razão, como Mário mesmo deixou explicitado na graça do seguinte comentário: “Sou muito afetivo e por isso dedico um verdadeiro amor humano às coisas que me cercam. Minha Remington, por exemplo, se chama Manuela, com o que eu fundo no mesmo carinho a máquina e o meu melhor amigo, que se chama Manuel.” (apud BOMENY, 2012, p. 43) A morte prematura do amigo, aos 51 anos de idade, mexera profundamente com Bandeira, que nos versos de “A Mário de Andrade ausente”, de *Belo belo*, afirmara:

Anunciaram que você morreu.
Meus olhos, meus ouvidos testemunham:
A alma profunda, não.
Por isso não sinto agora a sua falta.

Sei bem que ela virá
(Pela força persuasiva do tempo)
Virá súbito um dia,
Inadvertida para os demais. [...] (BANDEIRA, 2020, p. 346)

Bandeira estava certo desse sentimento, e em crônica de 12 de outubro de 1960 o poeta efetiva literariamente um esperado “contato” com o amigo: “Fui mexer nos livros dele para ter a ilusão de um papo em alguma releitura.” Em anotação “ao pé da página” de um exemplar, diz ele que “[n]esta nota encontrei meu amigo inteiro e um momento fiquei feliz na minha saudade” (2015a, p. 364). Não é de surpreender, portanto, que, diante de tão genuína amizade, o senso de “abrasileiramento” defendido por Mário tenha sido tão fortemente sentido pelo poeta de Pasárgada. Exemplo disso se encontra, como já vimos, na correspondência estabelecida entre ambos. Em outra carta, de março de 1931, tendo sido interpelado por Bandeira sobre se havia lido artigo a seu respeito por Hamilton Nogueira, Mário respondera: “Achei das observações mais finas que já fizeram sobre mim essa sobre o lado analítico da minha concepção de realizar o Brasil.” (2001, p. 491) Já Bandeira, em abril do mesmo ano, demonstrava a “adesão” ao projeto de “sistematização” proposto pelo amigo com a sugestão de que se edite “uma revista que seja uma espécie de arquivo da nossa cultura geral. A vantagem de ser feita por gente de vanguarda é incluir a vanguarda e vanguarda bem escolhida” (p. 499).

Por certo, Manuel Bandeira não chegou a promover a ambiciosa monumentalidade do projeto de Mário de Andrade em suas criações literárias. Mas em perspectiva “humilde”, como é de seu feitio, nas *Crônicas da província do Brasil* pode-se vislumbrar uma pequena amostragem dessa “entidade nacional”, a qual nos “legou” em seu monumento menor. Em sua concepção de brasilidade, vislumbram-se muitos pontos de contato com as visões de seus interlocutores, sendo notória a “presença analítica” de Mário. Nas crônicas em que se manifesta o patrimônio tangível, Bandeira preocupou-se em deixar registradas preciosas descrições dos monumentos barrocos edificadas, muitos dos quais, inclusive, hoje são inexistentes, como é o caso do Solar de Megaípe. Toda uma atenção é dada a esses edifícios, como às Câmaras Municipais do Brasil, às “velhas igrejas” ou, ainda, às ruínas vestigiais dos tempos das províncias coloniais em Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro.

O legado “inventariado” se expande para a inscrição, em seus textos, do patrimônio cultural de caráter imaterial, em que percebemos um exercício de “incursão etnográfica” do poeta em busca de nossas raízes populares, como aparece, por exemplo, na crônica “Candomblé”, em visita a um terreiro da matriz religiosa homônima. A mesma perspectiva de observação “in loco”, própria da “experiência de campo” antropológica – aqui tomada enquanto uma “modalidade de autoridade etnográfica” (cf. GONÇALVES, 1996, p. 19) –, se encontra nos textos em que Bandeira descreve tradições da cultura popular, que vão de

festividades (a exemplo da festa de Nossa Senhora da Glória do Outeiro) a ritos fúnebres (como nos velórios de José do Patrocínio Filho e de Sinhô). Até mesmo as “noitadas” cariocas, em Bandeira, parecem mapeadas em uma “etnografia da boemia” dos anos 1920-1930.

À Mário de Andrade, enfim, Manuel Bandeira dedicou inúmeros artigos, ensaios e crônicas, tendo feito questão de deixar inscrita – ou seria melhor dizer *tombada*? – sua memória no “inventário literário” bandeiriano. Não é à toa que o escritor pernambucano tenha reunido uma crônica intitulada com o nome do grande amigo, “Mário de Andrade” (2006, p. 135), no seu monumento menor da brasilidade, somando-o à seleção de autores brasileiros que compõem o seu “humilde panteão”, a exemplo de Graça Aranha e Drummond. Com isso, intuiu perpetuar o lugar do poeta na literatura nacional para a posteridade. A consagração da importância de seu nome para o patrimônio literário brasileiro só vem a ser reafirmada quando encontramos a mesmíssima crônica em homenagem ao autor de *Macunaíma* reunida novamente entre os únicos treze textos elegidos por Bandeira para reaparecerem no seu segundo livro em prosa, *Flauta de papel*, constituindo-se em um verdadeiro legado e herança da nação. Além disso, é curioso notar, na crônica que dedicara em virtude do cinquentenário do grande amigo, o desejo de que “Deus o conserve nessa felicidade de se sentir em paz com o destino, mesmo interpretando-o erradamente como passageiro, porque Mário de Andrade *ficará*, quer queira quer não queira” (2015a, p. 364; grifo do autor). Infelizmente, Bandeira estava errado quanto ao destino de Mário (o sujeito), que viria a falecer dois anos depois. Mas acertara em cheio quanto à obra, que se *conservara* imortalizada – ou, se preferirmos, “tombada” – em seus escritos.

No referido texto publicado no volume das *Crônicas*, o autor apresenta uma leitura interessante sobre o exercício de interpretação do Brasil proposto por Mário. Diz ele:

Uma coisa cacete nas nossas tentativas de assuntos nacionais é que os tratamos como se fôssemos estrangeiros: não são exóticos para nós e nós os exotizamos. Falamos de certas coisas brasileiras como se as estivéssemos vendo pela primeira vez, de sorte que em vez de exprimirmos o que há nelas de mais profundo, isto é, de mais cotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais. Mais uma lição que nos dá o poeta! (BANDEIRA, 2006, p. 137).

Na crônica, Bandeira trata da recente publicação de *Remate de males* (ANDRADE, 2009 [1930]), livro em que Eduardo Jardim observa a oscilação entre “um movimento de dispersão e, mesmo, de dissolução da identidade pessoal e a aspiração da unidade” (2015, p. 94). Não obstante, o que o poeta de Pasárgada lê é a expressão do que há de “mais profundo”, “de mais cotidiano” nos poemas de “assuntos nacionais”. E atribui esse aprendizado

justamente a Mário, quando na realidade a “profundidade” nos remete muito mais à vertente “intuitiva” de Oswald de Andrade. Maior curiosidade ainda encontramos na troca de correspondência entre ele e Drummond, em que este atribui a ninguém menos que o próprio Bandeira tal percepção. Ferindo a vaidade do amigo, Mário em tom piadista parece reivindicar a ideia para si. No trecho abaixo, transcrevendo excerto da carta de Drummond, ele comenta ao final (em destaque nosso):

“O que nós todos queremos (o que pelo menos imagino que todos queiram) é obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das ideias. Ou como diz Manuel Bandeira, ‘enquadrar, situar a vida nacional no ambiente universal, procurando o equilíbrio entre os dois elementos’.” *Vaidadinha. Se lembra da Pauliceia?* (ANDRADE, 1982, p. 14).

Não é à toa: de sua perspectiva mais “imparcial”, como trata Jardim, o poeta do Recife não chegava a desassociar as duas linhas, conseguindo “notar, por trás das desavenças de superfície, as mesmas preocupações que motivaram todas as versões da brasilidade” (2018, p. 87). A leitura do crítico só vem a ser referendada pelo que se lê sugerido na crônica dedicada ao companheiro, em que se nota justamente a proposta de aproximação entre os nomes de Mário e o de Oswald, “os dois temperamentos poéticos mais originais, as duas personalidades mais marcadas que possuímos” (BANDEIRA, 2006, p. 137). Nesse sentido, Bandeira é categórico quando afirma que “sua voz ressoou como um convite a nos reconhecermos brasileiros e atuarmos brasileiroamente” (2015a, p. 364) e que “não há poeta modernista, grande ou pequeno, que não lhe deva alguma coisa. Os grandes fizeram estrada real no rastro deste abridor de picadas” (2006, p. 137), referindo-se ao lugar atribuído a si próprio como um “irmão mais velho” pelos modernistas que lhe sucederam. Em seu *Itinerário de Pasárgada*, contudo, o poeta “humildemente” dissera que “pouco me deve o movimento” e, num gesto de generosidade, afirmara: “o que eu devo a ele é enorme.” E continua: “Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa (da literatura e também das artes plásticas e da música), como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista.” (2012, p. 90) Como não poderia deixar de constar em suas memórias, o autor deixa registrado todo o seu devotamento em uma homenagem especial ao grande parceiro de vida e de epistolário:

Apesar de certas rebarbas que sempre me feriram na sua poesia [de Mário], senti de pronto a força do poeta e em muita coisa que escrevi depois reconhecia a marca deixada por ele no meu modo de sentir e exprimir a poesia. Foi, me parece, a última grande influência que recebi: o que vi e li depois disso já me encontrou calcificado em minha maneira definitiva (BANDEIRA, 2012, p. 88).

Entre tantas referências, com a “entidade nacional” analítica de Mário “calcificava-se” a pedra sólida em que o “bardo” esculpiu a silhueta de sua poética patrimonial.

3.3.2 O museu de bens provincianos de Gilberto Freyre

Na província, a nostalgia do grande mundo não me deixará de todo; as memórias, que estavam secando, abriram-se de novo em verdadeiras feridas.

– Gilberto Freyre

Nos anos 1910, o espírito “moderno” e “cosmopolita” que predominava no Rio de Janeiro, então Capital Federal do país, ainda era bastante apegado ao imaginário importado da Belle Époque francesa, tão exultante do valor de “progresso” ditado pela filosofia do Positivismo. Essa concepção, contudo, já era objeto de questionamento de intelectuais cariocas, como ilustra a produção literária, à época, de João do Rio e Lima Barreto. Com o exemplo de incivilidade testemunhado pelo mundo diante do advento da Primeira Guerra na Europa, essa convenção foi fortemente abalada. Novos sentidos de modernidade vinham sendo formulados no Rio durante esse período, em especial o oriundo de uma “intelectualidade boêmia”. Como explica Monica Velloso (1996), os literatos, periodistas, artistas e caricaturistas de um “Modernismo carioca”, naquele momento, refutavam a ideia de movimento organizado em torno de uma escola ou corrente literária. Operando fora da lógica unificadora do mercado e demarcada por um caráter fragmentário, essa modernização se manifestava nas ruas, “arena de confronto” e “canal de sociabilidade” entre esses sujeitos: “O moderno é construído na rede informal do cotidiano” (p. 32), afirma a pesquisadora.

Atentos à constante ebulição proveniente do dinamismo próprio das ruas da cidade, os intelectuais cariocas não associavam a modernidade à formação identitária da “cultura da nação” – no entender desses agentes, a identidade nacional já era a do Rio de Janeiro, que desde a transferência da corte portuguesa, em 1808, orgulhava-se de seu lugar de “metrópole”, o centro de onde emanavam todas as “novidades do mundo” para o resto do país. Vale lembrar que no ano em que se celebravam os cem anos da independência, enquanto a Semana de Arte Moderna realizava-se em São Paulo, ocorria no Rio a Exposição *Internacional* do Centenário da Independência do Brasil. O próprio Mário de Andrade, na conferência “O movimento modernista”, reconhecia que “o Rio possui um internacionalismo ingênito”, ao passo que São Paulo ainda era “uma cidade grande mas provinciana” (2002a, p. 257-259). Olhando por tal ângulo, Mário encontrava a explicação para o movimento de “ruptura com

a tradição” não ter “arrebentado” na Capital Federal, mas justamente nas províncias, que se firmavam “modernas” em suas especificidades, independentemente do que se ditava como “modismo” no Rio de Janeiro da Primeira República.

Se, desde o final dos anos 1910, fervilhava o debate vanguardista do movimento modernista de São Paulo sobre a necessidade de se colocar o Brasil em meio ao cosmopolitismo no cenário internacional, um outro modelo de modernidade era defendido ao norte do país, e em sentido bem diverso. Desde 1918, o antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre vinha se posicionando, na imprensa do Recife, contrário à descaracterização da cidade (e do país como um todo) por “cosmopolitismos” que ameaçavam desfigurar a cultura regional – o que, por conseguinte, significava ameaçar a própria identidade da nação. Ali tomava corpo o que, na historiografia literária, ficou conhecido como o Movimento Regionalista, que teve em Freyre seu maior representante.

Leandro Pasini (2018) reconstitui alguns aspectos importantes para a inserção desse debate em meio à contextualização histórica mais ampla do Recife na transição dos anos 1910 para os anos 1920. Já naquele momento, a posição atribuída à cidade era a de uma “capital regional” por sua “relativa independência” intelectual e um “cosmopolitismo próprio” em relação ao país, a exemplo dos livros e revistas importados diretamente das capitais europeias encontrados em suas livrarias (cf. p. 181). Esse dinamismo cultural particular ainda explica a presença de um debate plural nos meios intelectuais pernambucanos, que nos anos 1920 já era marcado por pelo menos três correntes de pensamento “moderno”, como o “futurismo” de Joaquim Inojosa, “a mistura difusa de localismo e experimentação formal da *Revista do Norte*” (p. 182) e o “regionalismo pragmático” de Gilberto Freyre.

Freyre, recém chegado dos estudos no exterior, influenciado sobretudo pela teoria antropológica de Franz Boas em Colúmbia, olhava com criticismo para a presença “cosmopolita” no Recife. Por sua formação culturalista, cuja base de pensamento propunha uma dissociação entre cultura e raça, originalíssima em comparação ao pensamento eugênico da época, o escritor já tinha como preocupação a valorização de uma cultura própria e genuína da tradição conformadora da identidade de um povo, pautada sobre a concepção da miscigenação. Essa tradição, por sua vez, não deveria ser confundida com primitivismo exótico ou folclore pitoresco, mas um “ideal de naturalidade regional” distintivo da formação do Brasil em toda a sua singularidade: “A militância de Gilberto Freyre seguia, assim, um caminho de valorização consciente de todos os aspectos tidos como originais no ambiente

pernambucano que, por sua vez, seria o resultado original dos séculos de colonização e mestiçagem cultural.” (PASINI, 2018 p. 186) É nesse ponto em que se evidencia com maior nitidez a distância da proposta regional Freyreana do Modernismo paulista pós-1924, quando o debate nacional começa a se cristalizar com o sentido de “ser moderno”.

Conforme explica Fernando Freyre (1977), desde 1918, quando Gilberto iniciou a colaboração no *Diário de Pernambuco*, já se encontrava expresso o apelo do “Manifesto Regionalista”, de 1926, na publicação de artigos da série “Da outra América”, defendendo que o Brasil, e mais especificamente o Recife, não se deixasse influenciar por tendências que “ameçassem” o que tínhamos de mais “caracteristicamente”. Em seus artigos, diz o pesquisador, explicitava-se um “ânimo de compreender e fazer mais compreendidas as verdadeiras origens, formação e exteriorização da cultura brasileira” (cf. p. 182). Além da importância da recuperação de seus artigos no *Diário*, é necessário que se resgate ainda um outro histórico. Diante da menção à Manuel Bandeira, no Manifesto, como um dos “mestres autênticos” que tomava conhecimento do movimento, bem como da defesa, no referido texto, de um “modo regional e não apenas provincial de ser alguém de sua terra – manifestado numa realidade ou expresso numa substância talvez mais lírica que geográfica e certamente mais social do que política” (FREYRE, 1996, p. 47), é imperioso voltar à troca de correspondências entre o sociólogo e nosso poeta para se ampliar a leitura do contexto.

A interlocução entre ambos inicia-se no ano de 1925, quando Gilberto Freyre encomendara ao escritor um poema sobre o Recife para edição especial do *Diário de Pernambuco*, que viria a resultar no *Livro do Nordeste*. Propondo recuperar a gênese de “Evocação do Recife”, Pasini analisa que a forma adotada para sua composição está vinculada à questão do nacionalismo literário, em que pese o contexto do “Manifesto Pau-Brasil” de Oswald e a defesa por “uma forma poética simultaneamente experimental e conscientemente brasileira” (2018, p. 188). Enorme importância tiveram ainda os poemas “Carnaval” e “Noturno de Belo Horizonte”, de Mário de Andrade, que Bandeira declarou como a descoberta do “grade poema brasileiro” em carta destinada ao companheiro em 02 de maio de 1925 (cf. 2001, p. 195). Ao mesmo tempo, é à “sensibilidade tão pernambucana” de Gilberto Freyre que o poeta, em seu *Itinerário de Pasárgada*, atribui o apelo memorialista que “muito concorreu para me reconduzir ao amor da província, e a quem devo ter podido escrever naquele mesmo ano a minha ‘Evocação’” (2012, p. 90). Assim, avalia Pasini,

Essa relação entre nacionalismo poético e memorialismo provinciano configura o poema [...]. [A] despeito de diferenças declaradas entre regionalismo e

modernismo, provincianismo e cosmopolitismo, é em uma teia de diálogos composta de diversos elementos que se elabora a síntese poética de Bandeira, em que convergem essas perspectivas diferentes (PASINI, 2018, p. 189).

Em seu discurso, Freyre enaltece positivamente a província. É como “provinciano” que o sociólogo se refere a si próprio em diversas ocasiões na correspondência entre ambos. Cientes disso, parece-nos significativo o comentário do sociólogo, em uma de suas cartas, dizendo acerca do famoso poema que “Há muito pernambucanismo e provincianismo em você, como você próprio sente no seu grande ‘provinciano que nunca soube’” (p. 104), o que só reforça o comentário de Bandeira de que fora o amigo o responsável por sua reconexão com a cidade natal. A essa leitura, soma-se ainda a análise de Silvana Dias (2017), que lê na categoria da província a via pela qual o autor da “Evocação” acolhe em sua obra o “abrasileiramento da arte”: “Freyre, como se pode perceber, tem papel atuante em meio a esse processo de provincianização do poeta.” (p. 315)

A concepção de província, tão fortemente presente na troca de correspondência entre Bandeira e Freyre, é um dos pontos nevrálgicos para se acessar a poética patrimonial inscrita nas *Crônicas da província do Brasil*. Vimos com André Gardel (1996) como é significativo atentar para os locais a que pertencem os três principais periódicos em que originalmente esses textos foram veiculados, Pernambuco, Minas Gerais e São Paulo. A interlocução do cronista com os três estados de onde brotavam novas experiências “modernas”, intimamente associadas à busca de nossa brasilidade (cf. p. 36), é relevante sobretudo por nos permitir dimensionar a centralidade do “provincianismo” no referido volume – que, não por acaso, prefigura no centro do título das suas *Crônicas*.

Destaque-se, portanto, o fato de não se tratarem das crônicas *do Brasil*, ou as crônicas *brasileiras*, mas de crônicas “da província do Brasil”. Fazendo da província o núcleo da locução adjetiva e subordinando sintagmaticamente “do Brasil” a ela, Bandeira já nos propõe uma inversão de perspectiva que se confirma em sua “Advertência”, quando nos fala se tratarem de “crônicas de um provinciano para a província”, completando: “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 muitos anos.” (2006, p. 11) Nesse sentido, Bandeira refuta o “umbiguismo” dos intelectuais da “metrópole” que nos anos 1920 se colocavam de costas para outras realidades do interior do país.

Dialogando com o crítico italiano Alfonso Berardinelli, Dias recupera certa perspectiva para a modernidade poética que nasce como uma “negação da província”, esta

um “universo orgânico, internamente estruturado, intensamente visível em cada uma de suas partes e fechado” (apud DIAS, 2017, p. 309). Seguindo por outra linha, a abordagem “provinciana” de Freyre revela, antes, uma *abertura*, em que da tensão dialética entre provinciano/tradicional e vanguardista/moderno resultaria a síntese de um “provinciano virtuoso”, moderno justamente porque provinciano:

Ser um provinciano virtuoso é contrapor-se também aos valores cosmopolitas enxertados num país de características únicas, mas não desprezá-los de todo. Por isso existem o mau e o bom provinciano, sendo que este jamais deve deixar de empregar um estilo vivaz e espirituoso, sob pena de se perder numa exaltação vazia e baixa, excessivamente sentimental, das coisas da terra (DIAS, 2017, p. 309).

Dáí se compreende melhor o estranhamento provocado pela conclamação, na sua “Advertência”, de que “Deus o conserve assim por muitos anos”, em uma quebra da expectativa naturalmente esperada de se ler no termo “província” o tom pejorativo a que usualmente se lhe atribui. Freyre faz questão de salientar a diferença de um para o outro no diálogo com Bandeira. Leia-se, por exemplo, trecho de outra correspondência, em que expressa o desejo de viajar em busca das “impressões, os estímulos e contatos que eu preciso, se não dou para provinciano dos ruins, intelectual provinciano, que é uma coisa horrível; e adeus” (2017, p. 81). Como se vê, o diálogo entre eles só reforça o fato de que a visão “provinciana” do poeta se encontra intimamente imbricada à do pensador.

O tratamento dado por Bandeira à província ficou explicitado em suas crônicas. É o caso de “Um belo exemplo que a província está dando”, publicada no periódico *A Província*, de Recife, em 1929. Nela o poeta critica um literato do Rio que “caçoa” do provincianismo fortemente presente nos jornais interioranos, e coloca a questão nos seguintes termos:

Provinciano, provincianismo... Eis um debique fácil de atirar. Mas como se há de definir afinal esse tão falado provincianismo? Pondo de lado toda sutileza, pode-se considerar provincianismo maneiras de proceder, modos de pensar, de sentir próprios da província. É evidente que há bom e mau provincianismo. A palavra é contudo empregada sempre em sentido pejorativo (BANDEIRA, 2008, p. 147).

Na mesma crônica, o poeta ainda nos fala das “sutilezas de interpretação” em torno deste termo, dizendo ainda que “[o] que é perfeitamente metropolitano para a capital do Brasil pode passar a provincianismo em relação a Paris ou a Londres. [...] Vejam o quanto é elástico o sentido da palavrinha” (p. 148). Comentando ainda a respeito do referido literato carioca, que criticava o “hábito das transcrições” nos jornais provincianos, um “costume característico dos jornais dos estados”, Bandeira passa a distinguir um “bom” de um “mau” exemplo de provincianismo, citando o “belo exemplo” de *A Província*:

[Q]uando o jornal que assim procede é um grande diário de capital de província, o fato se torna escandaloso. É pura pirataria. Mau provincianismo: querer dar a impressão de grande jornal em desproporção com o meio.

[...] [A *Província*] está dando um belo exemplo de elegância com proporcionar sempre aos seus leitores matéria original. Em sua discricção e bom senso ele é um modelo agradável e interessante do que pode ser um bom jornal de província (BANDEIRA, 2008, p. 149-150).

A discussão orbita em torno do binário “bom” x “mau” provincianismo. Bandeira relativiza o termo “provincianismo” circunstanciado por uma noção perspectivista. Sob este aspecto, para a pergunta que nos faz Bandeira na “Advertência” das *Crônicas* quando nos indaga se “este mesmo Rio de Janeiro de nós todos não guarda, até hoje, uma alma de província?”, poderíamos conceber como possível a resposta: “Vejam o quanto é elástico o sentido da palavrinha”. Na perspectiva de uma grande metrópole, como Londres e Paris, uma cidade das proporções da então capital federal do Brasil tenderá a ser lida como uma província, ao passo que ao lado de uma cidade interiorana, o Rio de Janeiro é visto como uma cidade de aspecto metropolitano, como assumem os seus intelectuais na Primeira República. Mas sintetizar o debate em mera relativização perspectivista reduziria a questão. O poeta desenvolve seu raciocínio em outra crônica, intitulada “Sou provinciano”. Publicada no *Estado de Minas* em 1933 e reunida a *Andorinha, andorinha*, nela o poeta é categórico:

Sou provinciano. Com os provincianos me sinto bem. [...] Me explico: as palavras “província”, “provinciano”, “provincianismo” são geralmente empregadas pejorativamente por só se enxergar nelas as limitações do meio pequeno. Há, é certo, um provincianismo detestável. Justamente o que namora a “Corte”. [...] É provinciano, mas provinciano do bom, aquele que está nos hábitos do seu meio. Esse sente as excelências da província. Não tem vergonha da província – tem é orgulho (BANDEIRA, 2015a, p. 30).

Aqui, o autor nos apresenta como característico de um “provincianismo detestável” o caráter bajulador da “Corte”, aquele que aspira imitá-la e, em sua tentativa, fracassa, denotando um provincianismo em sentido pejorativo, o que faz dos jornais que “transcrevem” trechos de outros um exemplo de “mau provincianismo” por quererem “dar a impressão de grande jornal em desproporção com o meio”. Já o bom provincianismo sabe distinguir qualidades do modo de vida provinciano, do qual sente “orgulho” e, com isso, propõe uma ressignificação de seu sentido: valorizar a província exatamente pelo que tem de pouco sofisticada ou desenvolvida, enaltecer o que tem de interiorana. Ou, nos dizeres de Gardel, “alargar a visão de mundo e ampliar o entendimento de dentro e fora a partir do mergulho no chão humilde da vida nas múltiplas faces que uma província pode guardar, cosmopolita ou não...” (1996, p. 41).

No manifesto de 1926, Freyre recupera certa historicidade para o fato de as províncias terem sido relegadas a um lugar depreciativo no imaginário nacional. Recuperá-la agora, associando-a à dimensão do Regionalismo, significava pensar em um projeto de modernidade que valorizasse a cultura e a reorganização política da nação em esfera regional:

Primeiro, sacrificaram-se as Províncias ao imperialismo da Corte: uma Corte afrancesada ou anglicizada. Com a República – esta ianquizada – as Províncias foram substituídas por Estados grandes e ricos [...] que deviam ser ainda Territórios e não, prematuramente, Estados.

Essa desorganização constante parece resultar principalmente do fato de que as regiões vêm sendo esquecidas pelos estadistas e legisladores brasileiros, uns preocupados com os “direitos dos Estados”, outros, com as “necessidades de união nacional”, quando a preocupação máxima de todos deveria ser a de articulação inter-regional (FREYRE, 2006, p. 49-50).

Àquele tempo, imbuído da mesma concepção regionalista, Freyre articulava um projeto específico para o campo dos museus. Em 1923 e 1924, ele publicou dois artigos em que já se vislumbravam as ideias seminais que vieram a compor a sua “imaginação museal” (cf. CHAGAS, 2009), defendendo “um museu que nos recordasse as afirmações mais características da vida colonial, a sua técnica de produção, a de transporte, o mobiliário, os tipos de casa, os costumes de vestir, os aparatos das grandes procissões e festas de igrejas” (FREYRE, 2017, p. 21). Anos mais tarde, retomando as ideias ensaiadas nesses textos, o sociólogo vai defender que um “museu moderno” não deve se “confinar aos limites da província ou da região onde se acha situado”. Para seu argumento, recorre justamente à distinção entre o “bom” e o “mau” provincianismo:

Teríamos, nesse caso, provincianismo ou regionalismo, não do bom, mas do estéril, que é aquele que cedo se degrada em sua autofagia, por falta de contato ou de intercâmbio dos seus centros de estudos com outros centros de atividade intelectual, de pesquisa artística e de estudo científico [...]. Daí não nos deva contentar a expressão “regionalismo” senão quando subentendida como dinâmico e inquieto inter-regionalismo não só no plano nacional como no internacional (FREYRE, 2017, p. 34).

Mario Chagas (2017) analisa que as práticas museais propostas por Freyre constituem um “campo narrativo dotado de subjetividades [e] configuram um centro de interpretação impregnado de elementos valorativos” (p. 196). Entre os quais, citam-se a sua formação imaginária intimamente atrelada aos valores coloniais e à sua educação sociológica culturalista, investigativa do caráter de “mestiçagem”, como fatores conformadores de uma narrativa em que se verifica “uma arena política carregada de tensões” (p. 196). Mas, ao mesmo tempo, também apresenta uma visão singular para o tratamento museal a ser dado ao

patrimônio, especialmente se comparada à consciência museológica de Gustavo Barroso. Enquanto neste se manifesta o ensejo de se musealizar o “monumental” e o “grandiloquente”, o autor pernambucano “volta-se para o comum, o banal, o ‘cotidiano significativo’ e busca a empatia e o desejo de humanizar os museus” (p. 189). Nesse ponto, adentramos a esfera do “monumento menor” da poética patrimonial de Manuel Bandeira.

Essa perspectiva parece se delinear, portanto, em uma via de mão dupla: do lado de Freyre, o movimento de revalorização da cultura regional da “província” do Brasil; do lado de Bandeira, o enaltecimento para as coisas ínfimas do cotidiano. Da síntese entre esse intercâmbio, vislumbramos em Freyre um “museu de bens provincianos” que está intimamente impregnado do princípio poético “menor” bandeiriano. É o que se vê expresso no seu Manifesto Regionalista, em defesa de museus “com panelas de barro, facas de ponta, cachimbo de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarras, figuras de cerâmica, bonecas de pano, carros de boi, e não apenas com relíquias de heróis de guerras e mártires de revoluções gloriosas” (2006, p. 57). Já em Bandeira, vemos como o acervo de “bens afetivos” que compõe o seu “museu pessoal” vai sendo enriquecido por uma coleção abrasileirada pelo bom “provincianismo” que agrega, em positiva referência, aos bens culturais brasileiros pelas especificidades regionais. Ao mesmo tempo, mantém a marca de sua formação imaginária arraigada no senso colonial e saudosista de sua infância idealizada.

Em correspondência a Drummond, de 21 de outubro de 1924, o poeta afirmava:

Aliás, sou provinciano também – um provinciano, de Pernambuco, que vive desde menino na corte, com uma burra saudade dos engenhos, onde aspirou aquele cheiro das tachas de açúcar, das quais disse Nabuco, e com razão, que nos embriaga para a vida toda (BANDEIRA, 1997, p. 584).

Sobre este trecho, Claudia Barbosa Reis (cf. 2013, p. 60) observa o que chamou de algumas “essências individuais” do escritor, referindo-se como um exemplo do que pode vir a ser explorado na concepção de um museu de literatura, em geral os museus-casa dos literatos. Tais museus pressupõem compreender não apenas a biografia do autor, mas sobretudo a capacidade de se associar o ato criador de sua obra literária em meio ao contexto de sua vida cotidiana, dos referenciais que lhe são mais íntimos e que lhe serviram de “matéria de poesia”. Assim como a lírica ou a narrativa literária mobilizam uma visualidade capaz de provocar no leitor uma reação emocional, o mesmo efeito deve ser promovido pelas narrativas desses museus, sendo-lhes indispensável, portanto, o papel dos objetos (cf. p. 65).

Na constituição dos imaginários poéticos conformados pelo entorno do escritor, há uma materialidade importante a ser explorada por esses museus literários, ainda de acordo com a autora, de modo que “os hábitos e os objetos de uso que [o] cercam [...] bem como o produto de suas relações humanas funcionam como uma espécie de chamariz, de atrativo” (p. 60). O trecho da carta ilumina justamente esse imaginário evocado pelas “coisas materiais”, como é o caso das “tachas de açúcar”, que remetem à memória da infância em suas referências coloniais e aristocráticas de “menino na corte”, a qual o poeta associa o “provincianismo”. Essa correspondência associa-se intimamente a outra crônica sua, intitulada “Impressões de um cristão-novo do regionalismo”, de *Crônicas da província do Brasil*. Nela, tal como em um “museu literário”, uma série de objetos dessa sua “coleção provinciana” são enfatizados, como se estivessem “em exibição” ao público visitante.

Embora a crônica mantenha o tempo todo a terceira pessoa do discurso, próxima a uma narrativa ficcional, é notória a referência metafórica a si próprio: o cronista assume a sua identidade dual e ambivalente na distinção entre o “Regionalista Aprendiz” e o “ex-Regionalista”. O primeiro “sentia-se envergonhado de só conhecer de livros o sabor regional da vida de engenho”, cujo gosto “pelas tradições de sua província” advinha do contato com “uns livros grossos de lombada azul”; ao passo que o segundo, um “sujeito enfasiado”, “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” (2006, p. 189-190). As preocupações do Regionalista aprendiz passam por tomar conhecimento e nota da cultura regional mais prosaica: fazia muitas perguntas sobre os banguês, pois “tinha medo que eles acabassem de todo”. O ex-Regionalista, por sua vez, fora como ele, escrevera “sobre cozinha pernambucana” e sobre “as sinhás que as mucamas espiohavam na modorra das sestras [...]. Tudo com abundantes citações de Koster e Tollenare. Para acabar tomando leite condensado de Horlick” (p. 190). Ao final da crônica, da dialética entre a posição de ambos, converge uma síntese que nos ajuda a recompor o Bandeira em sua ambiguidade:

Ele tinha que defender o seu amor periclitante contra o ruim pessimismo do ex-Regionalista. E foi sob os apupos do outro que partiu para o banguê de Vitória [...]. A expectativa sarcástica do ex-Regionalista ficou lograda. O Regionalista só tinha encontrado motivos de prazer. É verdade que não contou para o outro a sua impressão do famoso cheiro que embriaga para a vida inteira quando respirado na infância. Pareceu-lhe que pode ser sentido numa simples xícara de mel de engenho e dispensa a infância. O que não dispensa é o dom de poesia, como existiu em Nabuco (BANDEIRA, 2006, p. 190).

O aprendiz busca incessantemente se reconectar com a cultura de sua infância – bem bandeirianamente. Propõe mesmo “inventariá-la”, tomando registro de tudo. O ex, contudo, dotado da “sabença” (para recorrer à troça de Oswald a Mário), mas dela “enfasiado”, teve “lograda” a sua expectativa – a de que o seu lado “aprendiz” não seria bem sucedido em sua tentativa de se “reconduzir ao amor da província”, recorrendo aqui à expressão usada pelo poeta pra tratar do efeito de Freyre sobre ele. O emprego do participio de “lograr” aqui é muito ambíguo: tanto pode ser lido no sentido de “iludir, burlar”, como também no de “bem suceder, surtir efeito”. Nesse caso, temos a síntese ambivalente agindo sobre o “batismo” de um “cristão-novo” do regionalismo: a expectativa inicial do ex-Regionalista se viu ludibriada pela reação reportada pelo aprendiz, que só encontrou “motivos de prazer”. Mas também foi alcançada, porque lhe levou à consciência de que o “famoso cheiro”, aquele “das tachadas que respirado na infância, dizia Nabuco, embriagava para o resto da vida” (p. 189), não era exatamente o que ele havia idealizado, reconhecendo que poderia se contentar com a experiência de senti-lo em uma “simples xícara de mel de engenho”. Ao final, conclui que o indispensável é mesmo o “dom da poesia”, aquela que o conduz de volta ao saudosismo de suas “memórias inventadas”, incrustadas no imaginário de seu passado “conficcional”. Essas foram intencionalmente “preservadas” para a posteridade pelo cronista-curador: lembremos que “Impressões de um cristão novo do regionalismo” foi uma das treze crônicas “tombadas” por Bandeira para reaparecerem em *Flauta de papel* (1957, p. 31).

Até o momento, abordamos a dimensão provinciana na obra em prosa do poeta. Mas ela também é um aspecto caro na sua poesia, como não poderia deixar de ser. O poema de circunstância “Autorretrato”, publicado em *Mafuá do malungo* em 1948, é o melhor exemplo disso. Circunscrito bem no momento em que se dá a publicação das *Crônicas da província do Brasil*, ele foi reproduzido originalmente no livro *Homenagem a Manuel Bandeira*, de 1936, e é mencionado em carta destinada a Gilberto Freyre em 11 de fevereiro de 1937.

Autorretrato

Provinciano que nunca soube
Escolher bem uma gravata;
Pernambucano a quem repugna
A faca do pernambucano;
Poeta ruim que na arte da prosa
Envelheceu na infância da arte,
E até mesmo escrevendo crônicas
Ficou cronista de província;
Arquiteto falhado, músico
Falhado (engoliu um dia
Um piano, mas o teclado
Ficou de fora); sem família,

Religião ou filosofia;
Mal tendo a inquietação de espírito
Que vem do sobrenatural,
E em matéria de profissão
Um tísico profissional. (BANDEIRA, 2020, p. 454)

Correspondendo à projeção do sujeito “humilde”, a pecha de “poeta ruim” nos remete à formação imaginária que em seu poema “Testamento” formula-se em torno da imagem de “poeta menor”; do mesmo modo, é pela projeção do homem doente inapto para “a vida que poderia ter sido e que não foi” que se justifica o abandono à profissão de arquiteto em detrimento da doença que lhe impôs a fadada condição de “tísico profissional”. Os dados novos incluem o valorado provincianismo, as lições de música que o fizeram um apreciador da arte, mas não a ponto de executá-la (daí porque o “teclado ficou de fora”), e a relação com a prosa: ainda na “chave menor”, figurando como prosador que “envelheceu na infância da arte” e, escrevendo crônicas, “ficou cronista de província”, em direta referência às *Crônicas da província do Brasil*. De forma fixa, o poema todo metrificado em octossílabo amplia a nossa leitura: sendo este, segundo Faleiros, “o mais importante verso de arte menor e o mais antigo da poesia espanhola” (2006, p. 72), a forma contradiz em fina ironia a afirmação, no fundo temático, de ser ele um poeta “ruim”, uma vez que domina a linguagem poética com exímio, escolhendo, não por acaso, um verso “de arte menor”. Estamos novamente diante da projeção discursiva bandeiriana que assume no traço distintivo da “humildade” a sua “forma de vida”.

Em outro poema, “Minha terra”, de *Belo belo*, a relação dicotômica entre “bom” e “mau” provincianismo ganha maior dimensão quando discutida dentro da tradição judaico-cristã, tão cara na cosmovisão de tal cultura religiosa:

Minha terra

Saí menino da minha terra.
Passei trinta anos longe dela.
De vez em quando me diziam:
Sua terra está completamente mudada,
Tem avenidas, arranha-céus...
É hoje uma bonita cidade!

Meu coração ficava pequenino.
Revi afinal o meu Recife.
Está de fato completamente mudado.
Tem avenidas, arranha-céus.
É hoje uma bonita cidade.
Diabo leve quem pôs bonita a minha terra! (BANDEIRA, 2020, p. 350)

Referindo-se à modernização do Recife, avançado em meio a seus arranha-céus e avenidas, o diabo, representação do mal, pôs “bonita” a sua terra, exprimindo forte carga irônica no discurso poético pela voz lírica do poema. Já na “Advertência”, note-se que Deus, representação do bem, é evocado pela ideia da salvaguarda (“Deus o *conserve* assim por muitos anos!”), preservando o estado de província em que então se encontrava o Brasil, no entender do poeta. “Completamente mudada”, como expresso no quarto verso do poema, o que se perdeu nesse movimento de modernização foi a “alma” da província (outro termo do universo cristão), expressa na “Advertência” de suas *Crônicas da província do Brasil*. Metaforicamente, é como se, seduzindo pela beleza, o diabo corrompesse a alma dessa cidade, antes “sua terra”. Perdeu-se a originalidade primitiva que lhe revestia para ser transformada em uma modernização decadente – o que, ao senso comum, parecerá uma aproximação paradoxal. No meio do poema, o verso livre isolado em estrofe única centraliza o “coração” do poeta, que ao ouvir sobre as novidades de modernização de sua terra, “ficava pequenino”, o que nos atrela ainda à dimensão da humildade.

Curiosa é uma carta de Gilberto Freyre a Bandeira de 09 de setembro de 1952, na qual o sociólogo “provinciano” confessa a Bandeira seu estado de decepção com sua terra natal: “Pernambuco, coitado, cada dia menos Pernambuco. É uma tristeza. Sinto que hoje é quase só a paisagem que nos prende a isto aqui, e esta mesmo no Recife e arredores e em cidades do interior, como a intolerável Caruaru, vem sofrendo o diabo dos arrivistas.” (2017, p. 141) Além da declarada decepção com a transformação promovida pelo progresso que compartilha com o discurso lírico de “Minha terra”, no comentário de Freyre figura ainda o “diabo” para se referir ao desserviço prestado pelos “arrivistas”. Não há, por certo, qualquer relação genealógica entre o poema e a correspondência de Freyre, posto que *Belo belo* foi publicado em 1948 e a carta data de quatro anos depois. Mas há, sem dúvida, relação entre o poema e a crônica “Recife”, publicada no volume de *Crônicas da província do Brasil*, em que o poeta afirma: “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.” (2006, p. 109) Na crônica, o autor saudosamente recupera as memórias de sua infância, e passado e presente se fundem em uma narrativa lírica em nítido diálogo com o poema “Evocação do Recife”:

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. [...] 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. 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 [...]. 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 comigo na calçada [...] (BANDEIRA, 2006, p. 109-110).

De volta aos poemas, veja-se ainda “Declaração de amor”, de *Estrela da manhã*:

Declaração de amor

Juiz de Fora! Juiz de Fora!
Guardo entre as minhas recordações
Mais adoráveis, mais repousantes
Tuas manhãs!

Um fundo de chácara na Rua Direita
Coberto de trapuerabas...
Uma velha jabuticabeira cansada de doçura.
Tuas três horas da tarde...

Tuas noites de cineminha namorisqueiro...
Teu lindo parque senhorial mais segundo-reinado do que a própria Quinta da
[Boa Vista...

Teus bondes sem pressa dando voltas vadias...

Juiz de Fora! Juiz de Fora!
Tu tão dentro deste Brasil!
Tão docemente provinciana...
Primeiro sorriso de Minas Gerais! (BANDEIRA, 2020, p. 312)

De grande força imagética, a cidade de Juiz de Fora construída pelo poeta vai se projetando mentalmente como uma pintura de paisagem em óleo sobre tela: estagnada em uma temporalidade perdida em sua memória, repousa ao fundo a Rua Direita arborizada com suas árvores frutíferas regionais, seu parque de ar aristocrático (no verso mais longo do poema), seu cinema, seus bondes – tudo em um tempo-espço quase mítico, em que as manhãs se fundem às três horas da tarde, que por sua vez avançam as noites de cinema namorisqueiro, no ciclo do dia que se repete continuamente e sem pressa, tal como os bondes vadios que circulam em voltas pela cidade.

Toda a construção de imagens parece convergir para a argumentação da última estrofe, quebrando com a possível estranheza que se poderia provocar a partir da correlação dos termos “docemente” e “provinciana” no penúltimo verso. Ressaltam com maior força de expressividade essa sua visão de mundo os advérbios de intensidade (tão) e de modo (docemente) complementando o adjetivo (provinciana), em que a repetição da estrutura nos versos “Tu tão dentro deste Brasil!/Tão docemente provinciana...” parece reiterar uma imagem que inesgotavelmente se repete. O pronome demonstrativo “deste” singulariza um “Brasil provinciano” de que Juiz de Fora se faz representativa e expoente.

Em carta endereçada a Freyre de 23 de março de 1935, referindo-se à viagem que fez à Campanha, no interior de Minas Gerais, o poeta explicita seu olhar positivo para as coisas simples que agora lhe chamam atenção, mas que passaram despercebidas quando, jovem, ali vivera. Nela, emprega uma expressão que nos remete ao “tão docemente provinciana”:

Anteontem fui numa excursão a Campanha, cidadezinha morta que fica a $\frac{3}{4}$ de hora daqui. Faz agora justamente 30 anos que cheguei lá carregado. Verifiquei que era um camelo em 1905, pois não senti então a delícia que são aquelas ruas tão simples, tão modestas, com os seus casarões quadrados, quase todas com bicos de telhado em forma de asa de pombo. Há lá uma rua Direita (hoje tem nome de gente) que é um encanto: *tão genuinamente brasileira, tão boa*, dando vontade de morar nela. [...] Diante das duas casas onde morávamos, e onde passei o Diabo, me senti valado, com um nó na garganta. Assim como no interior da Matriz, uma igreja tristíssima, que essa, sim, parece o “*huge baru*” que Luccock viu nas igrejas de Ouro Preto. Faziam a Via-Sacra e eu estive longo tempo imaginando quantas vezes minha mãe e minha irmã estiveram ali ajoelhadas rezando para que eu não morresse (FREYRE, BANDEIRA; 2017, p. 86; grifo nosso).

“Tão genuinamente brasileira, tão boa”: uma síntese distintiva do traço de brasilidade que se lê insculpido no seu monumento menor. Na carta, acompanhamos o olhar singular e perspicaz de Bandeira atento para o que é digno de um “bom provincianismo” e que nos aponta para a formulação de sua concepção patrimonial peculiar. Uma “cidadezinha morta” – outra forma para dela também se dizer *preservada* – que na maturidade revela a “delícia” que a memória da juventude, quando doente, não pôde capturar. Do mesmo modo, a morta Juiz de Fora também figura suspensa e protegida dos avanços do progresso modernizante que avassalam o resto do país, intocada pela memória lírico-afetiva do poeta. O ar provinciano de Campanha reside sobre a simplicidade e a modéstia das ruas e dos casarões. A igreja, “tristíssima”, que lhe remete ao comentário de John Luccock para a arquitetura barroca dos templos de Ouro Preto, evoca a memória da mãe e da irmã, sinalizando para uma dimensão patrimonial que está intimamente associada à sua memória afetiva.

Ambas as cidades, idealizadas e mitificadas numa atemporalidade indefinida, aproximam-se da utópica Pasárgada. O mesmo senso de mitificação reaparece, por sua vez, no poema “Saudades do Rio Antigo”, de *Mafuá do malungo*, o qual nos permite estabelecer um contraponto a Juiz de Fora: enquanto esta é enaltecida pelo seu saudoso ar de provincianismo, o Rio de Janeiro, por seu turno, “corrompeu-se”:

Saudades do Rio antigo

Vou-me embora pra Pasárgada.
Lá o rei não será deposto
E lá sou amigo do rei.
Aqui eu não sou feliz

A vida está cada vez
Mais cara, e a menor besteira
Nos custa o olho da cara.
O trânsito é uma miséria:
Sair a pé pelas ruas
Desta capital cidade
É quase temeridade.
[...]
Oh! que saudade que eu tenho
Do Rio como era dantes!
O Rio que tinha apenas
Quinhentos mil habitantes.
O Rio que conheci
Quando vim prá cá menino: [...] (BANDEIRA, 2020, p. 485)

No movimento de valorização do provincianismo, nota-se a enunciação de uma percepção idealizada do poeta que, diante do corrompimento da “alma pura” provinciana pelo “demoníaco progresso”, assume a tarefa de reunir os cacos do passado para conservar os estilhaços de um tempo em suspensão. Por uma lógica da “antimonumentalidade”, o patrimônio menor de Manuel Bandeira não demonstra qualquer compromisso com a cristalização dos eventos históricos, mas demonstra um verdadeiro *pacto* com um passado que, no lastro de suas memórias, é de caráter ficcional. O Rio que conheceu quando “vim pra cá menino”, entre 1896 e 1902, é a turbulenta capital que viveu pouco antes os conflitos da Revolta da Armada (1893-1894) e pouco depois a Revolta da Vacina (1904). Nesse hiato histórico, em que se situam as reminiscências de uma cidade idílica no discurso lírico do poeta, a instabilidade política era tamanha a ponto de correspondentes estrangeiros comentarem que, ali, “desordens são provocadas de modo tão inesperado e por razões tão fúteis” (CARVALHO, 1987, p. 71), como mostra esse comentário de Raikes a Salisbury em 06 de julho de 1897. O monumento erigido por Bandeira intenta, assim, restituir um tempo provinciano “mitológico” que é a confabulação de um passado idealizado.

A idealização desse tempo “mítico-provinciano” não se dá apenas na contraposição de fatos históricos. Ela também se associa ao futuro, no desejo de consagração de uma narrativa que ficará como “legado” para as próximas gerações. Quando depreendemos as acepções etimológicas da palavra “província”, nosso campo de visão se amplia para uma melhor compreensão da formação discursiva em que Bandeira se inscreve. De origem latina, “*provincia, -ae*”, a província está relacionada à história do império romano, como eram conhecidas as regiões que vinham sendo anexadas ao regime imperial conforme conquistadas, daí sua derivação de “*pro-vincere*”. Por extensão, passou a denominar as subdivisões

territoriais tomando-se como parâmetro o centro, a metrópole; em razão de tal distanciamento, por derivação de sentido, passou a designar região subdesenvolvida ou atrasada.

A ideia de conquista e anexação recupera a terra colonizada, ocupada, desbravada. A lógica da modernização, tão atrelada à dimensão do progresso, tem em sua base o apagamento de uma história representativa do atraso. No caso brasileiro, trata-se da colonização, representante de um modelo que precisa ser superado e, sobretudo, esquecido. De base estruturalmente escravagista e de dominação, imperativo de uma fórmula “civilizatória” pela imposição de costumes europeus e de doutrinação religiosa calcada no cristianismo, esse regime nos deixou o triste legado de massacre aos povos originários indígenas e da violenta situação de diáspora imposta a milhares de africanos escravizados. Um passado representativo de um “mau” provincianismo em nossa história.

Cabe aqui recuperarmos, ainda uma última vez, a esquematização dos três tipos de regionalismos proposta por Gardel (1996) que se configuraram, a partir das províncias de São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco, na matriz básica de organização de nossa sociedade. Segundo o pesquisador, nos anos 1920 foram propostas duas linhas de fuga possíveis para o atraso em que se encontrava a nação: uma pela modernização do passado, outra pela sua negação. Ainda assim, os três modos de colonização da terra (na figura dos desbravadores bandeirantes paulistas; na imagem da extração do minério, em especial o ouro e o diamante, em terras mineiras; ou ainda de base extrativista dos engenhos de açúcar no Nordeste) tinham em comum a proposta de se reelaborarem novas concepções para instituir o que significaria “ser nacional” (p. 37). Essa era uma tônica recorrente em todas as vertentes do Modernismo em busca da brasilidade.

Ao reconfigurar os sentidos de “provincianismo” em uma discursividade que lhe atrela positivos referenciais, Bandeira alinha-se à mentalidade nacionalista da época, tanto modernista quanto regionalista, de se “recuperar” essa brasilidade pela idealização de um passado colonial e escravagista que resguarda valores benfazejos. Contudo, não se reporta a essa história como marcada pela dor do extermínio, da opressão e da subalternização de povos indígenas e africanos. As complexas relações de dominação nos legaram uma cultura de diáspora que reflete a resistência e a resiliência inscritas na vida em sociedade da população brasileira, embora saibamos que um vasto conjunto de saberes e conhecimentos tenha sido dizimado junto às populações massacradas pelo regime colonial. Não é sob tal ótica, no entanto, que elas comparecem na enunciação discursiva da “brasilidade provinciana” de Bandeira, Freyre ou mesmo de outros modernistas.

Na essência desse discurso, defende-se que nossa identidade mais primitiva se conserva intacta (na língua, nos costumes, na culinária etc.), configurando-se, portanto, em uma “invenção da tradição”. No caso do Regionalismo, confluindo com as “preocupações centrais” do Manifesto de 1926, André Gardel (cf. 1996, p. 36) analisa que Freyre intuía a reabilitação da sociedade patriarcal nordestina ao se conceber o “luso-tropicalismo”, novo tipo de civilização portuguesa apoiado na miscigenação, apontando para uma futura civilização brasileira dos trópicos. Visceralmente ligado à noção de mestiçagem, esse projeto aponta para um sentido muito torto de “democratização” da cultura identitária do povo brasileiro, marca de nossa dita brasilidade, mas hoje, decerto, totalmente refutável:

A miscigenação que largamente se praticou aqui *corrigiu a distância social* que doutro modo se teria conservado enorme [...]. O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização [...] foi em grande parte contrariado pelos efeitos sociais da miscigenação. A índia e a negra-mina [...], depois a mulata, a cabrocha, a quadradona, a oitavona, tornando-se caseiras, concubinas e até legítimas esposas dos senhores brancos, agiram poderosamente no sentido de *democratização social no Brasil* (FREYRE, 1998, p. L; grifo nosso).

É dessa perspectiva que se situa a questão da miscigenação racial nas crônicas de Bandeira. Ressalte-se a demarcada posição de destaque dada a “aquele mulato de que nos fala Antonil” (2006, p. 16) na descoberta dos preciosos granitos no mito fundacional de Ouro Preto, já na primeira crônica do livro. Logo em seguida, na crônica “Bahia”, o autor se refere ao lugar onde “a gente se sente mais brasileiro. Em mim confesso que, mais forte do que nunca, estremeceram aquelas fundas raízes raciais que nos prendem ao passado extinto, ao presente mais remoto. Raízes em profundidade e em superfície” (p. 33). Tratando de Aleijadinho, o autor se pergunta: “Que estranha enfermidade seria essa que durante 37 anos afligiu, desfigurou e mutilou aquele *físico robusto de mestiço?*” (p. 33; grifo nosso) Na já referida “A trinca do Curvelo”, descrevendo os tipos que integram a molecada da trinca, “[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” (2006, p. 151). E mesmo sobre a poeta inglesa Elizabeth Barrett Browning, na crônica homônima reunida entre as “Outras crônicas”, a segunda parte do volume, o cronista não deixa de assinalar sua descendência de senhores de escravos na Jamaica, cujo pai deles herdara a “tirania” – modo de demarcar que as relações senhoriais e patriarcais são uma preocupação mesmo quando o assunto versado não seja o Brasil ou sua gente, o que reforça ainda mais o caráter unitário da obra.

Muito significativo, portanto, é o poema de circunstância dedicado a *Casa-grande & senzala*, com o qual o poeta de Pasárgada homenageia o grande ensaio do sociólogo pernambucano. Publicado em número especial do aniversário do *Estado de Minas*, fora antes compartilhado com Freyre em correspondência de 20 de março de 1934, na qual o poeta dizia que “me veio a ideia de uma sacanagem sobre *Casa-grande* e daí resultaram estes versinhos que lhe mando” (2017, p. 68). Posteriormente reunido ao *Mafuá do malungo*, neles Bandeira se refere como o “Grande livro que fala/desta nossa leseira/brasileira”, explicitando a questão da miscigenação racial nos seguintes termos:

Se nos brasis abunda
Jenipapo na bunda,
Se somos todos uns
 Ocuruns,

Que importa? É lá desgraça?
Essa história de raça,
raças más, raças boas
 – Diz o Boas –

É coisa que passou
Com o Franciú Gobineau.
Pois o mal do mestiço
 Não está nisso.

Está em causas sociais,
De higiene e outras que tais:
Assim pensa, assim fala
 Casa-grande & senzala.

Livro que à ciência alia
A profunda poesia
Que o passado revoca
 E nos toca

A alma do brasileiro,
Que o portuga femeeiro
Fez e o mau fado quis
 Infeliz! (BANDEIRA, 2020, p. 458)

Contemporizando que a “desgraça” não se associa, efetivamente, ao critério da raça e, antes, atrelando a questão da racialização brasileira às causas sociais, o discurso poético bandeiriano, inclusive aquele que desponta em suas crônicas, afina-se à teoria de Freyre em sua essência: “Foi o estudo de Antropologia sob a orientação do Professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor – separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou experiência cultural.” (1998, p. XLVII) Por outro lado, nas entrelinhas do poema se confirma que o passado histórico revocado, esse que “nos toca/a alma do brasileiro” *corrompida* pelo “portuga femeeiro”, também abriga a inscrição de um discurso ambivalente, comportando o fictício, posto que “à ciência alia/a profunda poesia”.

3.3.3 A retórica da perda em Rodrigo Melo Franco de Andrade

A memória me restituía o conhecimento inútil com a maior precisão. Entretanto, qualquer esforço meu para me lembrar de tanta coisa necessária falhava constantemente. Não havia método mnemônico que me valesse.

– Rodrigo Melo Franco de Andrade

A década de 1930 marca um novo período na história da nação. O rompimento do arranjo oligárquico decorrente da chamada “política do café com leite” entre mineiros e paulistas foi o estopim para que os insurgentes da Revolução de 1930 instaurassem o golpe que destituiu Washington Luís da Presidência da República, impedindo a posse do presidente eleito Júlio Prestes e levando o político gaúcho Getúlio Vargas a chefe do executivo. A historiografia canônica costuma se dividir, na leitura que fez do momento, entre a ascensão ao poder da burguesia industrial e o protagonismo do movimento pelas classes médias urbanas em associação com o tenentismo (cf. FAUSTO, 1997). O período que se seguiu, dando início ao Governo Provisório, de 1930 a 1934, foi marcado por fortes tensões: o regime ainda era bastante instável para garantir sua sustentação. A maior crise, enfrentada em 1932 com a Revolução Constitucionalista, veio de São Paulo, contando com o apoio de diversos segmentos das camadas médias paulistas. Contornada a perturbação provocada pelo grupo de revoltosos, Bóris Fausto afirma que “o processo político que se desenrolou ao longo do período levou ao reforço do poder central e à reconstrução do Estado, que ultrapassou vitoriosamente suas maiores dificuldades” (p. 22). A Constituição de 1934 foi enfim promulgada, iniciando o período constitucional – até que, em 1937, Getúlio Vargas deu o golpe que instaurou a ditadura do Estado Novo.

A mudança paradigmática estabelecida na década de 1930 veio acompanhada não apenas de uma série de mudanças no campo político, como também no econômico, social, artístico e cultural. A agitação nos centros urbanos ganha nova dinâmica pela radiodifusão e a cinematografia, por meio da qual uma indústria cultural emergente passa a ditar os novos padrões de consumo da produção fonográfica e audiovisual. O Departamento de Imprensa e Propaganda, criado por Vargas em 1934, passa a ocupar um papel decisivo para a divulgação, via rádio, de nomes como o de Carmen Miranda e Dorival Caymmi. Sob o estandarte do samba como o representante legítimo da música brasileira, eles são elevados à categoria de símbolos da cultura popular nacional. A imprensa passa a se adequar às novas tecnologias: através do jornalismo radiofônico tomava-se conhecimento do país e do mundo.

Contudo, o mesmo departamento que antes era responsável pela difusão da informação tornou-se o principal órgão de repressão e censura à liberdade de informação. Nada passava sem antes receber o crivo e o aval do Estado Novo.

A literatura também vive um novo momento. Imbuída do espírito revolucionário do movimento de 1930, na produção literária do período passa a ser notada uma “mudança de ênfase”, como se referiu João Luiz Lafetá (2000) em razão da grande abertura favorecida pelo momento, o que “propicia – e pede – o debate em torno da história nacional, da situação de vida do povo no campo e na cidade, do drama das secas etc. O real conhecimento do país faz-se sentir como uma necessidade” (p. 32). Se os anos 1920, no entender de Lafetá, “inauguraram” a nossa modernidade, a década de 1930 ficou demarcada pela ambiguidade de incorporar e desenvolver alguns dos aspectos doutrinários modernistas e, ao mesmo tempo, dar início a seu processo de diluição (cf. p. 38). Esta, por sua vez, deve-se ao fato de “a consciência estética, pressionada com violência pela problemática política e social, cede[r] lugar à consciência ideológica” (p. 38). Ainda no seu entender, é a produção literária desse momento que, “pelo alto nível que atinge, coroa sem dúvida o Modernismo” (p. 32). A grande novidade do decênio consistiria na literatura de “denúncia”: no romance social, de “arcabouço neonaturalista”, estreiam Jorge Amado, Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos; na poesia, desperta a consciência crítica de autores como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, além da maturidade poética de Mário e Bandeira observada com a publicação de *Remate de Males* e *Libertinagem*, respectivamente.

Já com relação às políticas sociais de Estado, uma importante mudança de conjuntura nos campos da Educação, das Artes e da Cultura se percebe desde o início da gestão ministerial de Gustavo Capanema, indicado em 1934 à pasta da Educação e Saúde (MES). O novo regime, que buscava se fortalecer nos arranjos políticos, também sentia necessidade de angariar o apoio popular das massas por meio de ações que diretamente lhes beneficiassem. As ideias de Anísio Teixeira e do grupo da Escola Nova apresentavam propostas consistentes para mudar a realidade educacional do país; almejava-se a implantação de um ensino industrial e a criação de universidades; entendia-se como mais do que necessária a realização de grandes programas nacionais de saúde pública. E a cultura, por esse tempo, passou a ser vista como campo de construção da “alma nacional”:

Nos anos 1920, o modernismo havia vislumbrado a possibilidade de construção de um país mais autêntico, menos mimético, e essa busca do “Brasil real” na literatura, na pintura e na música se mesclava com a busca de um “Brasil real” na política e na vida em sociedade, onde o formalismo da república oligárquica

pudesse ser substituído pela construção de um Estado nacional forte e voltado para o progresso e o futuro (SCHWARTZMAN et al, 2000, p. 23).

É na década de 1930 que se costuma situar a consolidação de um projeto efetivamente tocado pelo Estado para uma política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional que materializasse o desejo de consagração da memória da nação. O projeto varguista vai recorrer à política de preservação do patrimônio com fins didáticos e políticos, compondo, assim, a formação discursiva que a partir daquele momento passará a determiná-lo enquanto uma “alegoria do nacional” (cf. GONÇALVES, 1996, p. 28): a reunião de um conjunto de bens patrimoniais em que se refletisse a imagem de um Brasil forte, autêntico e moderno. De acordo com Cecília Fonseca (2017), a política patrimonial brasileira assenta-se sobre “dois pressupostos do Modernismo, enquanto expressão da modernidade: o caráter ao mesmo tempo universal e particular das autênticas expressões artísticas e a autonomia relativa da esfera cultural em relação às outras esferas da vida social” (p. 92). Contudo, a cartilha modernista não é assimilada sem embates e questionamentos. Ainda nos anos 1930, a disputa ideológica em defesa da causa patrimonial encontrava-se no furor do debate entre os agentes dos campos conservador e progressista.

Veja-se, por exemplo, o caso de Ouro Preto: desde meados dos anos 1910, como vimos, intelectuais ligados ao movimento modernista chamavam a atenção da sociedade pela veiculação de artigos na imprensa para a situação de descaso em que se encontrava a cidade histórica mineira. Em 1933, Ouro Preto foi declarada Monumento Nacional pelo Decreto Federal 22.928/1933. Apesar da “conquista modernista”, no ano seguinte Gustavo Barroso convence o presidente Getúlio Vargas da importância de um órgão responsável por cuidar de nosso patrimônio. É criada, então, a Inspetoria de Monumentos Nacionais, vinculada ao Museu Histórico Nacional e colocada, portanto, sob sua gestão. Não obstante, no ano seguinte, em 1935, Mário de Andrade assumiu a direção do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e se aproximou do ministro Gustavo Capanema, que o convidara para redigir o texto-base do anteprojeto do SPHAN. Formulado em 1936, este viera a ganhar forma de Decreto-Lei um ano depois, em 1937.

O triunfo do projeto modernista é decorrente do que Márcia Chuva compreende como “o entrelaçamento de redes de alianças e trocas que, nacionalmente, levariam à imposição de valores civilizatórios, estéticos e morais, ao construir um ‘patrimônio nacional’” (2017, p. 25). É preciso compreender a sólida trama de relações sociais que esses intelectuais formaram entre si, enquanto um grupo politicamente articulado, girando em torno da figura

de Gustavo Capanema. Desde os anos 1920, o político mineiro já mantinha relações de amizade com modernistas de seu estado, os “intelectuais da Rua Bahia”, entre eles Carlos Drummond de Andrade, que veio a ser seu Chefe de Gabinete durante praticamente todo o seu mandato, sendo “o intermediário eficiente, discreto e silencioso entre o político Capanema e tantos que dele dependiam ou a ele se dirigiam” (SCHWARTZMAN et al, 2000, p. 42). A capacidade de articulação política “discreta” de Drummond era uma das qualidades indispensáveis demandadas pelo ministro, notabilizado “pela tentativa constante de unir os contrários, de evitar definições categóricas, de não aceitar rompimentos” (p. 45). Isso explica, por exemplo, a forte ligação entre Capanema e o conservador católico Alceu Amoroso Lima, seu principal conselheiro, em concomitância à confiança depositada em Mário de Andrade.

Além de Drummond, Capanema necessitava de outro nome qualificado, no sentido de congregar a habilidade diplomática para as relações sociais, que assumisse a direção do Serviço do Patrimônio. E esse não poderia ser o do autor de *Macunaíma*, que então ocupava a direção do Departamento de Cultura e era alinhado ao campo político opositor a Vargas, sendo Armando Salles de Oliveira, eleito em 1933 para o Governo de São Paulo, um de seus adversários. Pessoa muito mais indicada para o cargo consistia em Rodrigo Melo Franco de Andrade, bacharel em Direito e jornalista de profissão, pertencendo à mesma rede de relações dos intelectuais mineiros.

Filho da elite de seu estado, Rodrigo teve formação no exterior e cedo integrara o escritório de advocacia dos tios Afrânio e João de Melo Franco. Desde meados dos anos 1920, o jornalista atuara em altos cargos nos periódicos em que trabalhara, como redator-chefe da *Revista do Brasil* e diretor-presidente de *O Jornal*, ambos de Assis Chateaubriand, periódicos para os quais os intelectuais modernistas (e o próprio Manuel Bandeira) por diversas vezes colaboraram com crônicas e artigos de opinião. Além do livre trânsito entre os modernistas, tendo inclusive contribuído com o poema “Ode pessimista” para a revista *Estética*, Rodrigo também era muito próximo de Alceu Amoroso Lima, com quem viajara em 1916 pela primeira vez a Ouro Preto, em companhia do avô, o senador Virgílio de Melo Franco. Além de toda a rede de articulações sociais que integrava, ele tinha o perfil e a habilidade política idealizados por Capanema para o cargo. Como afirmou Lúcio Costa, era ele “[f]undamentalmente liberal, com vínculos afetivos na esquerda, embora de índole e formação conservadora” (apud DEPARTAMENTO, 1969, p. 1). Assim, em 1936, seu nome fora indicado ao ministro por Mário de Andrade e por ninguém menos que o nosso “bardo”.

O amigo, “verdadeiro irmão do idolatrado Manuel Bandeira”, nos dizeres de Lúcio Costa (apud ANDRADE, 1986, p. 9), tem espaço cativo nas afeições do poeta. Partira dele a iniciativa da celebração e homenagem pelos seus cinquenta anos, de que resultou o conjunto de textos *Homenagem a Manuel Bandeira* (1986), contando com a participação de notáveis intelectuais, entre colegas e admiradores de sua obra. Tal feito deve-se à dedicação de uma amizade de inestimável valor. Nas palavras do escritor, Rodrigo era

o meu amigo mais dedicado e mais delicado. Se tudo o que possuo me veio da poesia, não sei de recompensa que ela tenha me dado maior do que o afeto inalterável em tantos anos desse homem, a quem tantos amigos devem tantos serviços e nenhum aborrecimento. Minha irmã e Rodrigo foram as duas pessoas que conheci mais dotadas do gênio da amizade (BANDEIRA, 2012, p. 123).

Já no poema de circunstância que lhe dedica, reunido posteriormente ao *Mafuá do malungo*, o nome de Rodrigo ilustra “o amigo exemplar”:

Como melhor precisar
Esta palavra amizade?
Nomeando o amigo exemplar:
Rodrigo Melo Franco de Andrade (BANDEIRA, 2020, p. 430)

No mesmo ano em que fora indicado à diretoria do SPHAN, Melo Franco lançara o livro de contos *Velórios*, o único de ficção em sua produção bibliográfica. Fora por incentivo de Bandeira que o autor o publicara, tendo, inclusive, chegado a receber uma positiva crítica de Antonio Candido, que, no artigo “A prosa do grande amigo” (apud DEPARTAMENTO, 1969), elogiara-lhe o estilo: “As qualidades da conversa de Rodrigo aparecem no substrato de sua prosa, ambas ao mesmo tempo elaboradas e espontâneas.” (p. 23) A marca dessa amizade reflete-se sobre a escrita do prosador. Ela se manifesta não apenas em um “estilo humilde”, ressaltado por Candido como certa “expressividade ao banal” e a “simplicidade artificiosa [que] produz uma espécie de promoção do real” (p. 23-24), mas também em tema: a presença latente da temática da morte nos seus contos, no que pese sobremaneira a questão do luto e dos rituais fúnebres, como os “velórios” que lhe servem de título, é das mais caras na obra bandeiriana. Icônico nesse sentido é “Momento num café”, de *Estrela da manhã*:

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto, distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida [...]. (BANDEIRA, 2020, p. 304)

O tratamento dado à morte por Bandeira é dos mais singulares. A sublimidade da comoção convive ao lado da simplicidade cotidiana sem que se estabeleça um conflito, numa resolução bem sucedida entre o dado etéreo e o carnal. A presença do prosaico terreno, na primeira estrofe do poema, é a mesma observada pelo poeta na prosa do companheiro, em que a soturnidade exigida pelo contexto é confrontada com a trivialidade das “conversas moles” e o café servido que quebram o “terra-a-terra do ambiente familiar” (2006, p. 204). Em crônicas como “Na câmara ardente de José do Patrocínio” e “O enterro de Sinhô”, por exemplo, Bandeira circunstancia justamente o observado “estilo” do velório carioca incorporado à prosa do amigo, distinto pelo comparecimento da dita “conversa mole” que faz do rito um evento singular da cidade: “talvez só no Rio se vele da maneira por que o descreve com tão fino senso de observação o malicioso mineiro que é o nosso Rodrigo” (p. 203), destacou o poeta na crônica “Velórios”, publicada originalmente em *Boletim de Ariel*, em 1936 e, no ano seguinte, reunida às *Crônicas da província do Brasil*. “O tom, por exemplo, é reservado enquanto o escritor comete indiscrições ferinas sobre os mais íntimos ou mais escabrosos sentimentos que observou em si ou no próximo” (p. 205), conclui Bandeira. O poeta, por sua vez, também recebera de Rodrigo a devida atenção para a escrita literária. É ele quem lhe sugeriu o título *Libertinagem* para seu livro, conforme confessara a Mário de Andrade em carta de 15 de março de 1929 (cf. 2001, p. 415). Lembremos, ainda, que as *Crônicas* foram dedicadas à Rodrigo, o que só reforça o aspecto patrimonial do primeiro livro em prosa de Bandeira, conforme já ressaltamos anteriormente.

Decerto, a sólida relação de amizade não se restringia ao aspecto literário, de modo que havia também as trocas e favores no campo do trabalho. Assim como o escritor indicou o amigo para a chefia do Serviço, “em várias oportunidades Bandeira realizou trabalhos por intermédio de Rodrigo”, registrou Júlio Castañon Guimarães (2006, p. 247). Entre elas, o convite para que o poeta compusesse o Conselho Consultivo do SPHAN, do qual fez parte de 1938 a 1968, ano de sua morte, sendo o assento no órgão colegiado cativo e vitalício. No discurso bandeiriano, Rodrigo é reconhecido pela distinção impecável com que tocara seu trabalho no órgão do patrimônio. Em crônica publicada no *Jornal do Brasil* em 25 de abril de 1956, intitulada “Que idade risonha e bela”, o poeta comentara:

Membro que sou do Conselho Consultivo da notável repartição e como amigo de Rodrigo, estou apto a testemunhar a dedicação incomparável do diretor, as suas inexcusáveis qualidades de chefe, entre as quais está aquela a que aludiu Carlos Drummond de Andrade na sua crônica, a saber, a paciência de aturar ‘os mais atrozinhos cacetes’. Há vinte anos que Rodrigo não vive senão em função do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O amor que ele dá à sua repartição é um prolongamento do amor que dá à família (BANDEIRA, 2009c, p. 864).

É curioso o comentário de Bandeira associando o amor dado por Rodrigo à família e ao patrimônio. Ele nos remete a outra declaração do diretor do Serviço, em que explicita a necessidade de se vincular uma relação “familiar” entre a população brasileira e seu patrimônio histórico: “Só do convívio com os monumentos e com a sua história poderá nascer a estima sincera que eles devem inspirar. Esse sentimento será como o de apego às pessoas e às coisas familiares.” (apud GONÇALVES, 1996, p. 64) Evocando o sentido mais original de “hereditariedade” nas raízes do patrimônio, ele o vincula à “estima” e à afetividade que, em seu entender, devem ser estabelecidas com os monumentos. Tal aspecto parece-nos uma particularidade muito cara à poética patrimonial de Bandeira, dada a força com que se expressa a dimensão da memória afetiva no ato de “musealização” dos seus “bens afetivos”. A leitura que propomos dos poemas “Gesso” e “O crucifixo”, por exemplo, intui salientar justamente essa percepção, como ainda discutimos mais adiante.

Cumprir dizer que a “dedicação” ao trabalho e o “amor” ao patrimônio ressaltados pelo escritor em sua crônica não consistiam em uma percepção isolada sobre a figura do diretor. Na verdade, ela é condizente com uma verdadeira tônica entre os que com ele conviveram, sendo sempre notabilizada a condução impecável com que ele dirigiu o órgão ao longo de sua vida – a imagem exemplar do funcionalismo público. Rodrigo assumia “seu Serviço” como uma verdadeira “causa”, como fala Gonçalves (1996). Esta, por sua vez, é entendida pelo pesquisador como uma “estratégia discursiva”: o homem em detrimento do ideal pelo que milita. “Sua imagem pública é a de um silencioso e dedicado funcionário público, uma espécie de humilde e silencioso herói. Ele, pessoalmente, desaparece de modo a destacar a importância da causa que defende.” (p. 48) Essa estratégia nos conduz a ver seu “sacrifício” em favor do patrimônio como se a sua própria vida fosse um monumento: “Em suas narrativas, a existência e o valor do patrimônio e a necessidade de sua defesa e preservação absorvem-no a tal ponto que ele se transforma em parte do patrimônio.” (p. 48)

Nesse ponto, parece-nos caber uma comparação entre a assumida “forma de vida” humilde bandeiriana e uma “forma de vida” servil em Melo Franco. Assim como Bandeira declara ter a vida “fadada” à poesia, é como uma vida “a serviço” do patrimônio que Rodrigo enuncia o seu “destino”, cuja missão resume-se a salvar os nossos monumentos históricos da completa “destruição”. Se Bandeira (o “astro”) elaborou uma “persona literária” em torno de seu constructo de “poeta menor”, já “Rodrigo é um ator em sua narrativa, na medida em

que ele se identifica com a causa nacionalista da proteção ao patrimônio” (p. 57), como fala José Reginaldo Gonçalves, lembrando que narrativas nacionalistas podem ser interpretadas como “performances” (cf. p. 56).

Na enunciação de tal discurso, a que recorre como um meio de se promover uma “apropriação” da cultura nacional, o pesquisador distingue a presença do que chamou a “retórica da perda”: a mobilização dos sentidos de “perda” e “resgate” do patrimônio com o propósito de tornar a cultura identitária da nação uma realidade objetiva e palpável (cf. p. 88). Desse modo, o SPHAN teria a “missão” de proteger o que “ainda resta”, evitar “danos irreparáveis”, impedir sua demolição pela gente “ignorante”. É necessário “conscientizar” a população sobre a importância da “causa”. Em seu entender, o povo lhe é “indiferente” porque ignora o “valor” dos bens da nação. É preciso levá-lo a compreender que eles são “únicos”, “autênticos”, “singulares” e “distintivos” de nossa cultura.

Segundo tal formação discursiva, é mister apropriarmo-nos do passado da nação. Fazê-lo significa promover a apropriação da identidade nacional. Conforme prega tal visão, “para identificar ou ‘redescobrir’ o Brasil, o país teria de retornar aos seus mais ‘autênticos’ valores nacionais, os quais estavam supostamente fundados no passado” (p. 41). Salvar nossos monumentos, em instância última, é resguardá-los em sua univocidade, sua matéria prima, seu estado bruto, posto que nele se encontra a nossa originalidade. Por isso é importante determinar, por meio de tal discurso, a “singularidade” do patrimônio cultural brasileiro. Ela está intimamente associada ao imaginário modernista, sendo, portanto, “concebida como o produto unificado da combinação de três heranças: a africana, a ameríndia e a europeia” (p. 46). Não é à toa que o patrimônio se volte à produção artística brasileira para nela encontrar seus “monumentos” – tanto a arte como a literatura “são instrumentos privilegiados para a definição de brasilidade” (p. 41), diz Gonçalves.

Uma vez que se apropriar desses monumentos é, por extensão, apropriar-se do nosso próprio passado (que se encontra em “ruínas”), é necessário que o “resgatemos” da total condição de arruinação, da sua perda incontornável. Na elaboração dessa retórica, a discursivização sobre “patrimônio” e “ruína” (faces de uma mesma moeda) vai a encontro, aqui, da própria formação imaginária de Bandeira: à “retórica da perda” alinha-se a “retórica do declínio” da qual tratou Cavalcanti (2016, p. 102), de forma que na “decadência” de nosso patrimônio o poeta projete as ruínas de sua própria vida. Daí o retorno saudosista a um passado de sua infância idealizada em que se “preservaria” a sua identidade enquanto sujeito. Para ele, ali se “conserva” um Brasil em estado originário (ou, se quisermos, um país “todo

provincia”): a arquitetura colonial da casa de seu avô, os costumes patriarcais da vida nos engenhos, a convivência idealizada como “harmônica” entre os brancos da “casa grande” e os negros da “senzala”, conforme discutido por Gilberto Freyre em seu famoso ensaio, a exemplo das representações de Rosa e de “Preta” Tomásia em sua obra.

Parece-nos cabível, portanto, uma livre associação entre as “missões” de Rodrigo e de Bandeira. O primeiro recorre à instância do tombamento para dar cumprimento à sua tarefa; utiliza-se da instituição e das medidas legais de Estado como instrumento para a preservação dos bens patrimoniais que delimitam a identidade cultural da nação. Já Bandeira encontra na literatura a forma propícia para resguardar a memória pretérita inscrita no tempo presente: a sua poética patrimonial é acionada como forma de se preservar as reminiscências do seu “tempo de eu menino” (cf. 2020, p. 295), “tombando-as” pela escrita de sua obra literária. Com isso, acredita estar em dia com o cumprimento de um dos mais importantes papéis atribuídos aos intelectuais e literatos modernistas em prol da “causa” patrimonial, conforme defendido por Rodrigo: a veiculação de seus textos na imprensa em defesa do nosso patrimônio histórico, uma forma privilegiada de se “conscientizar” a população “ignorante” de seu “valor unívoco”, como também de se “divulgar” as ações do SPHAN para a preservação dos “monumentos nacionais”.

A crônica “Somos todos condôminos”, de 22 de outubro de 1961, reunida a *Andorinha, andorinha*, ilustra bem esse aspecto. Nela, Bandeira exalta a outorga do título de Doutor Honoris Causa atribuída a Rodrigo Melo Franco pela Universidade Federal de Minas Gerais, “reconhecendo-lhe assim publicamente o excepcional devotamento à defesa do patrimônio histórico e artístico nacional”. Parafrazeando seu discurso – no qual pronuncia “alguns conceitos merecedores da maior divulgação em todo o Brasil, porque visam a despertar em cada um de nós a consciência de nossa responsabilidade na obra comum da preservação de nosso patrimônio histórico e artístico” (2015a, p. 114) –, conclui:

Urge inculcar no espírito de cada um de nossos conterrâneos a noção de que somos todos responsáveis condôminos dos bens de valor histórico e artístico existentes no país. Sem essa consciência de condomínio da parte de cada brasileiro, as *riquezas espirituais legadas pelas gerações passadas* estarão sempre correndo perigo, porque os interesses materiais de indivíduos e entidades públicas ou particulares a cada passo procuram obstar a ação da lei que instituiu a proteção de tais riquezas (BANDEIRA: 2015a, p. 114; grifo nosso).

As “riquezas espirituais legadas pelas gerações passadas” referem-se a uma “geração” e a um “passado” em específico: a arte colonial do Barroco brasileiro. Gonçalves situa em meados dos anos 1930 a institucionalização oficial do Barroco como o “signo

totêmico da expressão estética da identidade nacional brasileira” (1996, p. 68), de modo que outros estilos do século XIX e XX, como o Neoclassicismo e o Eclético, foram ignorados (ou mesmo negados e repelidos), muito em decorrência de a eles se atribuírem o caráter “europeizado” e, portanto, não representativos da “cultura nacional”, como explica Mariza Veloso (cf. 2018, p. 51). O descaso para com o Palácio Monroe, prédio eclético que abrigou o antigo Senado no Rio de Janeiro, é exemplar nesse sentido, tendo sido demolido por seu “pouco valor” arquitetônico, como a ele se referiu Lúcio Costa (cf. p. 51). Ao adjetivar como “espirituais” as “riquezas” de que trata em sua crônica, Bandeira aciona justamente o sentido modernista mobilizado pela Academia SPHAN de se atribuir ao Barroco a nossa expressão artística genuína e primitiva, como discute Veloso a respeito:

Nesse momento, no que se refere à construção da nação, o barroco é emblemático, é percebido como a primeira manifestação cultural tipicamente brasileira, possuidor, portanto, da aura da origem da cultura brasileira, ou seja, da nação. Daí o valor totêmico que assume no arcabouço simbólico que se constrói, sendo identificado sistematicamente como representação do “autêntico”, de “estilo puro” (VELOSO, 2018, p. 50).

Essa formação discursiva vai encontrar apoio não apenas no *dizer* desses agentes, como também vai se desdobrar em “*loci* de ação” institucionais, como explicita Márcia Chuva (2017), em cujo estudo propôs a busca da “sociogênese” das práticas de preservação do patrimônio cultural do Brasil. A legislação patrimonial da época instituiu em termos jurídicos o sentido de “patrimônio” enunciado por esses agentes, isto é, em acordo com a sua formação ideológica. Dessa forma, ela passou a ser um instrumento discursivo acionado pelo grupo da Academia SPHAN como um meio de se proteger somente o que era valorado de acordo com a sua concepção patrimonial. “No Brasil, designou-se como patrimônio histórico e artístico nacional, basicamente, aquilo que foi classificado como arquitetura tradicional do período colonial, representante ‘genuína’ das origens da nação.” (p. 42)

Nesse aspecto, é importante olhar para a posição ocupada por Bandeira não apenas como a de um sujeito que atua na difusão desse trabalho. Ao convidá-lo para compor o Conselho Consultivo do SPHAN, Rodrigo o coloca no centro de um “lôcus de ação” em que esse “modelo discursivo” ganhava a “autoridade legal” para se referendar a “aplicação do instituto do tombamento e [...], por sua vez, a feição da nação brasileira, a partir de seu ‘patrimônio nacional’” (2017, p. 200). Veja-se que o entendimento de Mariza Veloso (2018) para o grupo enquanto uma “academia” não é aleatório: a existência de um permanente clima de discussão, pesquisa e tecnicidade é efetivamente típico de uma (cf. p. 144). Essa leitura é

corroborada com o seguinte comentário de Lúcio Costa: “Com Rodrigo, o clima no Patrimônio era universitário. Ele orientava, atraía os colaboradores mais qualificados, editava revistas, estimulava vocações. As portas estavam sempre abertas, acolhia a todos, era o reitor.” (apud ANDRADE, 1986, p. 7-8) A escolha de Rodrigo por Bandeira para compor o seu “corpo docente”, portanto, era muito acertada.

De acordo com Chuva, é por meio da instância do Conselho Consultivo que o órgão enunciava a sua fala própria, isto é, manifestava “uma retórica legitimadora e consagradora das ações impositivas do SPHAN” (2017, p. 227). O Conselho é a instância deliberativa onde “democraticamente” se decide o que deverá ou não ser tombado nos casos em que há conflitos de interesse entre o “público” e o “privado”. Define-se como espaço “autônomo” e “isento”, supondo-se que avaliasse as “razões e contrarrazões impetradas” (p. 228) por ambos os lados, tanto do órgão, que deseja tornar determinado bem por razões de “interesse nacional”, quanto por parte da sociedade civil que porventura terá seus bens particulares tombados. Ainda segundo a historiadora, o discurso veiculado no âmbito do Conselho era dos mais conservadores, de forma que, nele, “estruturaram-se solidamente as representações a respeito do valor *nacional* e da ‘eficiência’ do decreto-lei 25/1937” (p. 229).

Era composto pelos diretores dos museus nacionais, por determinação legal, e por intelectuais de “notório saber” – no que se enquadra perfeitamente Manuel Bandeira. A historiadora constata que a escolha por esses sujeitos levava em consideração a diversidade de “especializações” como forma de se afirmar a indubitável legitimidade dos que o compunham, havendo, entre eles, juristas, advogados, arquitetos, arqueólogos, historiadores, antropólogos e artistas. Bandeira era o único escritor. Chuva avalia que o peso de seu nome dava-se por ser professor da Faculdade Nacional de Filosofia (cf. 230); contudo, há que se lembrar que em 1938, quando o conselho é criado e o poeta convidado a compô-lo, ele acabara de deixar o cargo de inspetor de alunos para assumir interinamente a cátedra de Literatura do Colégio Pedro II. Sendo o conselho formado por membros de diferentes campos ideológicos (o próprio Gustavo Barroso era um deles, à época ainda diretor do Museu Histórico Nacional), a indicação de seu nome por Rodrigo devia-se muito à confiança depositada no amigo.

De fato, era uma tônica do Conselho, presidido pelo Diretor do Serviço, acompanhá-lo nos “pareceres técnicos” indicados pelo grupo de arquitetos que compunham a ala “especialista” do SPHAN, bem como o parecer do próprio Presidente do Conselho. Mas nem sempre isso se dava. No caso analisado por Márcia Chuva a propósito da casa nº 52 à Praça da Condessa, no Rio de Janeiro, a proprietária apresentou impugnação ao relatório técnico

do SPHAN que indicava o tombamento do imóvel. O relator do processo, Roquette Pinto, foi pelo arquivamento do processo. Em fala conciliatória, porém pró-tombamento, Rodrigo ponderara que “a conveniência para a coletividade está acima da individual” (apud CHUVA, 2017, p. 240). Já Manuel Bandeira, “contrariamente ao parecer do relator, foi a favor do tombamento” (p. 241), o que parece corroborar nosso entendimento a respeito da afinidade ideológica estabelecida entre ambos, compartilhando da mesma retórica, vide a ata da reunião extraordinária do SPHAN (anexo 7).

Há apenas uma única menção, de pouca relevância, à sua participação no Conselho em seu *Itinerário de Pasárgada*. Ela se refere à casualidade de um encontro com Alberto Childe: “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.” (2012, p. 107) O comentário, no entanto, nos serve de pretexto para posicionarmos a importância do referido edifício do Ministério, o Palácio Capanema, que segundo Helena Bomeny fora “içado como obra exemplar da ousadia de um tempo, responsável pela inclusão do Brasil no cenário internacional da arquitetura” (2012, p. 24). Com ele, os modernistas davam concretude, na forma de um monumento, à formação ideológica compartilhada pelos membros da Academia SPHAN. O MES havia promovido um concurso para a seleção do projeto de construção do novo prédio que sediaría o Ministério. O projeto vencedor foi o de Arquimedes Memória, em cujo traço eclético se notava a inspiração marajoara; contudo, o ministro Gustavo Capanema o rejeitara, como explica Bomeny, e encomendara a Lúcio Costa nova proposta. Nela, o arquiteto recorre às linhas modernas corbusianas; ao mesmo tempo, demarcava em seu projeto a filiação a uma tradição construtiva do Barroco colonial, em cuja orientação arquitetônica se nota a lógica do colonialismo estrutural que o arquiteto “descobrirá” em Minas Gerais. O episódio é dos mais significativos sobre a influência política dos intelectuais que compunham a “constelação Capanema” de que fala a pesquisadora, incluindo-se aí nosso poeta:

[Drummond,] Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Manuel Bandeira e Lúcio Costa empenharam-se em convencer o presidente Vargas de trazer o suíço Le Corbusier [...], arquiteto moderno, para orientar a elaboração de novo projeto. O concurso promovido pelo ministério não foi, portanto, acatado em seu resultado, e a equipe de jovens arquitetos, formada com a aprovação do mesmo ministério, assumiu, com a bênção de Capanema, a responsabilidade pelo que seria uma obra pioneira da arquitetura moderna (BOMENY, 2012, p. 25).

A atuação do “poeta na política” pode parecer tímida, mas é incontestável. Seu nome, sempre constando como ocupante de um lugar nos “bastidores”, comparece com assiduidade

entre os pesquisadores que se enveredaram pelos estudos do patrimônio brasileiro: “Manuel Bandeira [...] foi outro personagem fundamental na construção da trama discursiva sobre patrimônio”, afirmara Mariza Veloso (2018, p. 116). Para compreender a sua atuação “tímida”, mas indiscutivelmente relevante nesse cenário, é necessário que se entenda a posição fulcral ocupada por Rodrigo. Ele recorre à postura política “isenta” de partidarismos de Bandeira e ao seu reconhecido prestígio em meio ao cenário cultural à época (lembramos que além de professor da Faculdade Nacional de Filosofia, Bandeira desde 1940 era membro da Academia Brasileira de Letras) como artifício para a composição da sua estratégia discursiva, isto é, como um lócus de ação, no sentido discutido por Márcia Chuva. Não é somente por pura afinidade ou amizade que lhe tenha sido solicitada a realização de inúmeros trabalhos técnicos, como a encomenda por parte de Rodrigo dos textos que compuseram alguns números da *Revista do Patrimônio* (cf. 1938; 1942) e o levantamento de nosso patrimônio literário, por meio da organização das antologias poéticas que realizara a pedido do próprio ministro. O nome de Manuel Bandeira confere uma *chancela* sobre as ações desempenhadas no âmbito do Serviço do Patrimônio.

O mesmo ocorre à redação do *Guia de Ouro Preto*. Integrando a série de guias que o SPHAN solicitara a intelectuais de “renome”, ele é mobilizado aqui como elemento da mesma estratégia (além de Ouro Preto, Gilberto Freyre nos “guia” pelas cidades de Olinda e Recife e Jorge Amado pelas “ruas e mistérios” da Bahia de todos os santos). É Márcia Arruda Franco (2013) quem nos lembra que não se deve lê-lo apenas como “guia turístico”, pois “representa um esforço de difusão dos critérios modernistas de preservação adotados pela SPHAN, que encarava a cidade de Ouro Preto como um bem patrimonial imóvel, isto é, como uma cidade-monumento” (p. 217). Já segundo Éverton Correia (2018), a publicação dos guias denotava não só o esforço institucional de afirmação do nacional como levava em consideração o aspecto regional, em esfera “tanto geográfica quanto literariamente” (p. 31). Com eles, o que se intuía era “consagrar a existência de regiões na representação social inscrita no discurso literário” (p. 32) – daí a escolha por escritores fora do eixo Rio-São Paulo.

O caso específico do *Guia de Ouro Preto* denota a relevância do projeto para o SPHAN. Pelas condições em que se encontrava preservado o conjunto arquitetônico e seu entorno, a cidade, considerada joia rara da arquitetura colonial brasileira, cumpria perfeitamente com o papel de “monumentalização” da formação discursiva modernista em torno do Barroco como a expressão de uma arte “genuinamente nacional”. Assim, o guia redigido por Bandeira ocupava posição estratégica, posto que tinha, entre os seus propósitos,

a divulgação dos “valores da velha urbe”, facilitando a sua visitação turística que naquele momento já se intensificava (cf. SANTOS, 2015, p. 11), ao mesmo tempo em que objetivava conscientizar o leitor para a valorização e a salvaguarda desse bem patrimonial “singular” e “autêntico” de nossa brasilidade. Não à toa, a publicação se dá no ano de 1938, justamente quando o conjunto arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto veio a ser tombado pelo Decreto-Lei 25/1937, como também o foram, na mesma data, as cidades de Mariana, São João Del Rei, Tiradentes, Diamantina e Serro.

De modo bandeirianamente “humilde”, o escritor não reivindicara a autoria do *Guia* de forma exclusiva, como se pode ler no “Agradecimento do autor” que abre a quarta edição do livro. Evidentemente, o nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade, o “devotado diretor”, não poderia ficar de fora. E vai além: menciona ainda a sua “família”, nas figuras da irmã e do tio, o que reforça, novamente, a posição retórica entre a devoção do “homem público” ao amor dedicado aos parentes e ao patrimônio:

Este *Guia de Ouro Preto* leva o meu nome de autor. Manda, porém, a verdade dizer que tive colaboradores valiosos. Em primeiro lugar, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na pessoa do seu devotado diretor, Rodrigo Melo Franco de Andrade, e nas dos assistentes-técnicos [...] A todos esses colaboradores, e ainda a Vera M. F. de Andrade e a Afonso Arinos de Melo Franco deixo aqui os meus mais vivos agradecimentos (BANDEIRA, 2015b, p. 7).

Junto com a celebração da memória do nome de Rodrigo, “monumentalizado” tanto em sua dedicatória nas *Crônicas da província do Brasil* como no “Agradecimento” do *Guia de ouro Preto*, o poeta ainda realiza um último gesto de consagração memorial em seu texto. Sutilmente, é o próprio Serviço que se “tomba” nos “passos do poeta” que flana pela cidade: “Mas antes de descer, demos uma vista de olhos ao sobrado dos Camargos, junto ao da câmara: é a sede atual da dependência da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.” (2015b, p. 61) Imortalizados na obra literária de Bandeira, Rodrigo e SPHAN, fundidos numa mesma imagem, ganham a expressividade que o Diretor do órgão projetara sobre a sua própria vida, como analisou Gonçalves: “Ele modela-se a si mesmo como um patrimônio, um monumento, na medida em que dedica toda sua vida a essa causa.” (1996, p. 48) E com isso o poeta de Pasárgada parecia ter pleno acordo.

CAPÍTULO 4 – A POÉTICA PATRIMONIAL: O ÍNFIMO, O MONUMENTAL

O tempo é o mais cruel dos escultores, e trabalha no barro.

– Carlos Drummond de Andrade

Uma espécie de gosto por tais miudezas me paralisa.

– Manoel de Barros

No percurso delineado até o presente, empenhamo-nos em dar relevo à posição ambivalente ocupada por Manuel Bandeira em diferentes esferas. Primeiramente, ao constructo de sua persona literária como o “poeta menor”. Traçando a silhueta dos dois “Bandeiras”, o carnal e o letral, intuímos enfatizar o sentido exato com que mobilizamos o aspecto da humildade na obra bandeiriana para o desenvolvimento de nossa leitura. Qual seja: o tratamento poético notabilizado pela elaboração sofisticada de um *estilo humilde* no qual se percebe “uma linha de força da simplicidade expressiva” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 15). Em tal consciência literária, opera-se em linguagem poética o paradoxo que, pela mescla de elementos altos e baixos e estilisticamente recorrendo à simplicidade natural das palavras do dia a dia, depura do cotidiano trivial a mais alta complexidade e emoção (cf. 2000, p. 19). Trata-se de uma forma de composição perspicaz e complexa, dado que percebe, na circunstância mais prosaica, um instante de alumbramento, de modo a se fazer notar, no singelo, o que é, em suma, elevado. Dirigindo-se às minúcias, aos detalhes e às pequenezas, o poeta elabora o procedimento paradoxal de, em sua poética, dar contorno ao que é *sofisticadamente simples, refinadamente trivial, inusitadamente corriqueiro*.

Em um segundo ponto, a posição ambivalente do sujeito público nos aponta para a elaboração de sua formação imaginária em sintonia com a ideologia onipresente no discurso dos agentes que compunham a rede social dos intelectuais modernistas dos anos 1920-1930, especialmente os da chamada Academia SPHAN. A silhueta de um Bandeira “político” se distingue sobretudo a partir da leitura dos documentos levantados pelos pesquisadores da política patrimonial brasileira, como a troca de correspondência entre os personagens que integravam essa rede, conforme vimos nos capítulos anteriores de nossa tese. Bandeira, embora presente como um membro do “segundo escalão” entre os que protagonizaram a política patrimonial – em que sobressaem os nomes de Gustavo Capanema, Rodrigo Melo

Franco de Andrade, Mário de Andrade e Lúcio Costa, por exemplo –, exercia, ainda assim, um papel preponderante para a consolidação da “narrativa nacional” executada pelos ideólogos de seu tempo. Sua posição de prestígio intelectual referendava as ações do patrimônio tocadas no âmbito institucional do SPHAN e eram, pela sua escrita, divulgadas entre as camadas médias leitoras que tinham acesso à informação pelos principais periódicos do país. Apesar de sua autodeclarada posição “simples” e “humilde”, podemos afirmar, sem receio, que Bandeira teve papel determinante na difusão da política patrimonial brasileira por meio de suas crônicas. Mais do que isso, institucionalmente, como membro do Conselho Consultivo do Serviço, tomou parte das ações decisórias que deliberaram pelo tombamento de nosso patrimônio.

Ressaltamos, em especial, a sua interlocução com as figuras de Mário de Andrade, Gilberto Freyre e Rodrigo Melo Franco, com quem o poeta travou contato íntimo. Pela leitura de seu epistolário, entreveem-se tanto pontos de contato quanto rugas e querelas entre as diferentes visões de mundo desses intelectuais. Sem aderir de forma irrestrita à formulação de cada um deles, no discurso bandeiriano é possível notar a presença de tais influências sobre a sua própria composição, como a “ótica museológica” (cf. CHAGAS, 2006) e o olhar analítico de Mário; a teoria da mestiçagem como um traço distintivo da brasilidade e o “museu de bens provincianos” de Gilberto Freyre, em referência ao seu “pensamento museológico” (cf. CHAGAS, 2017); e, ainda, a confluência entre a “retórica do declínio” em Bandeira e a “retórica da perda” inscrita no discurso de Rodrigo Melo Franco de Andrade (cf. CAVALCANTI, 2016; GONÇALVES, 1996). Como uma espécie de síntese que conjugava um pouco de cada uma dessas ideias e concepções, a formulação da poética patrimonial de Manuel Bandeira resulta em espécie de “inventário” de alguns dos mais expoentes pensamentos modernistas que se debruçaram sobre a questão da brasilidade, fortemente presente em seu “monumento menor”, as *Crônicas da província do Brasil*.

Embora no seu monumento se constate a presença dessas muitas influências, ele se configura também como o resultado de uma elaboração poética muito própria e particular, que se encontra intimamente fincada em seus princípios estéticos, sendo fortemente demarcada pelo aspecto da simplicidade. Tanto a questão da humildade, quanto a sua posição intermediária no diálogo estabelecido com esses interlocutores, nos servem de base para a leitura que a partir de agora empreendemos com o afã de dar contorno à denominada “poética patrimonial”, objeto central de nossa investigação. Analisamos a base de fundamentação de tal poética tomando o referido paradoxo da coisa humilde que se revela sublime como seu

princípio de composição. Tal fato nos levou, no início de nossa pesquisa, a compreendê-la como a percepção sensível do poeta para um “humilde patrimônio” (cf. UZÊDA, 2018), mas que, agora, parece-nos mais apropriado entendê-la, em consonância com seu projeto literário, como um “patrimônio menor”: aquele que se volta não para o colossal e grandioso, mas para o simples, o trivial, o modesto e o pequeno. Nele, realça-se o caráter ambíguo do que é *monumentalmente ínfimo*, ou *ínfimamente monumental*. A poética patrimonial de Manuel Bandeira sustenta-se no paradoxo de se elevar à condição de “monumento” o que denota feição ordinária e de se conferir valor ao que é desimportante.

Nosso esforço consiste, enfim, no de se compreender o estabelecimento de tal paradoxo inscrito em linguagem; analisar como a imaginação poética do autor concilia esteticamente o menor no monumental, assimilando a síntese entre o que é trivial, simples e corriqueiro e o que é sofisticado, complexo e sublime. Para tanto, voltamo-nos para a poesia bandeiriana com o intuito de correlacionar outros aspectos de fundo estético-temático caros à formulação de uma poética concebida patrimonialmente, a exemplo do caráter memorial-afetivo evocado por sua obra, dita de caráter “testemunhal”, no que pese significativamente a relação do poeta com o passado. A investigação em torno do caráter patrimonial na poética do autor também nos exige um aprofundamento das relações que se estabelecem entre as noções de tempo, memória, história, coleção, confissão e ficção. O movimento de aproximação entre a bibliografia especializada nos estudos do patrimônio, já previamente discutidos, e os estudos de sua fortuna crítica que se dedicaram a esses aspectos em sua poesia, como as leituras de Arrigucci Jr. (2000; 2003) e Ribas (2013), permite-nos apontar para a presença de uma imaginação patrimonial e museal (cf. CHAGAS, 2009) inscrita em sua obra poética, nos quais despontam o que caracterizamos as “monumentalidades do ínfimo”, uma livre associação com o *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, de Manoel de Barros (2010b). Nela, por sua vez, encontra-se abrigado um conjunto de bens – uma coleção de pequenos monumentos afetivos – a integrar o “museu pessoal” de que também trata Chagas (2006) acerca da obra do poeta Mário de Andrade.

Para tanto, debruçamo-nos detidamente sobre três poemas selecionados como corpus de nossa investigação: “Gesso”, de *O ritmo dissoluto*, “O crucifixo”, de *Estrela da tarde*, e o soneto “Ouro Preto”, de *Lira dos cinquent’anos*. Pelas aproximações e distanciamentos entre eles, e enfatizando a transição na obra de Bandeira para o que habitualmente a fortuna crítica do poeta determinou como seu “estilo maduro”, observamos como a poética

patrimonial em sua poesia assume uma forma de expressão peculiar e complexa que faz despontar o sublime do trivial e prosaico, revelando, assim, um momento de alumbramento.

Como já mencionado, fundamentamos a poética patrimonial a partir de valores intrínsecos ao campo dos estudos do patrimônio, da Museologia e da memória social. Uma vez situado o debate em um espectro mais geral no campo das ciências sociais aplicadas sobre o efeito de se “patrimonializar” as coisas, propomos agora aproximar a concepção bandeiriana de “alumbramento” ao conceito de “patrimonialização”. A associação entre o ato de atribuição de valor simbólico a determinado bem cultural e o de se “desentranhar” do prosaico e cotidiano um “instante de inspiração ou iluminação” (p. 17), permite-nos perceber nesse movimento a monumentalização do aparentemente banal capaz de dignificar o bem patrimonializado pelo reconhecimento de sua significativa relevância, seja para os indivíduos, seja para a sociedade. Ou, se preferirmos, dar às pequenas coisas do dia a dia um contorno “aurático”, como discutiremos adiante. Nesse sentido, a estatuetazinha do poema “Gesso” é emblemática de um “bem menor” consagrado ao status de “monumental”.

Não obstante essa aproximação, uma diferença fundamental afasta um do outro: o desejo de se aprisionar a efemeridade do instante alumbrado na materialização do monumento tombado. Afinal, é próprio e intrínseco dos patrimônios a sua preservação, que se baseia, nada mais, nada menos, no desejo de salvaguardar o tempo passado, conservando-o no tempo presente e eternizando-o para a posteridade. Isso nos leva a afirmar que o ato de se patrimonializar as coisas pressupõe certa presunção característica de uma humanidade mesquinha e pretensiosa, certa de que se é possível apreender o tempo que insiste em nos esvaír a cada segundo. Assim, se tal poética consiste no alumbramento de um patrimônio efetivamente “menor”, não se pode, contudo, afirmar que se trate precisamente de um “patrimônio humilde”.

Discutimos, em diálogo com o trabalho de Felipe Cavalcanti (2016), que Manuel Bandeira estabelece em sua obra literária um movimento de retorno ao passado de uma forma saudosista. A constituição de eventos circunscritos no tempo pretérito equivale à elaboração de verdadeiros imaginários poéticos, nos quais se percebe uma formulação bastante singular com o aspecto da memória. Vimos ainda como a elaboração dos eventos memoriais mobilizados pelo poeta – as memórias da infância, da família, de uma condição física saudável etc. – consistem não na efetiva realidade, mas em uma projeção elaborada por Bandeira sobre si, no passado, enunciada em seu discurso literário. Este, extensamente lido pela crítica como de caráter “confessional”, ainda mais veementemente salientado pela

leitura de suas memórias autobiográficas como um referencial histórico, comporta, na realidade, um amplo espectro de ficcionalidade – fato que nos levou ao diálogo com a poética de Manoel de Barros quando confere às suas memórias a dimensão de “inventadas” (2008). Nesse ponto, trazemos a crítica exegética de Maria Cristina Ribas (2013), em que nos reporta a certo caráter “conficcional” da escrita memorialista bandeiriana. Ribas evidencia “o valor da dispersão no lugar preciso da origem” (p. 123) que a memória dá a ver. Segundo ela,

[A] memória [...] designa menos incursões temporais, menos ainda compromisso com a verdade e bem mais área fluida de observação e registro, esforço de construção de acervo, transformação de perdas em aquisição, enfim, mais um recurso *conficcional*, quero dizer, poético [...]. No *Itinerário* de Bandeira, portanto, a memória pode ser lida como rota desorganizadora de uma ótica espaço-temporal, linear e convencionalmente mais confortável (RIBAS, 2013, p. 123).

Esse espaço memorialístico ambíguo da ótica bandeiriana, no limiar entre confissão e ficção, interessa-nos particularmente. A depuração do constructo do “poeta menor”, dissociado da imagem do sujeito histórico Manuel Bandeira, nos permite melhor compreender os valores que empenham seu olhar para o conjunto de bens patrimonializados por sua poética. A subjetividade lírica que enseja ou aspira uma “forma de vida humilde” na enunciação de seu discurso literário expressa a imaginação poética projetada pelo autor sobre “outro eu”. Nela se nota uma discursivização que remete a uma série de ambivalências, como explorado até aqui. Por esse motivo, é com distanciamento que se deve olhar para o conjunto de referentes elegidos para compor o acervo do seu patrimônio. Este é um procedimento operado pelo sujeito da situação, o autor Manuel Bandeira, a partir de um jogo imaginário que se dá em condições de produção específicas, no que pese todas as tensões ressaltadas até o momento. A complexa composição estética que, em linguagem, elabora um “estilo humilde”, é a expressão isomórfica que, em tema, dá “vida” ao constructo do “poeta menor”, circunscrito pela formação imaginária do autor (o humilde, o poeta tísico, o fracassado etc.).

Depurada desse mesmo imaginário, a poética patrimonial mantém relação íntima com as noções de “tempo” e “memória” – termos tão caros aos estudos do patrimônio e da memória social e objeto de discussão de Paul Ricœur em *Memória, história e esquecimento* (2007). Ele nos ajuda a analisar como a relação tempo x memória comporta, na obra bandeiriana, a ambivalência de um passado historicamente impreciso ao mesmo tempo que poeticamente apurado justamente pelo tratamento estético polido de sua memória. Essa compreensão nos permite acessar um passado que não corresponde fidedignamente àquele que o poeta vivenciou, mas tal e qual ele *preservou* em seu imaginário.

Nesse sentido, as noções de “aquisição” e de “acervo” empregadas por Ribas são patrimonialmente lacônicas para nosso esforço em sobressaltar os contornos do paradoxo instaurado por uma “monumentalidade menor”. Uma vez que o caráter monumental (no sentido de uma memória emblemática e simbólica conferida a um determinado bem patrimonial) é conferido ao singelo e peculiar pelas reminiscências mais íntimas e sentimentais que o poeta adquiriu com o passar do tempo, podemos recuperar a perspectiva já sinalizada anteriormente de que ele constitui uma verdadeira coleção museal de seus bens afetivos abrigada e conservada em seu museu pessoal: todo um conjunto de bens patrimoniais *insignificantemente valioso*, como o crucifixo de marfim de seu poema “O crucifixo” (anexo 8). Os objetos colecionados nesse “seu” museu não correspondem à racionalidade mercadológica, mas à subjetividade poética; plenamente íntegros com suas falhas, ruínas, fissuras, cacos e a pátina que a passagem do tempo lhes conferiu; expostos não em suntuosas galerias, mas na vida costumeira, que vai do seu “quarto de dormir” ao “beco”.

Não se pode perder de vista o fundo ideológico abrigado por detrás de toda formação imaginária. A posição ambivalente de Manuel Bandeira ressaltada por Flores Jr. (2013) e evidenciada de forma mais nítida pela dissociação entre os “dois Bandeiras”, o carnal e o letral, auxilia-nos a compreender as motivações e interesses pessoais do autor para a seleção dos bens “monumentalizados” em sua poética patrimonial. Para tanto, os dados biográficos já percorridos anteriormente e a enunciação proferida em condições dadas de produção do discurso, atentando para as ambivalências inscritas na formação imaginária do poeta, apontam para outros paradoxos. Por detrás do enaltecimento a um patrimônio “menor”, em que ganham relevo os fragmentos e ruínas da história, é curioso notar que o movimento de “monumentalização do pequeno” por Manuel Bandeira se situe na “grande historiografia” hegemônica nacional. Isso se confirma quando notamos a relevância enunciada em seu discurso para um patrimônio essencialmente circunscrito em um passado colonial, patriarcal, escravocrata e aristocrático – no Barroco brasileiro e na história da inconfidência mineira.

Pontuamos que o encaminhamento dado ao período do Brasil Colônia como o momento de “fundação” de uma arte originalmente brasileira foi uma orientação determinada pelo grupo de intelectuais modernistas que nos anos 1930 dirigiu a política patrimonial brasileira. Na configuração dessa formação discursiva que se consolidou como uma “verdade histórica” irrevogável, Manuel Bandeira destacou-se como uma das figuras responsáveis para a articulação em torno da concepção do Barroco como nossa arte primeva. Ao mesmo tempo, pela singularidade de sua poética patrimonial, ele se sobressaiu da

concepção de patrimônio relativamente homogênea presente na ideologia modernista, dando um tratamento monumentalmente menor (que comporta e enaltece as fissuras, rachaduras e ruínas do tempo incrustadas na materialidade presente) a um patrimônio artístico e histórico habitado no imaginário colonial e aristocrático de sua infância.

Encerrando nossa leitura à inscrição do paradoxo ínfimo x monumental, veremos que o soneto “Ouro Preto”, iluminura epigráfica da primeira das *Crônicas da província do Brasil*, “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes” (base de redação para o *Guia de Ouro Preto*), é emblemático em sua poesia pela inscrição de sua poética patrimonial para tratar especificamente da cidade eleita pelos intelectuais do Modernismo como a joia aurífera do Barroco colonial, no sentido de um “embrião originário” da arte brasileira em que “alguma coisa de nosso começou a se fixar” (2006, p. 16). Nela, as ruínas do tempo se inscreveram, e é justamente em sua aparência derruída e degradada que o monumentalmente ínfimo se revela: nos cacos e destroços se oculta uma “sombra descomunal”.

Sendo esse um dos aspectos mais caros de sua poética patrimonial, a ruína aqui ganha relevo com as leituras de Benjamin (2011) e Simmel (1998), que nos ajudam a dar contorno aos sentidos alegóricos evocados por sua presença poeticamente elaborada no poema citado. Como muito próprio da poética bandeiriana, veremos como a mobilização desses valores está intimamente relacionada ao modo utópico e saudosista de se relacionar com o passado, especialmente o da infância. Ao fim e ao cabo, o que se percebe é a projeção do poeta, em sentido psicanalítico (cf. PIERI, 2002), da situação da cidade para aquela em que ele se encontra: as ruínas de Ouro Preto evocam, em último grau, as ruínas da sua própria vida.

4.1 A humanidade irônica do tísico sobre o sujo mordente da pátina

Gesso

Esta minha estatuetazinha de gesso, quando nova
– O gesso muito branco, as linhas muito puras –
Mal sugeria imagem de vida
(Embora a figura chorasse).
Há muitos anos tenho-a comigo.
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.
Os meus olhos, de tanto a olharem,
Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.
Um dia mão estúpida
Inadvertidamente a derrubou e partiu.
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha
[que chorava.
E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...
Hoje este gessozinho comercial
É tocante e vive, e me fez agora refletir

Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu. (BANDEIRA, 2020, p. 270-271)

“Gesso” fora originalmente publicado em *O ritmo dissoluto*, de 1924. O livro chegara a ser considerado por Bandeira como a “transição entre dois momentos” de sua poesia. No *Itinerário de Pasárgada*, lemos o seguinte comentário do poeta:

Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas ideias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade que cheguei a abusar no livro seguinte [*Libertinagem*] (BANDEIRA, 2012, p. 93).

Já escrito em grande parte durante o período em que vivera no casarão arruinado do Morro do Curvelo, para onde se mudara em 1920 – portanto, já ambientado em meio ao “humilde cotidiano” anteriormente mencionado –, o poema é um bom exemplo dessa sua “transição” para o lirismo sem amarras que se consolidara nos livros seguintes e definira seu “estilo maduro” (cf. ARRIGUCCI JR., 2000, p. 11). Nele, já se percebe, em tema, um fino tom de *humour* mais caracteristicamente exercitado a posteriori em *Libertinagem* e sobretudo em *Estrela da manhã* (cf. BRAYNER, 2009, p. CXCV) sem, contudo, abandonar uma densidade trágica e de profunda meditação sobre a vida; em forma, explora a expressão lírica de modo mais à vontade, em versos de métrica livre, situando-o em obra que ainda conta com poemas de forte inspiração parnasiana nos quais se nota a rigidez de composição (esta jamais abandonada por Bandeira), a exemplo de “O silêncio” e “O espelho”. Tal liberdade formal, que na primeira leitura já salta aos olhos, fica ainda mais evidenciada quando se destacam variações quanto à estrofação do poema pelo cotejo entre diferentes edições de *Estrela da vida inteira*, como também na sua *Antologia poética*, no *Testamento de Pasárgada* (organizado por Ivan Junqueira), o compilado em volume único da *Poesia completa e prosa* (organizada por André Seffrin) e a reedição, em 2020, da sexta edição Aguilar de *Poesia completa e prosa seleta*¹⁴.

Logo na abertura do texto nos é apresentada pela voz lírica uma escultura, representativa de uma figura humana, referida como “esta minha estatuetazinha de gesso”. A mesma voz se anuncia pelo pronome possessivo em primeira pessoa, “minha”, convocando para si a propriedade do objeto que intitula o poema, “Gesso”. A voz lírica situa-nos a cena ao nos apresentar à estátua, o que se percebe pelo emprego do demonstrativo

¹⁴ Para nossa análise, optamos por transcrever o poema tal como disposto nesta última edição da Nova Aguilar, em que se recupera a estrofização do poema em dois blocos, conforme também comparece na edição de *Estrela da vida inteira* da Nova Fronteira (1993). Na edição de 2009, o poema é dividido em seis estrofes (cf. 2009, p. 81).

“esta”, indicando proximidade de quem fala. Assim, de início, já se instaura desde o primeiro verso uma interlocução sugerida entre poeta e leitor, como se dele estivéssemos diante enquanto nos aponta com o dedo indicador para a figura que está a seu lado e à nossa frente. Diferencia-se, portanto, do distanciado tom empregado em “Maçã”, de *Lira dos cinquent’anos*, por exemplo, em que se nota a apreciação lírica “pictórica” (cf. ARRIGUCCI JR., 2000), representada como um quadro de natureza morta. Ou mesmo de “O cacto”, de *Libertinagem*, outro poema emblemático na obra bandeiriana. Nele, Davi Arrigucci Jr. observa uma expressividade lírica contida e distanciadada, aquela que se aproxima da narrativa épica, em que não se deixa transparecer a enunciação subjetiva do sujeito poético, percebendo, portanto, a configuração estética de um objetivismo lírico (cf. p. 38).

Ora, o oposto se dá em “Gesso”, cuja enunciação lírica logo deixa transparecer a subjetividade empregada ao longo de todo o poema pela voz que se exprime. Não obstante, a representação dada ao cacto por Bandeira, por sua vez, recebe um tratamento “plástico”, conforme ressaltado por Arrigucci Jr., que nos parece também evidente na forma de composição da figura escultórica do poema de *O ritmo dissoluto*, permitindo-nos perceber correlações de fundo temático entre “Gesso” e “O cacto”. Logo nos primeiros versos deste, lemos: “Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária/Laocoonte constrangido pelas serpentes/Ugolino e os filhos esfaimados.” (2020, p. 278) Assim, o cacto, com suas formas retorcidas, é figurativamente comparado pela voz do poema a um conjunto estatuário, referindo-se à peça grega de Laocoonte e seus filhos¹⁵, o que nos permite associá-lo à estátua em gesso do primeiro poema.

A leitura proposta pelo crítico no ensaio *O cacto e as ruínas* (2000), cujo mote parte do diálogo entre poesia e artes visuais, agrega maior relevo às nossas investigações estético-estilísticas em torno da poética patrimonial de Bandeira fundamentada na instauração do paradoxo entre monumental e singelo. Isso porque “O cacto”, ainda de acordo com o estudioso, revela-se bem representativo, em método e modo, da maneira peculiar com que seu autor concebe e pratica a poesia de “estilo humilde” na qual reponha o procedimento elaborado de se extrair uma elevação sublime do rente prosaísmo. Nesse movimento, é possível depreender a instauração de um paradoxo inscrito na própria forma poética: uma

¹⁵ A obra compõe acervo do Museu Pio Clementino do Vaticano. Para ver a imagem da obra, sugerimos acesso ao sítio online oficial do museu, disponível no link: <<https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>>. Acesso em 30 out. 2021.

depuração, um despojamento, uma “poda” na linguagem que, quanto mais simples a torna, maior complexidade lhe confere (cf. p. 40).

Conquanto seja diverso o tratamento lírico dado tanto em um quanto no outro, subjetivo em “Gesso” e objetivo em “O cacto”, o procedimento no modo de exposição de ambos, estátua e planta, aproxima-os pela sugestiva interpelação ao leitor, o qual se percebe situado e inserido na cena exposta. Não à toa, o recurso de abertura dos dois poemas é o mesmo, pelo emprego de um pronome demonstrativo que localiza o objeto em tela. Enquanto no poema de *O ritmo dissoluto* o demonstrativo é “esta” (“Esta minha estatuazinha de gesso”), que não só sugere proximidade como também se refere à primeira pessoa do discurso (de quem fala), no de *Libertinagem* o poema inicia-se por “aquele”, pronome usual à terceira pessoa (de quem se fala). Arrigucci Jr., ressaltando esse aspecto, comenta que o emprego de “aquele” indica “o ser de que se vai tratar [o cacto] como um objeto a distância, relativamente autônomo com relação ao sujeito” (p. 38); no caso de “Gesso”, o movimento operado é justamente o inverso, e nos sentimos ambientados com o poeta no mesmo local, como se a nós se dirigisse. Em todo o caso, é curioso observar que ambos promovem um mesmo efeito: nos posicionam diante dos objetos apresentados, como se os visualizássemos, ainda que no caso do primeiro estejamos juntos do sujeito poético e no segundo o objetivismo empregado sequer nos leve a notar sua presença.

Essa forma de aproximação do leitor aos referentes não é apenas em um sentido espacial e situacional. Ela também é simbólica, na medida em que a expressividade lírica opera um efeito de “identificação”: a voz dos poemas nos induz ao refletir nos objetos inanimados o que é próprio ao caráter humano. Nesse ponto, Davi Arrigucci Jr. interpreta pontualmente o poema com o intuito de compreender como esse movimento contribui para a promoção, no leitor, do sentimento de empatia e comoção para a tragédia que se abate sobre o “enorme” cacto:

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arreventou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de
[iluminação e energia: [...]] (BANDEIRA, 2020, p. 278-279)

A notória simplicidade de expressão em que se percebe uma propensão narrativa, como ressaltado pelo crítico, opera, pela linguagem corriqueira e prosaica conferidora de visualidade e agilidade à cena, o sofisticado “mecanismo de identificação” enquanto um

“elemento do próprio poema” (cf. 2000, p. 24), qual seja: o sentimento de empatia ao imenso vegetal tombado que se propicia pela construção imagética do cacto assemelhado à forma humana (a estatuária). Trata-se, efetivamente, de uma transposição do universo dramático que é próprio de um estilo alto ao contexto baixo e terreno do cotidiano prosaico; uma “transferência da tragédia do plano elevado dos modelos arquetípicos para uma narrativa exemplar na terra dos homens” (p. 84). Tal procedimento propicia o efeito de no cacto nos reconhecermos, o que, nas palavras do crítico literário, “nos predispõe a sentir, no seu, o nosso drama [...]. A própria condição da recepção artística [...] está em jogo e é enfatizada quando a natureza deixa de ser apenas conteúdo para ser vista enquanto forma artística, extensão do humano” (p. 42-43). E arremata:

O poema nos toca, e a vaga de poderosas emoções que nos atinge indicia o grau de envolvimento que é capaz de despertar no leitor, movendo-o profundamente a identificar-se com aquilo que se objetiva naquela imagem em ação, em sua história dramática e exemplar (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 43).

Voltemos agora a “Gesso” para compreendermos os modos como, neste texto, se verifica a realização de procedimento semelhante. Situada a figura da estátua ao leitor pelo eu do poema, este, ainda que enunciando sua presença em explícita subjetividade lírica, também nos narra um evento. Para tanto, alguns dos recursos utilizados pelo poeta apoiam-se em elementos da narração, como, por exemplo, o emprego de um flashback narrativo, situado na primeira estrofe, por meio do qual se circunstanciam momentos distintos da história de “vida” da estátua: “esta estatuetazinha”, situada no presente, no passado já fora “nova”; ao longo de sua existência adquirira marcas de inscrição da passagem do tempo até que, em um evento crucial, fragmentara-se pelo descuido inadvertido do sujeito lírico. De volta ao presente, “hoje”, já na segunda estrofe, a estátua se vê ressignificada de sentidos que conduzem o poeta a refletir acerca dos sofrimentos de sua própria vida.

Um olhar detido sobre esses diferentes momentos da história da estatueta nos permite extrair maiores significâncias do poema. Primeiramente, de quando era “nova”, como se enuncia logo no primeiro verso. A esse tempo, o aspecto ressaltado na imagem enfatiza seu caráter inteiriço e intacto: “– O gesso muito branco, as linhas muito puras –”. Este segundo verso, destacado entre dois travessões, estilisticamente já indica uma suspensão temporal: como se resgatasse no passado os ares de novidade, seu aspecto recental, perdido em uma temporalidade outra, de volta às origens: *mítica*. Ainda conforme Arrigucci Jr. (2000, p. 55) e em diálogo com a tradição aristotélica, o mesmo movimento se pode perceber na

elaboração poética de “O cacto”, em cujo enredo, *mythos*, pelo desenrolar da ação que nos conduz ao reconhecimento de um sentido, *anagnórisis*, nota-se uma “revelação”: nos poemas, confere-se forma humana a um conteúdo originalmente desprovido de humanidade (planta e estátua), o que mitifica os objetos e lhes confere caráter emblemático (cf. p. 48; 55).

Conquanto o aspecto de “frescor” apresentado pela figura, ainda noviça, atente-se que o eu do poema indica um contraste: a estátua “mal sugeria a imagem de vida”, muito embora, uma vez representada chorando, sugerisse uma postura de sofrimento própria aos seres vivos. Tal fato, na percepção lírica, associa-se à falta de “maturidade” da estatueta, aspecto também próprio à vida humana que, transferido ao objeto, só lhe é conferido pela passagem do tempo e é responsável por, distintivamente, singularizar o mero “gessozinho”. Atingindo esse estágio de sua existência, ela se encontra modificada pela ação temporal: “O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja”. Note-se que, tornado sujeito das orações coordenadas, o “tempo” é personificado em agente da ação, sendo miticamente o responsável por promover o amadurecimento da figura em gesso e lhe conceder um aspecto de unicidade singular. Não é por acaso que a ele seja atribuída a ação de “carcomer” a estatueta, remetendo-nos ao carcoma, inseto devorador, e cuja derivação de sentido seja a de “aquilo que consome, aflige ou arruína”, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009). Como também no verso “E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...”, o poeta empregue o adjetivo “mordente”, em menção à corrosão promovida na estátua pelo tempo, que etimologicamente recupera o gesto fagocitário de morder. Todas as referências vocabulares levam-nos a estabelecer associação com a figura mitológica de Cronos, o deus grego do tempo.

As referências mitopoéticas permitem-nos explorar maiores sentidos do poema. Mencionado por Hesíodo em sua *Teogonia* (2017) como “o mais terrível”, sabemos pelo famoso Aedo que Cronos devorou os próprios filhos para manter seu domínio, evitando a profecia de que um de seus descendentes lhe destituiria do trono. Desde os primórdios da cultura helênica, a representação mitológica do tempo consolidou-se no impiedoso e tirânico devorador: sua passagem implacável consome permanentemente o aqui e o agora, deglutindo o instante presente para evacuá-lo em pretérito irrevogável. A sina de Cronos é cumprida e Zeus, o último de seus sete filhos, com a ajuda de sua mãe, Reia, acomete contra o pai, libertando de seu ventre os seis irmãos e dando fim à tirania do até então deus soberano.

Mas não apenas o tempo, Cronos, age sobre a estátua. Também o mesmo se dá pelo sujeito do poema que, expresso metonimicamente em “Os meus olhos”, confessa que estes

“de tanto a olharem,/impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico”. Neste ponto, fica explícito ao leitor quem efetivamente se apresenta nessa voz lírica: trata-se do “tísico profissional”, o constructo do “poeta menor”, sobre o qual o autor projeta o fadado destino à poesia em decorrência da experiência trágica da doença da tuberculose. O emprego do adjetivo “sujo” para o aspecto patinado da estatueta também nos permite evocar a memória de outro poema, “Nova poética”, datado de 1949 e publicado em *Belo belo*, no qual o poeta volta à mesma “qualidade” para se referir a si próprio como um “poeta sórdido:/aquele em cuja poesia há a *marca suja* da vida” (2020, p. 354; grifo nosso).

Chama nossa atenção o fato de o poeta lançar mão do verbo “impregnar” para estabelecer relação entre a dramática memória da doença da tuberculose e a figura. Uma vez que “impregnar”, cuja origem etimológica, do latim *impraegno*, significa “fazer um corpo penetrar em outro”, e sua raiz, por sua vez, vem de *praegnare*, “emprenhar”, a recuperação do seu sentido primordial vem a encontro dos eventos mitológicos mobilizados da cultura clássica por nossa leitura. Conquanto a associação imediata possa ser à figura de Afrodite ou Vênus, deusa da fertilidade na cultura greco-romana, não se pode esquecer que Zeus se uniu a Mnemósine, a deusa da memória, a quem emprenhou e de cuja união nasceram as nove musas da arte. Como progenitora, a memória é potência criadora e artística, mãe da própria poesia, e à voracidade temporal ela se opõe por não deixar cair em esquecimento os eventos que foram devorados pelo tempo e relegados ao passado.

Este ocupa um lugar fulcral na obra bandeiriana, como já vimos com Cavalcanti (2016), ao se voltar para os eventos pretéritos de forma saudosista e utópica, de que é emblemática a sua idílica Pasárgada. Mas essa relação ultrapassa em muito o seu mais famoso poema. Veja-se, por exemplo, crônica de 15 de fevereiro de 1959, publicada no caderno dominical do *Jornal do Brasil* no fim de semana seguinte ao do carnaval, na qual o poeta sentencia, no título, que este “Está morrendo mesmo” (2015a, p. 485). Saudosamente de volta aos carnavais dos tempos “em que ainda existia a rua do Ouvidor” (p. 485), o autor encerra seu texto com a máxima crítica ao carnaval de “agora”: “Quem não estiver contente com o presente, viva, como eu, das memórias do passado.” (p. 485) Essa mesma visão nos remete ao curto poema “Passado, presente e futuro”, de *Estrela da tarde*:

Só o passado verdadeiramente nos pertence.
O presente... O presente não existe:
Le moment où je parle est déjà loin de moi.
O futuro diz o povo que a Deus pertence.
A Deus... Ora, adeus! (BANDEIRA, 2020, p. 389)

Embora dispondo no título linearmente as três dimensões temporais, “Passado, presente e futuro”, o sujeito lírico confere prestígio ao passado em detrimento das demais: “*Le moment où je parle est déjà loin de moi*”, ele afirma, tomando de empréstimo a citação do poeta e filósofo seiscentista francês Nicolas Boileau (s/d). Enquanto o presente é representativo da efemeridade máxima, aquela que nos escapa incessantemente a cada momento, o futuro está associado à noção de “destino”, pois “a Deus pertence”, ou, como aparece em outro dito popular, está “nas mãos de Deus”. Essa forma de se relacionar com o futuro inapreensível e inalcançável, posto que estamos constantemente presos ao presente, que logo se vê relegado ao passado, está também presente na narração de um episódio de sua juventude doente. É o que lemos na crônica “O momento mais inesquecível”, reunida ao volume *Andorinha, andorinha*, em que explora reflexão semelhante:

De repente me faltou respiração. Fiz um esforço desesperado para tomar fôlego. Tive a impressão nítida de que ia morrer. Ia morrer separado de meu pai, não pelo oceano Atlântico, mas por uma simples parede... Foi horrível! Mas foi uma lição. Desde aquele momento compreendi que não adianta apreender o futuro. Vivemos anos apreendendo um perigo imaginário que não acontece, somos surpreendidos por uma desgraça em que jamais havíamos pensado. A sabedoria está em pôr o coração à larga e entregar a alma a Deus (BANDEIRA, 2015a, p. 68).

O tom sarcástico e cético com que encerra o poema com o jogo de palavras “a Deus” e “adeus” desaparece na crônica. Em “Passado, presente e futuro”, o poeta satiriza uma dimensão mítico-sagrada que nos acompanha desde os primórdios da civilização, isto é, a existência de um ser supremo que age de modo determinante na sina dos homens. Mas na crônica, por sua vez, o autor vai em direção oposta, e evoca justamente o aspecto divino como única forma possível de se lidar com o que venha a ser ventura ou fatalidade no porvir. A evocação do destino e do sagrado, aqui, recupera a percepção temporal que é própria do tempo do mito. Ela não é linear, mas cíclica, pertence ao domínio da natureza, pela qual se credita aos eventos míticos fundamentais a reatualização no tempo presente, como discute o antropólogo Mircea Eliade (2000). Os episódios pretéritos, ligados por essa concepção à ancestralidade, são os efetivamente determinantes na vida dos homens: somente o passado nos pertence na medida em que é pelas memórias dos antepassados que se acessa a nossa origem. Olhando por esse aspecto, a referência à dor de não poder mais rever o pai, na crônica, só ganha maior força de expressão e sentido. O tempo cíclico do mito associado à memória paterna como um passado que perdura no presente é reforçado ainda pela leitura de outra crônica, “Variações sobre o passado”, reunida ao conjunto de *Flauta de papel* na reformulação da primeira edição Aguilar da obra em prosa do poeta:

Sim, estou velho, mas na minha sensação de velhice não entra absolutamente o peso morto do passado. Sou um velho sem passado. Quero dizer que o passado continua a existir para mim como um presente, digamos uma enorme paisagem sem linhas de fuga, uma paisagem sem perspectiva, onde todos os incidentes, os de ontem, os do ano passado, os de há cinquenta anos se apresentam no mesmo plano, como nos desenhos das crianças. [...] Meu pai morreu faz vinte e nove anos. Não me consolo: foi ontem. De vez em quando me assusto: faz trinta anos que tal coisa aconteceu! (BANDEIRA, 2009c, p. 771).

De acordo com Maria Cristina Ribas (2013), em “Passado, presente e futuro” (cuja composição em estrofe única só reforça a singularidade do tempo), a noção de pertencimento estabelecida com o passado como possibilidade exclusiva de retê-lo demanda o mecanismo de acionamento da memória como um lugar de abrigo seguro: “o poeta parece assumir o passado como o referencial mais seguro da existência [...]. E este passado não se perde porque, conforme a leitura proposta no poema, pode ser revisitado e refeito quantas vezes for desejável.” (p. 113) A visão que o poeta tem do tempo pretérito, tanto no poema, como nas crônicas, revela a sinuosa imbricação entre memória e passado. A certeza de que este “verdadeiramente lhe pertence” só pode ser assegurada pela memória: “Existe memória quando o tempo passa”, como nos lembra Paul Ricœur (2007, p. 35), recuperando a análise do tempo por Aristóteles, em *Física*, atestando que “a memória é do passado” – o qual, na percepção do cronista, “continua a existir” como um presente.

Mais uma vez de volta a “Gesso”, temos aqui um jogo entre tempo (Cronos) e memória (Mnemósine) que se estabelece ao longo do poema. É justamente do embate entre a passagem do tempo (que “carcomeu” a figura) e a memória (que a “impregnara” com a “humanidade irônica de físico” do poeta) que se vislumbra a possibilidade de superação de um evento traumático do passado. A princípio, o “acidente” não-intencionalmente provocado evoca uma memória que não é porto seguro para o poeta, a do sofrimento dos tempos de doente. Contudo, no que a dor se mescla e se (con)funde com a própria forma de representação da “figurinha” (que chora), permite-se a manifestação de um evento poderoso e catártico em si que é efetivamente importante para a sua “estabilidade” psíquica: o efeito de “identificação” mencionado por Arrigucci Jr., que na psicanálise junguiana compreende-se como a “projeção” do eu para o outro enquanto um “processo psicológico de estranhamento segundo o qual o sujeito – na relação que mantém com um objeto – transfere e inclui no próprio objeto qualquer gênero de conteúdos que sejam fundamentalmente de sua pertinência” (PIERI, 2002, p. 397). O jogo entre o eu poético do passado, sempre metonimicamente referido (“meus olhos”, “mão estúpida”), e o objeto em tela, estátua, em quem o próprio eu

do presente parece se projetar, provoca o questionamento: quem realmente chora? Quem de fato está “verdadeiramente vivo” porque “já sofreu”? A figurinha de gesso ou o poeta?

Se, por um lado, o incidente que condenou a estátua a um dano a princípio irreparável (“Um dia mão estúpida/inadvertidamente a derrubou e partiu”) ganha dimensão trágica (na medida em que o sujeito lírico projeta no ocorrido à estátua o seu próprio drama), por outro, permite a reconexão do eu com a escultura que, no fundo, é um reconectar-se consigo mesmo. Novamente recuperamos Ricœur:

Ora, o “antes e o depois existem no tempo (*en khronōi*)”. [...] [É] percebendo o movimento que percebemos o tempo; mas o tempo só é percebido como diferente do movimento quando nós o “determinamos (*horizomen*)” (*Física* 218 b30), isto é, quando podemos distinguir dois momentos, um como anterior, outro como posterior (RICŒUR, 2007, p. 35).

Podemos distinguir nitidamente os momentos anterior e posterior referidos por Ricœur na história de “vida” da estátua, cujo aspecto, um dia novo, já havia cedido lugar para a aparência amarelada. Agora, ela se encontra em cacos. O mais longo e diferenciado verso do conjunto do poema (“Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha que chorava”) abusa da liberdade métrica para demarcar uma mudança que, na composição do poema, é estética e também temática: a aparência da estátua passa a ser outra, como também o vínculo estabelecido com ela há tão longo tempo a partir desse momento não será mais o mesmo.

A separação da primeira para a segunda estrofe isomorficamente demarca essa transição. O espaço vazio sugere o movimento de sobrelevação – um limbo – entre a anterior e a posterior: um silêncio. O efeito estilístico confere na linguagem poética o decurso temporal citado no fundo temático: “E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...” A passagem do tempo, central em nosso poema, se mostra imperiosa para o amadurecimento do sujeito lírico, de modo que também se vislumbram dois momentos distintos na história de sua vida. Cronos, devorador, “carcomeu” a estátua, levando-a a sofrer alterações “mordentes” no decorrer de uma distância temporal. Mas, como afirma Ricœur, esta “é inerente à essência da memória” (2007, p. 36), e aqui é Mnemósine quem age em oposição à dilapidação do tempo: a estátua aciona um “fenômeno mnemônico” (p. 57) no eu poético que o remonta às reminiscências da sua própria fragmentação, aquela sofrida com a “tísica”.

O efeito catártico não é provocado por uma “resposta” da estátua, uma vez que a “memória é construção”, como lembra Mario Chagas; logo, ela “não está aprisionada nas

coisas e sim situada na dimensão inter-relacional entre os seres, e entre os seres e as coisas” (2006, p. 31). Temos, assim, o seguinte movimento: a relação de “há muito tempo” entre sujeito lírico e estátua evoca a memória, “nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar” (RICŒUR, 2007, p. 40); a partir do efeito de rememoração evocado, estabelece-se o jogo psicanalítico de projeção do poeta na figura de gesso, do qual advém a mudança de percepção do eu com a estatueta (em que passa a notar vida onde até então parecia prefigurar a morte); por conseguinte, o novo modo como concebe a figura projeta-se para uma também nova forma de perceber a si próprio, pois distanciado temporalmente da experiência da “fragmentação”, ele agora se recompõe, física e emocionalmente, das experiências negativas do passado. Não por acaso, a voz lírica volta a se enunciar em primeira pessoa, referindo-se ao eu do agora, como se transformado pela experiência da dor em um sujeito diferente daquele eu do passado, sempre apresentado metonimicamente no poema.

Chegando à última estrofe, situando-nos novamente no tempo presente (“hoje”), o tempo de maturação leva à reflexão final do sujeito poético. Para referir-se a ela, a voz lírica retoma “este gessozinho comercial”, encerrando estilisticamente o flashback memorialístico também pelo emprego do mesmo pronome demonstrativo que abre o poema, “este”. Por meio dele, nos situa novamente na cena inicial, e mais uma vez nos “vemos” ao lado do poeta diante da estátua. Nesse ponto, de forma mais intensa e explícita, fica-nos perceptível o jogo de projeção junguiana estabelecido entre poeta e estátua. Assumidamente, o eu do poema remete-se à experiência do “acidente” (responsável por levar à transfiguração da figura de gesso) para elaborar a elucubração aforismática com que encerra o poema: “Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”. Por meio dela, atinge o mesmo efeito do último verso de “O cacto” (“– Era belo, áspero, intratável” [cf. 2020, p. 278]) de “aforismo” ou “provérbio”, segundo Arrigucci Jr., no sentido de “moral da história que se abre num significado latente” (2000, p. 45).

Como vimos, ao falar do “gessozinho” que hoje se nota “verdadeiramente vivo”, o sujeito poético remete-se à experiência da transformação pela qual o próprio poeta, sujeito da situação, passou após ter sido, ele mesmo, “fragmentado” pela doença da tuberculose. Ao perceber as marcas do tempo que envelheceram a figura, dá-se conta de que o mesmo ocorrera a si próprio; olhando para os “tristes fragmentos” da figura, identifica-se com as fissuras inscritas no corpo da estátua como se fossem aquelas que se inscreveram em sua própria existência; a passagem do tempo, responsável por conferir “vida” e maturidade à

figura, também agiu sobre seu corpo e sua alma, dando-lhe a certeza de que está verdadeiramente vivo, posto que também já sofreu. A superação da experiência traumática pela qual passa a estátua, que sobrevive ao acidente, é metáfora para a recomposição e reordenação das suas próprias memórias, aquelas de sua “humanidade irônica de físico”.

Essa transição de estado de consciência – do poeta físico que se recompõe e admite sua permanência em vida apesar de toda a dor, afirmando o valor da memória do sofrimento que lhe remete à própria razão da existência – só ganha mais força e contorno quando resgatamos o comentário de Manuel Bandeira sobre ser *O ritmo dissoluto* um livro de transição em sua obra para a maturidade poética que se estabelece a partir das obras posteriores, nas quais já se admite uma expressividade lírica de tom completamente diverso do que até então vínhamos encontrando em suas obras anteriores. Veja-se por exemplo estes versos de “Oração a Teresinha do Menino Jesus”, de *Libertinagem*,

Perdi o jeito de sofrer.
Ora essa.
Não sinto mais aquele gosto cabotino da tristeza. (BANDEIRA, 2020, p. 289)

sobre o qual Arrigucci Jr. tece o seguinte comentário, a propósito de seu estilo maduro:

[E]le era agora não só capaz de escrever bons poemas, [...] era dono de um modo inconfundível de dizer as coisas que pretendia, com domínio completo do ofício, com emoção na justa medida do necessário ao assunto, já liberto do “gosto cabotino da tristeza” e assim desperto para o mundo em torno (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 11).

Não é portanto despropositado o estabelecimento de “Gesso” justamente n’*O ritmo*. Saliente-se que os sentidos etimológicos resguardados na palavra “gesso” só corroboram a leitura até aqui empreendida. Do latim *gypsum*, *-i*, gesso (o sulfato de cal), deriva, também de acordo com o *Dicionário Houaiss* (2009), do grego *gúpsos*, *-ou*, que, além de referir-se ao conteúdo químico da sua composição, também significa “emplastro”. Muito comumente empregado em termos medicinais para a recuperação dos membros fraturados, o emplastro (a que coloquialmente também nos referimos como “gesso”) possui duas derivações de sentido, de acordo com o mesmo dicionário: por metonímia, “tecido ou outro tipo de material em que se coloca a substância emplástrica a ser aplicada; curativo, parche”; e, por extensão de sentido, “indivíduo doentio ou inútil”. No fundo, a restauração da figura de gesso metaforicamente referindo-se à recomposição física do poeta é também a reparação da sua própria percepção como o sujeito doentio e inútil que tão fortemente figura na enunciação lírica dos poemas de *A cinza das horas* e *Carnaval*. Doravante, parece que o poeta físico

começa a admitir conciliação com a “vida inteira que poderia ter sido e que não foi”, com a consoada posta à mesa e à espera da indesejada das gentes chegar.

4.2 A pátina do tempo escoado na coleção de pequenos monumentos afetivos

O enquadramento dos objetos pessoais dispostos no apartamento de Bandeira à Avenida Beira Mar é uma tônica recorrente no curta-documentário “O Poeta do Castelo”. O caso da torradeira é apenas um exemplo deste que é um dos principais recursos explorados pela filmografia de Joaquim Pedro de Andrade para robustecer o elo entre a vida e a obra de Manuel Bandeira – ou, como preferimos, entre o Bandeira “carnal” e o “letral”. Duas cenas muito breves do filme chamam a nossa atenção e contribuem para a proposta de leitura que agora empenhamos. Na primeira, é possível notar o enfoque de um aparador na sala do poeta, no qual estão dispostos a vitrola, os discos de vinil e, figurando bem ao centro, uma estatueta, possivelmente em gesso, réplica da Vênus de Milo (anexo 9). Na segunda, acima da cabeceira da cama, sobre a qual está a máquina de escrever Royal, podemos perceber delineado na brancura da parede o relevo de um crucifixo de marfim igualmente branco (anexo 10). Enquanto a primeira imagem nos permite sugerir relação com o poema “Gesso”, a segunda, por sua vez, remete-nos ao poema “O crucifixo”, que sete anos após o lançamento do curta-documentário, em 1966, compôs a série “Preparação para a morte”, reunido à obra *Estrela da tarde* no estabelecimento final de *Estrela da vida inteira*:

O crucifixo

É um crucifixo de marfim
Ligeiramente amarelado,
Pátina do tempo escoado.
Sempre o vi patinado assim.

Mãe, irmã, pai meus estreitado
Tiveram-no ao chegar o fim.
Hoje, em meu quarto colocado,
Ei-lo velando sobre mim.

E quando se cumprir aquele
Instante, que tardando vai,
De eu deixar esta vida, quero

Morrer agarrado com ele.
Talvez me salve. Como – espero –
Minha mãe, minha irmã, meu pai.

Teresópolis, março de 1966 (BANDEIRA, 2020, p. 420)

Como dito, o exercício proposto pela narrativa fílmica reforça por suas imagens o diálogo tão íntimo desta obra de caráter “testemunhal” com o itinerário da vida do autor. Por

consequente, temos o poeta como o “astro” de si mesmo, evidenciando que o elaborado constructo de sua persona literária fora plenamente assimilado pelo roteiro, o qual também quer nos fazer crer que o Manuel Bandeira carnal é efetivamente o letral: aquele que impregna nas coisas a sua “humanidade irônica de físico”. Assim, a referida estatueta, de pequenas proporções e de técnica muito simples, pode permitir aos conhecedores de sua obra a correlação entre a figura capturada pelas câmeras ao “gessozinho comercial” de seu poema “Gesso”; de igual modo, involuntariamente induz a associação (uma vez que a posteriori) entre o crucifixo de marfim disposto no quarto do poeta e o que, no poema, aparece situado no mesmo ambiente: “hoje, em meu quarto colocado/Ei-lo velando sobre mim.”

Uma pequena aproximação entre ambos os poemas permite-nos extrair novos sentidos. A brancura do marfim, assim como a do gesso, conforme corroída pelo aspecto “amarelado” ou “de amarelo-sujo” da pátina, ganha singularidade e particularidade conforme o tempo “escoa”. Enaltece-se o que notoriamente perdura e sobrevive à sua passagem, cuja ação fica incrustada na aparência material do objeto, seja no caso do crucifixo, seja no da estátua: amarelado, patinado, manchado, fragmentado, carcomido. Nesse ponto, um paradoxo se vislumbra: quando voltamos à etimologia de escoar, do latim “*excōlo*”, descobrimos entre as suas acepções não apenas os sentidos de “filtrar e coar”, mas também de “aclarar” (HOUAISS, 2009, s/p). O “tempo escoado” tanto escurece como aclara, isto é, faz-se claro, notório, evidente. Nisso se percebe mais uma vez o método bandeiriano de se extrair do que aparenta ser grotesco o que é, na realidade, essencialmente sublime.

Ao aspecto profanado (“amarelado”, “sujo” etc.) atrela-se o caráter sagrado, de tal modo que o crucifixo de marfim ganhe força sacra não apenas pelo aspecto simbólico-religioso da cultura cristã a que se reporta, como também relativo à memória sublime que ele evoca no poeta. As marcas que o artefato carrega do tempo pretérito o “aclaram”, quer dizer, acionam a recordação de todo um passado familiar que lhe remete a uma afetividade profunda. Ao crucifixo a que se almeja “morrer agarrado” na expectativa de se ver “salvo”, como próprio da tradição judaico-cristã, associa-se também a salvação que a filiação memorial-afetiva promove, em sentido mítico, de retorno às origens e à ancestralidade, como se reafirma no último verso do soneto em memória dos entes familiares: “Minha mãe, minha irmã, meu pai”, como vimos também ocorrer na menção à crônica “O momento mais inesquecível” (2015a, p. 68).

Já na apresentação da estátua em “Gesso” como um “gessozinho comercial”, outra relação paradoxal se estabelece. Enunciado no diminutivo, o termo “gessozinho” carrega

noção de familiaridade e afeição, trazendo-o para um contexto de excepcionalidade e pertencimento único já anunciado desde a abertura do poema, quando a ela se refere como “Esta minha *estatuetazinha*”. O emprego do sufixo diminutivo, tanto aplicado ao termo “estatueta” quanto a “gesso”, confere à figura singularidade e unicidade. O enfoque dado à presença de uma estatueta entre os objetos pessoais de Manuel Bandeira no documentário de Joaquim Pedro de Andrade só reforça, para o leitor-espectador, o lugar afetivo e particular que a figura possa ocupar não apenas em sua imaginação poética, mas em sua própria vida. Contudo, ao adjungir o substantivo “gessozinho” ao adjetivo “comercial”, o poeta inscreve, no âmbito da própria linguagem, o paradoxo: um artefato único e particular, mas que também é de massa e universal. Ao objeto, a despeito de seu caráter “comercial” – portanto artística e monetariamente desvalorizado – atribui-se valor de outra natureza: afetivo e sentimental. É “verdadeiramente vivo” porque, com o *passar do tempo* e pela *vivência memorial-afetiva* do poeta, foi por este contornada de um relevo “aurático”.

Ressalve-se, contudo, que este termo, empregado por Walter Benjamin (1994) quando se refere à “obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, deve ser mobilizado com cautela. A adjetivação atribuída à estatueta como um produto “comercial” de imediato nos conduz à crítica postulada pelo filósofo da Escola de Frankfurt sobre a perda da “aura” da obra de arte. Situando o contexto histórico de transição do século XIX para o XX, quando técnicas artísticas como a litografia e o cinema reproduzem de forma seriada o objeto de arte para o consumo, Benjamin observa como consequência desse novo meio de se relacionar com a produção artística a sua homogeneização, esvaziando assim o que lhe confere originalidade. Em suas palavras, o que se perde é sua “aura”, o “aqui e agora da obra de arte”, “sua existência única”, o que “constitui o conteúdo da sua autenticidade” (p. 167). Uma estatueta “comercial”, como mercadoria de massa, propiciaria a substituição, diz Benjamin, da

existência única da obra por uma existência serial [...] [e] permite a reprodução vir ao encontro do espectador [...] num violento abalo da tradição [...]. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura (BENJAMIN, 1994, p. 168-169).

Observe-se, entretanto, que o aspecto aurático na poética de Manuel Bandeira não opera na perspectiva benjaminiana. Pelo estabelecimento do paradoxo entre o “gessozinho” (único) e o “comercial” (seriado), o que se verifica é a expressão de um modo de se relacionar com o objeto artístico admitindo a possibilidade de perceber no universal o particular, isto é, também conferir “aura”, no sentido de existência única e particularidade, ao que

originalmente provém como produto de massa homogêneo e sem qualquer singularidade. Também vai de encontro ao juízo do senso comum, que desvaloriza o aspecto ou efeito de degradação às coisas ou às obras de arte conferido pela pátina (a oxidação da tinta ou o escurecimento do material de que são compostos). Antes, é ela agregadora de valor: contraditoriamente bom porque rachado e fraturado, belo porque envelhecido e patinado. Ao “degradado” (etimologicamente do latim *degradus*, -a, -um, “privado de grau, de dignidade”), paradoxalmente confere-se a aura dignificante para lhe tombar em monumento.

Tal “aura” não provém necessariamente de sua primazia artística ou de sua materialidade original (embora, como veremos mais adiante, este aspecto não seja necessariamente ignorado). Sua força reside fundamentalmente na relação que o poeta estabelece com as coisas, nas quais a marca do tempo pretérito se faz presente com o sentido de dar a ver (ou, se preferirmos, “aclerar”) eventos significativos mobilizados por sua memória afetiva e revelar, no aparentemente ínfimo, o egrégio. Assim, pouco importa o demérito que o outro, atrelado a uma realidade social demasiadamente pragmática e mercadológica, atribua a esses objetos. Na visão bandeiriana, à medida que se estabelecem relações de caráter afetivo com o artefato que perdura no tempo, a ele se agrega aura – uma “existência única” – pelo valor das memórias que dele se evocam. Da mesma forma, ganham contornos de singularidade pelas marcas temporais que nele se inscrevem. No aparentemente ínfimo e “menor” resguarda-se o que é “monumental”.

A potência do contraste evidencia a sua poética patrimonial. Por meio dela, confere-se “aura” a um objeto ordinário e vulgar; agrega-se valor ao que não é da ordem de grandeza, mas aos pequenos afetos; singulariza-se e notabiliza-se uma peça trivial que se manifesta em um instante de alumbramento. Estamos diante da própria noção que Bandeira tem do fazer poético, como já vimos com Arrigucci Jr., enquanto “uma atividade do espírito” que “em momentos de súbita iluminação” se concentra o paradoxo “da busca de uma simplicidade em que brilha oculto o sublime” (1987, p. 10). É precisamente a consciência poética acionada pela relação paradoxal enunciada no *monumento menor*: a elaboração de um tratamento estético-temático para a representação de um objeto usual que, potencializado por seu aspecto envelhecido e corroído, bem como pela relação memorial-afetiva que o poeta estabelece com o artigo material, ganha relevo aurático: a coisa simples recebe feito dignificante a monumento sem, contudo, perder a sua essência *menor*.

Tal perspectiva nos remete aos pregos de “O catador”, de Manoel de Barros, que, estando enferrujados e tendo perdido a função de pregar, são elevados a “patrimônios inúteis

da humanidade” porque “ganharam o privilégio do abandono” (cf. 2010b, p. 410). Krzysztof Pomian (1984), a respeito do termo “coleção”, fala da contradição que existe no ato de colecionar objetos que, apesar de perderem o valor de uso, uma vez que sua função original se esvaiu, como ocorre aos objetos musealizados (a chamada “*musealia*”, a exemplo de chaves que não abrem mais portas, canhões que não atiram mais balas, canetas que não escrevem mais cartas etc.), por outro continuam a ter valor de troca: são objetos “preciosos”, aos quais muitos colecionadores dispensam significativa quantia monetária para satisfazer o prazer de mantê-los sobre sua posse: “o caráter precioso das peças de coleção ou de museu manifesta-se também na existência de um mercado em que circulam” (p. 52), e “o fato de as possuir confere prestígio” (p. 54).

Confrontando o “valor tradicional do patrimônio da cultura” citado por Benjamin, a poética patrimonial de Manuel Bandeira desestabiliza a tradição hegemônica dos patrimônios resguardados nas coleções dos grandes museus, emblemáticos de uma cultura elevada e erudita, porque comporta em seu acervo a dimensão da subjetividade, aquela em que as “insignificâncias” estão inscritas, recuperando novamente a poética de Barros (2010b, p. 403), em *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Ela nos remete à discussão mais recente nos estudos do patrimônio sobre os objetos do cotidiano. Corriqueiramente atrelados à “memória motora” pela relação “maquinal e automatizada” que com eles estabelecemos, os objetos do dia a dia não servem apenas a “propósitos pragmáticos”, como lembram Solange Lima e Vânia Carvalho (2020); enquanto parte constitutiva de sistemas de significação, são hoje compreendidos como agentes sociais dado seu caráter de “semióforos” (cf. POMIAN, 1984), isto é, uma matéria investida de sentidos: “eles também inventam os sujeitos, na medida em que definem identidades, ativam memórias, narram subjetividades nos espaços da casa e da rua.” (LIMA; CARVALHO, 2020, p. 186) Os bens abrigados pela memória afetiva de Bandeira talvez se comportem como um “museu interior”, da mais pura intimidade, como propôs Tereza Scheiner, isto é, enquanto um “conjunto de impressões e sensações subjetivas que configura aquela parte de nossa memória que percebemos e desejamos manter como patrimônio pessoal” (2013, p. 370).

Entretanto, não podemos nos furtar do debate que essa discussão convoca no campo dos museus: afinal, tal “coleção” demanda uma nova lógica museal, aberta às contrariedades que dão contorno às subjetividades poéticas de uma “monumentalidade menor”, das histórias pessoais, de esfera singular, tal como as “coleções particulares” mencionadas por Pomian, nas quais se encontram “os objetos mais inesperados que, pela sua banalidade, pareciam

incapazes de suscitar o mínimo interesse” (1984, p. 51). Essas coleções se opõem frontalmente às encontradas nos museus de “culto à saudade” e “exaltação da pátria” (cf. CHAGAS, 2006, p. 69), uma vez que relativas às grandes narrativas ocidentais, não admitem outra senão a “história única”, universal e, por isso mesmo, ligada a uma “monumentalidade maior”. Chagas, inclusive, nos lembra que os museus, cuja raiz etimológica vem do grego *museion*, o templo das musas, se por um lado estão relacionados por linhagem materna à Mnemósine, a memória, por outro estão vinculados por via paterna a Zeus, sendo também “estruturas e lugares de poder” (p. 31).

O roteiro elaborado e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade para “O Poeta do Castelo”, ao dar ênfase especial aos objetos que compõem a coleção dos pequenos monumentos afetivos do acervo do “museu pessoal” de Manuel Bandeira, soube captar em essência a sua poética patrimonial. Já nos detivemos sobre o conceito mobilizado por Chagas, acerca da “coleção de testemunhos culturais” que resguarda o “olhar museológico” de Mário de Andrade (cf. 2006, p. 68), para pensar como o conjunto de crônicas publicado pelo poeta de Pasárgada ocupa um espaço de “exposição museográfica” dos seus “bens afetivos” e integram esse seu “museu pessoal”. Mas o curta-documentário de Joaquim Pedro resguarda a potência de adentrar a “reserva técnica” desse museu, onde Bandeira mantém salvaguardada a sua *coleção* menor.

O poeta não o faz por “prestígio” ou fetiche”, mas por pura e simples afetividade. Somando-se à estatueta e ao crucifixo, é possível notar, pela captação das imagens registradas pelas lentes do cineasta, uma série de outros artigos aos quais a poética patrimonial bandeiriana conferiu a “aura” dignificante para tombá-los como um “pequeno monumento”: as muitas painéis de alumínio dependuradas sobre um suporte que as mantêm à mão do poeta; os mais variados objetos decorativos sobre estantes, cristaleiras e aparadores de livros, como uma cabeça escultórica, um galo de Barcelos português e um conjunto de oito santos (entre os quais se reconhecem as imagens de Santo Antônio, São Francisco e São Sebastião); muitos retratos (de poetas, de amigos, de santos e de familiares); uma outra escultura, de grandes proporções, da mesma Vênus de Milo; quadros variados adornando as paredes brancas do apartamento do poeta; livros, livros e mais livros. Em cada um dos objetos capturados pela câmera se sente a ligação afetiva que Bandeira parece com eles manter – e nisso se rompe com a lógica mercantilizada que contorna o colecionismo, como criticado por Pomian, a qual reduz a formação de uma coleção particular ao puro e simples entesouramento (cf. 1984, p. 52).

É ainda Pomian quem nos lembra que “coleções são com efeito formadas por objetos homogêneos sob um certo aspecto” (p. 66), não tendo unicamente como critério suas semelhanças externas (sua função, características físicas e materiais, mesma origem e procedência etc.). O dado de subjetividade, não se pode negar, lhe é inerente por princípio, pois um valor de sentido, um “significado”, é dado pelo homem aos objetos para que estes, enfim, dignifiquem-se a serem abrigados por uma coleção (cf. p. 72). Ao olhar para o conjunto de bens colecionados por Manuel Bandeira e armazenados na “reserva técnica” desse seu “museu pessoal”, questionamos: qual seria o critério de seleção (afinal, como sabemos, a memória é seletiva) que garante a esse amontoado de objetos o caráter de coleção que lhe denota um aspecto harmônico e de unidade coesa?

Não nos parece possível outra resposta para essa pergunta senão a sua própria poética patrimonial. Esta ultrapassa os versos de suas obras, como nos casos de “O crucifixo” e “Gesso”, restritas à linguagem literária, para um senso estético mais amplo – uma experiência com o próprio “poético”, a “poesia em estado amorfo” de que fala Octavio Paes (2006, p. 14) – que paira sobre cada um dos artigos que compõe a sua coleção de pequenos monumentos afetivos. Reunidos, se completam em perfeita harmonia, fenômeno tão somente possível pela perspectiva que dá forma ao seu modo de conceber poeticamente o patrimônio na esfera do que é monumentalmente menor. Por esse motivo, seu conjunto de bens afetivos também nos convida a refletir se com eles o poeta se identifica e neles se projeta, em sentido junguiano (cf. PIERI, 2002), tal como ocorre à estatuetazinha de gesso; ou nos conduzem a questionar quais memórias eles lhe evocam, como se dá com o crucifixo, capaz de lhe transpor para um tempo pretérito longínquo resguardado em suas reminiscências, evocando a memória da família que tão cedo viu partir. Em todos eles desponta o infimamente monumental, que se associa à memória de experiências afetivas e em cuja existência, singularizada pelas marcas amareladas da pátina ou em suas fissuras expostas, desponta unicidade, singularidade e aura.

4.3 A sombra descomunal que avulta nas ruínas

Ouro Preto

Ouro Preto! Ouro Branco! Ouro podre! De cada
Ribeirão trepidante e de cada recosto
De montanha o metal rolou na cascalhada
Para o fausto del-Rei, para a glória do imposto.
Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:
Pedras... Templos que são fantasmas ao sol-posto.

Esta agência postal era a Casa de Entrada...
Este escombros foi um solar... Cinza e desgosto!
O bandeirante decaiu – é funcionário.
Último sabedor da crônica estupenda,
Chico Diogo escarnece o último visionário.
E avulta apenas, quando a noite de mansinho
Vem, na pedra sabão, lavrada como renda,
– Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho! (BANDEIRA, 2020, p. 316)

“Ouro Preto” é o poema de abertura de *Lira dos cinqüent’anos*. Embora situado no sexto livro de poesia lançado por Manuel Bandeira, em 1940, sua produção data de doze anos antes. Originalmente, ele fora publicado em junho de 1928 na *Ilustração Brasileira*. No ano seguinte, reaparece acompanhando a crônica “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes” (posteriormente reunida às *Crônicas da província do Brasil*, em 1937, sendo nesta obra também a sua crônica de abertura), “funcionando como epígrafe” desse e de outros textos do suplemento especial de *O Jornal*, segundo Júlio Castañon Guimarães (cf. 2006, p. 265). Este número do periódico, veiculado na então capital federal, era dedicado ao estado de Minas Gerais, daí a recuperação do poema, que não era inédito.

Distinta do gênero como usualmente o conhecemos (de curta extensão e leitura ligeira), a mencionada crônica é discorrida em um longo texto, ao modo dos antigos cronistas de viagem, na qual Bandeira remonta a registros históricos, a exemplo dos deixados por John Mawe em *Viagens ao interior do Brasil*¹⁶, publicado em 1812, pelo jesuíta italiano Antonil, em *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*¹⁷, de 1711, e por Diogo de Vasconcelos em *História antiga e média das Minas Gerais*¹⁸ – personagem inclusive citado no poema sob a cognominação “Chico Diogo”, o “último sabedor da crônica estupenda”, porque “tudo sabia de Minas, no exame que fez dos documentos e sucessos da época” (2006, p. 30), tendo sido ainda “o seu grande historiador [...], cuja crônica reconstituiu todas as tradições gloriosas da cidade” (p. 33). Por tal caráter histórico, a crônica serviu de base para a redação do *Guia de Ouro Preto* (2015b), que, como vimos, fora publicado em 1938 a convite de Rodrigo Melo Franco de Andrade para uma série especial do SPHAN sobre as cidades do período colonial do país.

¹⁶ MAWE, John. **Viagens ao interior do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1978.

¹⁷ ANTONIL. **Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas**. Int. e notas de André Mansuy Diniz Silva. São Paulo: Edusp, 2007.

¹⁸ VASCONCELOS, Diogo de. **História antiga e média das Minas Gerais**. 2 vol. 1 ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1904.

No guia de Manuel Bandeira, dividido em dez seções, o poeta desenvolve os principais pontos destacados em sua crônica. A afirmação de que “Ouro Preto é a cidade que não mudou”, por exemplo, serviu de título à seção três, “Ouro Preto – a cidade que não mudou”, bem como a seção quatro, “As duas grandes sombras de Vila Rica” recorre à menção, em outro trecho de sua crônica, às “duas grandes sombras de Ouro Preto, aquelas em que pensamos invencivelmente a cada volta de rua, [...] o Tiradentes e o Aleijadinho” (2006, p. 23). A mesma imagem encontramos na última estrofe do soneto, em cujo desfecho se lê: “– Sombra descomunal, a mão de Aleijadinho.” (2020, p. 316) De igual forma, a referência três vezes ao ouro no primeiro verso do poema, “Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre!”, alude à repetição do vocábulo “ouro” no comentário em sua crônica sobre o fascínio provocado pelo metal nas gentes da época: “Ouro, ouro, ouro... As menores figuras, como romeiros e gaiteiros, iam ricamente vestidas.” (2006, p. 21) Este parece um nítido exemplo do procedimento adotado pelo escritor de se fazer do exercício da crônica o seu “campo de experimentação”, como ressaltado por Arrigucci Jr. (1987, p. 63), sendo tanto laboratório para pesquisa de fundo temático como também estético, como já discutimos no primeiro capítulo de nosso trabalho.

Assim como ocorre à estatueta em seu poema “Gesso”, a história fincada na paisagem ouro-pretana é tornada matéria poética, reforçando o comentário de Eduardo Coelho (cf. 2009, p. 19) acerca da busca da poesia em elementos convencionalmente não-poéticos, como também pontuado anteriormente, de que advém o tão explorado método bandeiriano de se desentranhar a poesia das circunstâncias corriqueiras noticiadas em jornal. Curiosamente, aqui o movimento nos parece invertido: a concepção poético-patrimonial que já havia sido previamente elaborada pelo menos desde 1924, quando publica “Gesso” em *O ritmo dissoluto*, agora é entranhada no periódico, com a publicação do soneto “Ouro Preto” em *Ilustração Brasileira*, em 1928, e no suplemento especial de *O Jornal*, em 1929. Ainda que a publicação deste poema contiguamente acompanhado da crônica em sua publicação original revele um exercício de elaboração formal simbioticamente imbricado entre ambos, pelo movimento de dispor o poema como epígrafe alcança-se um efeito que corrobora justamente nossa proposta exegética: é ele quem ilumina e serve de mote para dirigir a leitura da crônica, em vez de ser esta a viabilizadora de novas possibilidades exegéticas para o primeiro, movimento mais comumente adotado pela crítica literária.

Chama a atenção, logo de início, a forma adotada para a composição do poema: recorrendo ao clássico soneto, redige-o em métrica alexandrina, pouco usual em sua obra,

na qual prefigura frequentemente o decassilábico (cf. CORREIA, 2018, p. 41). Mais chamativo é o fato de redigi-lo em momento de maior experimentação da liberdade criadora propiciada pela técnica do verso livre, como visto anteriormente ao abordarmos a transição de *O ritmo dissoluto* para *Libertinagem*, seu livro mais “modernista”. A esse respeito, em carta a Mário de Andrade de 5 de abril 1928, o poeta chegou inclusive a registrar:

E ponha logo pra fora o *Macunaíma* enquanto os bestalhões que andam fazendo brasilidades não acabam de desgastar a gente do Brasil, do modernismo, da literatura, de tudo! É preciso fechar o ciclo, urgentemente, com obra do pesado. Eu ando tão aporrinhado que fiz um soneto sobre Ouro Preto, sim senhor! Soneto alexandrino, com enjambements e chave de ouro do Tripuí! (ANDRADE; BANDEIRA, 2001, p. 384).

Muito embora demonstrasse enfatiamento com as experiências do Modernismo, vendo necessidade de “fechar o ciclo urgentemente” por nele já perceber como “desgastadas” o que chama de “brasilidades”, o poeta ainda lança em 1930 e 1937 as suas duas obras de feitiço mais modernista, as referidas *Libertinagem* e *Crônicas da província do Brasil*, respectivamente. Este último, como dito, pelos muitos aspectos que incorpora das correntes programáticas da filosofia do Modernismo (cf. JARDIM, 2018), é por nós lido como o monumento menor da brasilidade modernista, em que se leem variados aspectos dos pensamentos correntes entre seus integrantes. Já seu livro de poesia chegou inclusive a receber do próprio Mário a designação de “um livro de cristalização” em sua obra pelo estilo marcadamente rítmico, a simplicidade da expressão e sobretudo de sua “psicologia”, sendo “o livro mais indivíduo Manuel Bandeira de quantos o poeta já publicou” (2002a, p. 39).

Ora, de todas essas características o poema “Ouro Preto” destoa. Emprega-se aqui o já mencionado “objetivismo lírico” de que fala Arrigucci Jr. (2000), não nos sendo possível notar a subjetividade característica de um lirismo que representasse essa “psicologia” do autor. Aqui, como em “O cacto”, o sujeito poético se dá a perceber pela interlocução que dirige ao leitor pelo emprego dos pronomes demonstrativos, como se nos guiasse pela cidade e apontasse para “esta agência postal” ou para “este escombro” que um dia foi um solar. Da mesma forma, a presença do travessão no último verso, cumprindo de igual modo a força expressiva do aforismo no poema mencionado (“– Era belo, áspero, intratável.”), enuncia um grau de subjetividade discreta, também notada no comentário “Cinza e desgosto!” para se referir aos escombros dos monumentos arruinados.

Ainda quanto à forma do poema, mesmo que reconheçamos a marca característica da simplicidade na sua expressão lírica, essa não se dá no sentido propriamente modernista de

que trata Mário de Andrade a propósito dos poemas de *Libertinagem*. As inversões sintáticas que garantem as rimas do poema, especialmente nas primeira e última estrofes, além das quebras provocadas pelos enjambements para comportar a versificação na métrica dodecassilábica, podem apresentar o desafio de se depreender o motivo do poema logo na primeira leitura. E se esta forma, como é certo, dá ritmo e sonoridade ao poema, não o faz pelo esforço de “libertação pessoal” (cf. 2002a, p. 38) almejado no emprego da forma livre pelos ideais do Modernismo literário, mas justamente por comportar a “famosa cadência oratória” (p. 39) que Andrade verifica ter desaparecido no referido livro de Bandeira (ainda que reconheça o emprego dos “versos mais suaves da língua: a redondilha e o decassílabo” [p. 39] em composições sem um padrão métrico definido). Notadamente “desafinado” do conjunto harmônico dos poemas reunidos tanto em *Libertinagem* quanto na sua obra seguinte, o *Estrela da manhã* de 1936, “Ouro Preto” é publicado com lastro temporal significativo desde a sua redação.

Não há, decerto, ineditismo algum na afirmação de que o domínio da tradição literária por Manuel Bandeira seja sempre mobilizado com competência e discernimento – como ficou tão bem elucidado por Antonio Candido (2000) no clássico ensaio “Carrossel” acerca de “O rondó dos cavalinhos”, quando nos fala que “o estudo do nível estrutural revela o significado, que é mais profundo em relação ao sentido ostensivo” (p. 73). Pela mesma trilha nos conduz a referência de Bandeira ao poema “Les vieilles maisons”, de autoria do poeta simbolista René-François Sully-Prudhomme (cf. 1872), o qual figura logo no início da crônica “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes”. Citado no original em francês (assim como vimos ocorrer em “Passado, presente e futuro” com o verso de Boileau), a referência a esse poema por si só já denota a sua erudição e aponta para a formação de sua identidade que desde a infância está ligada a uma elite cultural (cf. RIBAS, 2013, p. 113). Tal fator é relevante na medida em que situa as condições de produção circunscritas em torno de sua trajetória biográfica e que, como vimos, contribuem para o exercício de compreensão da formação imaginária do autor em torno do seu constructo de “poeta menor”. O excerto a seguir, extraído de *Itinerário de Pasárgada*, menciona justamente Prudhomme:

As influências literárias que fui recebendo são incontáveis. Foram sucessivas, não simultâneas. [...] Até Sully Prudhomme. Foi ele que me deu a vontade de estudar a prosódia poética francesa, o que fiz no compêndio de Dorchain. Assim se explica a mania em que andei algum tempo das formas fixas – baladas, rondós e rondéis; assim se explica a alternância de rimas agudas e graves da maioria dos poemas de *A cinza das horas* (BANDEIRA, 2012, p. 47).

A reiteração da máxima já extensamente explorada pela fortuna crítica do poeta – de que a técnica em Bandeira nunca aparece despropositadamente – só ganha relevo quando lemos o trecho. Muito embora o poeta empregue curiosamente a voz passiva analítica para tratar das referidas “influências literárias” que “foi recebendo” (como se não houvesse iniciativa ou esforço empreendido de sua parte no estudo das formas estilísticas), sabemos que há por detrás de seu discurso o ensejo de projeção (cf. PÊCHEUX, 2014) de uma “forma de vida humilde”, a qual acaba por provocar o efeito de encobrir sua discernida intencionalidade no recurso do domínio formalista. Ainda assim, o pretendido efeito de modéstia lido nas entrelinhas de sua discursivização “apassivada” conflita com o elenco de referenciais mencionados pelo poeta (entre os quais a própria obra de Prudhomme, que lhe serviu de base ou “influência” para o estudo da prosódia poética em língua francesa). De igual modo, a transcrição em idioma original da primeira estrofe de “Les vieilles maisons” em sua crônica evoca toda a sua erudição clássica beletrista, como também ocorre com a atribuição da denominação “rondó” (forma fixa do período medieval na França) para poemas notoriamente modernos, conforme salientado por Antonio Candido (cf. 2000, p. 69), vide os poemas “O rondó dos cavalinhos” e o “O rondó do Palace Hotel”, de *Estrela da manhã*. Do mesmo modo, os sonetos jamais desapareceram de sua produção, como vimos com a publicação de “O crucifixo” no último de seus livros, *Estrela da tarde*, de 1966.

Esse percurso, embora pareça digressivo, vem no sentido de reforçar a atitude deliberada e consciente de Bandeira quando opta pelo emprego da forma fixa “erudita” ao dar tratamento à cidade mineira em seu poema. A apreensão e consolidação da tradição literária a que teve acesso agora é acionada para abordar o que é propriamente tradicional e decoroso, de modo que a materialidade em plano estrutural é pertinente e relevante para o plano do significado: a nobreza da forma fixa correlaciona-se isomorficamente ao passado glorioso preservado na cidade de Ouro Preto. Simultaneamente, o modelo que parece ter “caído em desuso” no contexto em que é pela primeira vez publicado, em 1929 n’*O Jornal*, praticamente às vésperas do lançamento de seu livro “mais modernista”, também remete ao próprio declínio da cidade, conforme enunciado no poema.

Note-se que a marca de seu estilo prosaico mantém-se preservada: não há grandiloquência para tratar do que é grandioso; à forma nobre o poeta concede a sua marca “simples”. Ressalte-se que “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes” recebe a roupagem de ensaio/crônica de viajante com viés historicista, portando-se como uma “grande crônica de costumes” ou um “moderado ensaio histórico”, como fala Correia

(2018) a propósito do *Guia*; ainda assim, é evidente como em sua escrita se lê “timbrado o seu estilo sóbrio e preciso, que distingue os traços de sua autoria” (p. 33), como elucida o ensaísta. Nisso se distingue novamente o paradoxo já bem explorado acerca da sua “modesta grandeza” (cf. ARRIGUCCI JR., 2000, p. 14): em uma forma maior o poeta expressa-se de modo menor, mas da circunstancial simplicidade faz despontar a exímia sofisticação.

A linguagem moderada e elucidativa, tão própria de seu estilo, nos evoca a lírica árcaica: o motivo do poema (a decadência da cidade histórica), a despeito do caráter dramático a que alude, é tratado com um vocabular corriqueiro, salva a menção ao “fausto *del-Rei*”. Contudo, enquanto o lirismo neoclássico é reconhecido pela limpidez do enunciado (cf. CANDIDO, 2007), como se lê nas líras de Tomás Antônio Gonzaga, esse não é um aspecto apropriado para a caracterização do poema, considerando as inversões sintáticas e os enjambements por ele mesmo enfatizados na carta a Mário de Andrade, dados que a atrelam, por sua vez, ao estilo barroco. Não é fortuito que traços estilísticos das principais vertentes artísticas do período colonial despontem no poema para tratar da cidade mineira; afinal, elas estruturalmente sintetizam as tendências artísticas mais representativas da importância histórica de Ouro Preto na arte brasileira: o Barroco e o Neoclassicismo.

Mas aqui o predomínio é certamente o do primeiro sobre o segundo. Em *Bandeira*, a forma poética assume uma tendência contrastiva que se transporta do plano estrutural do poema para o nível do conteúdo, em uma tendência “barroquizante” (cf. ARRIGUCCI JR., 2000, p. 127): na linguagem truncada reflete-se a cidade deteriorada. A disposição sintagmática emaranha os termos da oração ao modo das pedras empilhadas umas sobre as outras no cenário arruinado; os cavalgamentos que desnivelam as sentenças transferem-se do nível do significado para a cidade em escombros. Ao mesmo tempo, o desordenamento no nível sintático ganha unidade na composição fixa do soneto, de modo que as ruínas, embora sugiram uma desfiguração na cena retratada, se fundem organicamente à paisagem natural no todo do conjunto: fragmentos e cacos se reordenam como se compusessem um único mosaico.

Contraditoriamente, há ordenamento na ruína, e dele advém a beleza e a vivacidade que, no olhar do poeta, dão silhueta à paisagem da cidade. Aliás, uma característica da concepção estético-filosófica própria do Barroco, como ressaltado por Walter Benjamin (2011), consiste justamente na associação da ruína a uma “fisionomia alegórica”: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína [...]. O que jaz em ruína, o fragmento altamente

significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca.” (p. 189-190) A ruína é aqui alegórica para o drama trágico do espírito barroco. Os efeitos aterradores sobre as construções erguidas pelo homem são uma resposta do meio natural (ou divinal) à interferência humana na natureza: o demasiado terreno em constante conflito com a onipotência apoteótica. É preciso arruinar-se em meio ao caos para sobre-erguer-se à redenção para a vida eterna.

Essa discussão também foi colocada por Georg Simmel (1998), em cujo ensaio “A ruína” analisa um caráter de síntese resultante da tensão dialética entre a vontade do espírito humano e a força da natureza: esta predomina sobre a outra enquanto uma “vingança [...] pela violação que o espírito lhe impingiu” (p. 137), e em procedência temos não a subtração, mas uma nova totalidade de um conjunto arquitetônico. A “sedução específica da ruína” provém, assim, do efeito da natureza sobre uma obra humana, que passa a ser percebida como um produto da primeira e não mais do esforço ou espírito criador da humanidade: “A natureza fez da obra de arte o material para sua formação, como antes a arte se servira na natureza como sua substância.” (p. 140) A apropriação das obras e conjuntos arquitetônicos pelos fenômenos naturais que os degrada, levando-os ao arruinamento, confere-lhes uma nova feição que é digna de admiração e apreciação estética por retomar a harmonização com a natureza circundante. Já ao recém inaugurado e ao novo associa-se sentido contrário, posto que tido como antinatural.

Não por acaso, o poema de Bandeira situa um embate entre o que é provido pelo espírito humano (a magnitude arquitetônica da cidade, a riqueza oriunda da extração do ouro, a genialidade artística do homem etc.) e a sua derrocada situada em meio ao ambiente natural que o proveu e ao qual de novo regressa: o precioso metal rola pelos ribeirões trepidantes e dos recostos de montanha, de onde foi extraído; o “sol-posto”, cujo sentido figurado emprega-se para o que se encontra envelhecido e decadente, quando lido literalmente nos permite associá-lo à degradação decorrente do intemperismo sobre as pedras e escombros pelos raios solares durante todo o dia até a hora em que se põe. Como fala Simmel, “a ruína une-se à paisagem à sua volta, assim como árvore e pedra nela se ligam”, consolidando “uma imagem imóvel de uma existência puramente natural”(p. 141).

Benjamin também nos lembra que os escritores do drama trágico do Barroco alemão fazem da linguagem a sua natureza “como eterna caducidade na qual apenas o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história” (2011, p. 191). Do mesmo modo, no soneto bandeiriano a linguagem é o campo de exercício para a manifestação das

intempéries naturais a estampar a imagem dessa “existência puramente natural” incrustada no então estado de decrepitude observado pelo poeta quando se volta à história decadente de Ouro Preto. Para tanto, lança mão de outro procedimento da estética barroca: os contrastes evidenciados no poema pelo jogo entre luz e sombra. Tal recurso age como correlato à técnica pictórica do *chiaroscuro* com que Caravaggio explorou a dramaticidade barroca em sua pintura; no poema, em que se manifesta uma propensão para certa “poética do assombro” (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 107), o artifício artístico é alegórico para dar tratamento a um passado histórico “iluminado” em confronto a um momento presente “obscuro”.

Vejam-se, por exemplo, as imagens poéticas sombrias e soturnas mobilizadas no texto: o valoroso ouro apodreceu; a cidade foi reduzida a pedras; os templos são hoje fantasmas ao sol-posto. Todas elas, em alguma medida, nos conduzem ao espectro semântico de “escurecer” – um verbo empregado para se referir, não à toa, à aparência de “sujo mordente da pátina” no caso da estátua do poema “Gesso”. Por outro lado, ao tempo pretérito alinha-se a iluminação gloriosa: assim como a estatueta, quando nova, já fora de gesso “muito branco” e de linhas “muito puras”, essa cidade, “outrora”, teve seu momento de “esplendor”, o metal fazia a “glória”, os escombros já foram um “solar”. O aspecto “carcomido” da estatueta corroída pelo tempo é o mesmo vislumbrado na cidade arruinada, fazendo-nos notar a ação do deus Cronos também a “carcomê-la” no choque entre o outrora (resplandecente) e o agora (arruinado).

Tal procedimento é perceptível pela tensão de sentidos a que os vocábulos mobilizados no poema se filiam, se à luz do passado ou à sombra do presente, o que transparece materialmente pela oposição entre pares: branco *x* preto; ouro *x* podre; esplendor *x* escombro; metal *x* cascalho; templo *x* pedra; solar *x* cinza; bandeirante *x* funcionário etc. Mas uma inversão contrastante desconstrói essa percepção quando chegamos à última estrofe do poema: a ambiência tenebrosa de “cinza e desgosto” da cidade decadente, desmantelada e obscurecida, acoberta um mistério a ser iluminado em um instante de alumbramento: “E avulta apenas, quando a noite de mansinho/Vem, na pedra sabão, lavrada como renda,/– Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho!”

Estamos novamente diante do paradoxo que institui a sua poética patrimonial: na opacidade da “sombra” resplandece o “descomunal” (um possível sinônimo para “colossal”, “monumental”), o qual, por seu turno, “avulta” (ganha vulto, relevo, engrandece) da “apenas” ordinária, simples e vulgar pedra sabão. O choque mais uma vez se arquiteta na linguagem, em que se emprega a figura poética da anástrofe, a proposital inversão dos termos

da oração em uma ordem inusitada para a língua portuguesa com efeitos estilísticos: o sujeito da oração “a mão do Aleijadinho” encontra-se ao final do enunciado, enquanto o predicado verbal, “E avulta apenas”, situa-se no início. Ambos estão apartados pela oração subordinada temporal “quando a noite de mansinho/vem”; já os adjuntos “na pedra sabão” e “lavrada como renda” antecipam o sujeito da oração principal. A inversão do ordenamento natural da sintaxe revela um deslocamento no enunciado do próprio poema: a cidade degradada é digna de alumbramento por um outro “ouro” que nela se oculta – a arte monumental do artista barroco. Por ele a pedra é “lavrada”: conquanto um termo apropriado para a mineração da rocha e, por conseguinte, adequado ao contexto, não obstante o poeta o associa à delicadeza da maleável “renda”, reforçando o quão tamanha é a destreza com que sua “mão” revela a sua sublimidade no escuro da noite – literalmente: desfigurado já ao fim da vida pela doença, o escultor e arquiteto trabalhava apenas no período noturno para não ser visto pela população da cidade, como conta o próprio Bandeira no *Guia* (cf. 2015b, p. 52).

Trata-se, efetivamente, de um mistério – e sua iluminância mais uma vez já nos fora dada pela leitura de “Gesso”: ainda que o tempo tenha escurecido as feridas da estatueta com o sujo mordente da pátina, ela se revelou *tocante* e *viva* precisamente porque já *sofreu*. Da mesma forma, lemos no primeiro enunciado de sua crônica que “Não se pode dizer de Ouro Preto que seja uma cidade *morta*” (2006, p. 13), uma vez que a cidade “conservou-se” (p. 13) viva a despeito do sofrimento que lhe foi impingido pelos extorsionários de sua gente para “a glória do imposto”. As agruras impostas para o “fausto del-Rei” não impossibilitaram a elevação de uma joia rara da arte colonial brasileira da maior vitalidade (que em Aleijadinho encerra seu maior emblema), incrustada e *conservada* em plena serra do Tripuí, malgrado a condição considerada inóspita para o soerguimento de uma capital de tal porte, conforme também comenta Bandeira (valendo-se precisamente do vocábulo em destaque, tão caro ao nosso estudo):

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, trocarmos-lhe em Vila Pobre o nome de sua fundação em 1711, que era o de Vila Rica de Albuquerque (BANDEIRA, 2006, p. 13; grifo nosso).

Ademais, a ressaltada genialidade artística de um homem como Aleijadinho pelo poeta é certamente (e melhor do que em nenhum outro artista brasileiro) um caso apropriado

para “fazê-lo agora refletir” sobre o que dissera a respeito da estátua de gesso: se “só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”, na arte do gênio barroco desponta a mais apurada vivacidade. A alcunha pela qual Antônio Francisco Lisboa ficou reconhecido deve-se ao sofrimento que lhe impingiu uma doença (possivelmente a lepra, como especula Bandeira em seu *Guia*), a ponto de com frequência ele padecer, ainda de acordo com o autor, de dores violentas que o levaram a perder quase todos os dedos das mãos e dos pés e necessitar que lhe amarrassem às mãos o cinzel e o martelo para esculpir. “Foi assim que, em idade já avançada, lavrou ele as doze estátuas dos profetas e as sessenta e tantas figuras dos Passos de Congonhas do Campo” (2015b, p. 51), nos conta o escritor, que de tão impressionado chega a inscrever o paradoxo mais adiante em seu texto: “Era, em sua disformidade, formidável.” (p. 52) Tendo em vista toda a discussão anterior acerca da projeção discursiva de Bandeira sobre si como o “poeta doente”, bem como a identificação do autor que psicanaliticamente se projeta na fragmentada estatueta, é compreensível que Aleijadinho exerça enorme comoção no escritor, a qual se vê notória no seguinte comentário:

São Francisco de Ouro Preto é a obra de arte mais comovente de todo o Brasil. Ali [...] está marcado o mais generoso esforço de criação do gênio mestiço da nossa gente: arte de uma saúde, de uma robustez, de uma dignidade a que nenhum outro artista atingiu entre nós. Antônio Francisco Lisboa tratou o barroco, renovando-o com um espírito de criação verdadeiramente genial: adaptou-o ao ambiente rude da capitania mineira (BANDEIRA, 2006, p. 24).

A menção à “criação do gênio mestiço da nossa gente”, por sua vez, revela um caráter sociológico sobre a racialidade brasileira não enfrentado de forma crítica por Bandeira. Alinhado à leitura de Gilberto Freyre positivando a miscigenação brasileira como um aspecto definidor de nossa brasilidade, conforme discutido anteriormente, é de um lugar pós-colonial referente à constituição de sua formação imaginária que o poeta discursiviza, como vimos abordando pela presença de um imaginário aristocrático escravagista em sua obra para tratar de sua infância, fortemente demarcado na menção à presença das mulheres negras Tomásia e Rosa (esta, a sua “ama-seca”, ressalte-se) em sua lírica. Essa mesma discursivização é reforçada no *Guia*, quando, para tratar do artista barroco, emprega metonimicamente a expressão “aquele físico robusto de mestiço” (2015b, p. 51). As figuras metonímicas da “mão de Aleijadinho” e de seu “físico robusto de mestiço” são extensíveis às muitas outras vidas cujo valor se reduzia aos meros corpos que lavraram o vil minério. Em meio às “sombras” da gloriosa história dessa cidade, vela-se outra, indigna e abjeta: a mão de obra que lavrou o “ouro podre” nas minas pela força do trabalho escravo. Essa

história está inscrita também na vida do escultor, que sendo filho ilegítimo e jamais reconhecido pelo pai português Manuel Francisco Lisboa com uma mulher escravizada, de nome Isabel (cujo sobrenome nos é desconhecido), teve acesso a pouquíssima escolaridade (“frequentou apenas a classe de primeiras sílabas”, afirma Bandeira no *Guia* [2015b, p. 50]). Não obstante, dominou com maestria a sua arte, superando em muito o pai e os irmãos paternos, também arquitetos coloniais – mas que dele diferiam pela garantia de direitos resguardada somente pela condição embranquecida advinda de sua descendência lusitana.

Aleijadinho não só é o “ouro” oculto da cidade histórica mineira; é ele efetivamente o seu ouro *preto*, tendo em vista a ancestralidade negra notória inclusive em seu ato criador. A despeito de todo sofrimento e dor impingidos aos povos africanos escravizados, de que é parte a sua própria história, somada à condição sofredora imposta pela doença que o corroeu, a sombra do artista revela-se ainda mais descomunal quando sabemos terem sido também completamente inóspitas as condições em que ela pôde se manifestar. Essa é uma perspectiva que amplia, sob nova ótica, os contrastes do efeito de claro/escuro da estética barroca em obras de arte produzidas por descendentes afro-brasileiros¹⁹, vislumbrando-se associar ao negro positiva referência e, ao branco, a depreciada memória perniciososa pelas condições indignas a que foram submetidos os povos originários.

O referencial aristocrático, colonial e escravagista presente na formação imaginária de Manuel Bandeira ganha aqui enorme força de significado. Ele nos ajuda a compreender o interesse particular do poeta pela história grandiosa de Ouro Preto e o período colonial brasileiro para além daquele partilhado pelo grupo de intelectuais do Modernismo, em especial os da Academia SPHAN. A política de preservação da cartilha modernista, como vimos, valorizou o Barroco como a expressão originária e genuína da arte nacional, sendo mister conservá-la e reconstituí-la. Mas a ruína não recebe a mesma atenção que na obra do poeta de Pasárgada – vide, por exemplo, o olhar despiciente e crítico de Oswald de Andrade para a aparência derruída do patrimônio edificado nas cidades históricas mineiras em alguns dos poemas do “Roteiro das Minas”, parte do livro de poemas *Pau-Brasil* (2003 [1924]), em que, segundo Márcia Franco, “denuncia-se, a partir de uma linguagem substantiva, a decadência das cidades mineiras” (2013, p. 212), como ilustra o poema “casa de tiradentes”:

¹⁹ Fica a sugestão de pesquisa para a presença das marcas de uma arte afro-brasileira na obra de Aleijadinho em diálogo com a presença do artista na obra de Manuel Bandeira. Pelas limitações do presente estudo, não nos propomos a tal análise. Para mais, ver: OLIVEIRA, M. A. R. de. “O Aleijadinho e Mestre Valentim”. In: Araujo, E. (Ed. e Org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. Vol. 1. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Afro Brasil, 2010.

casa de tiradentes

A inconfidência
No Brasil do ouro
A história morta
Sem sentido
Vazia como a casa imensa
Maravilhas coloniais nos tetos
A igreja abandonada
E o sol sobre muros de laranja
Na paz do capim (ANDRADE, 2003, p. 182)

Não se pode negar que Bandeira comunga do ideário modernista, como já discutido, cujos “critérios de preservação fundamentavam-se, de um lado, na valorização do Barroco mineiro e da Inconfidência Mineira como momentos históricos emblemáticos da identidade brasileira”, nos dizeres de Franco (2013, p. 218). Mas a autora avalia que os intelectuais do Modernismo compartilhavam de uma mesma perspectiva quando se refere à “visão estática da cidade-monumento, como ‘cidade que não mudou’” (p. 218). Para tal constatação, recorre justamente à expressão empregada por Bandeira no *Guia de Ouro Preto*. Contudo, nesse aspecto em específico, o discurso poético-patrimonial de nosso autor apresenta uma particularidade que dos demais se distingue, considerando o fato de que nele a ruína é contornada de aura. Esta lhe encanta e fascina. Por esse motivo, ele defende a conservação dos monumentos artísticos e históricos nacionais mantendo-se o exato estado de depredação em que se encontravam. Quando em sua crônica o poeta afirma que Ouro Preto “conservou-se a salvo do progresso demudador”, parece avaliar com satisfação o fato de não terem sido viabilizadas as condições materiais

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 (BANDEIRA, 2006, p. 13).

Uma “humilde pobreza” contorna o patrimônio em ruína, sendo essa a sua maior potência. Seu “incomparável encanto” é associado à “decadência econômica” que lhe impossibilitou passar pelo processo de modernização sofrido pelos conjuntos arquitetônicos históricos de outras cidades coloniais, como ocorreu, por exemplo, ao centro do Rio de Janeiro. Em Bandeira, vemos os destroços arruinados resguardarem o passado de modo estável e irretocável, o qual por ele é saudosamente idealizado e, como tal, digno de ser “conservado”. O modo como se relaciona com a ruína evidencia uma correspondência com as próprias memórias saudosistas de sua infância em meio a um ambiente aristocrático, rodeado por símbolos do colonialismo – mas que já nesse momento se encontra em declínio,

como vimos com a pesquisa histórica de Cavalcanti (2016). É ainda o historiador quem nos aponta para a menção ao “velho casarão quase em ruínas” (p. 82) no *Itinerário de Pasárgada*, que se reveste de enorme simbologia. Para ele, o casarão atua como metonímia de outras “ruínas” na biografia do autor: “uma imagem que substitui e resume outras: a da casa do avô na Rua da União, a dos tempos passados da infância e da saúde, tempos os quais o poeta revisitaria com obstinação ao longo de toda uma vida” (p. 61), e que em alguma medida é assumida por Bandeira no poema “O martelo”, de *Lira dos cinquent’anos*: “O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.” (2020, p. 316) Quando retomada a citação ao poema “Les vieilles maisons”, de Prudhomme, percebemos justamente todo esse imaginário ser mobilizado pelo poeta em sua crônica sobre Ouro Preto. Nele o sujeito lírico afirma “não gostar das casas novas”, cuja aparência lhe é indiferente, mas das velhas, em que nota certo “ar de viúvas” – assim como as “casas novas”, na impressão do cronista, “enfeiam” a paisagem ouro-pretana:

Je n’aime pas les maisons neuves:
Leur visage est indifférent.
Les anciennes ont l’air de veuves
Qui si souviennent en pluerant. (PRUDHOMME apud BANDEIRA, 2006, p. 13)

Seguindo na leitura do poema, a idealização do tempo pretérito evocado na aparência envelhecida corresponde ao abrigo hospitaleiro e ao acolhimento familiar, porto seguro evocado nas memórias do sujeito poético:

Leurs portes sont hospitalières,
Car ces barrières ont vieilli;
Leurs murailles sont familières
À force d’avoir accueilli.

Les clés s’y rouillent aux serrures,
Car les cœurs n’ont plus de secrets;
Le temps y ternit les dorures,
Mais fait ressembler les portraits.

Des voix chères dorment en elles,
Et dans les rideaux des grands lits
Un souffle d’âmes paternelles
Remue encor les anciens plis. (PRUDHOMME, 1872, p. 197-198)

No poema todas as imagens poéticas são empregadas com o intuito de positivar o arruinado. Aqui se desnuda o contraditório sentimento partilhado por Bandeira em conferir à casa velha – “símbolo do declínio social, observatório do cotidiano e fio reconduzidor da infância” (CAVALCANTI, 2016, p. 61) – uma distinta nobreza (sutilmente notada na referência por Prudhomme aos leitos aristocraticamente adornados por cortinas ou dosséis)

ao passo que a ela se agregam os valores de uma forma de vida “humilde”: uma modesta vida paradoxalmente rodeada por uma simbologia aristocrática. Aliás, não percamos de vista o fato de que o objeto sacro pertencente à sua família e mantido disposto sobre o leito de sua cama, ainda que receba um tratamento simples e humilde (“ligeiramente amarelado/pátina do tempo escoado”) é um crucifixo constituído do raro e nobre marfim.

O conjunto de bens preservados em sua coleção de “pequenos monumentos” comporta ainda esta última ambivalência: evoca a simplicidade das memórias afetivas íntimas e particulares (logo, sem grande valor histórico e artístico), mas também resguardam as referências de uma grandiosa simbologia aristocrática e decadente. Nesse sentido, a cidade de Ouro Preto comunga da mesma ambiguidade: nela, ainda é visível a história austera de um tempo pretérito instaurada na aparência de franca decadência das singelas ruas e becos da cidade colonial, em cuja arquitetura o poeta repara um “caráter de simplicidade austera e robusta” (2006, p. 85) digna de “incomparável encanto” – ou, se quisermos, contornada de “aura”.

A novidade aqui é que não se trata mais de um simples objeto a compor seu “acervo”; agora, sua poética patrimonial avança sobre toda uma cidade-monumento, conduzindo-o ao mesmo movimento de abrigá-la em sua “coleção de pequenos monumentos afetivos”. Afinal, a cidadela de Ouro Preto compartilha do mesmo critério de seleção estabelecido por Bandeira para colecionar os bens abrigados em seu “museu pessoal”, o que pode nos conduzir a ver nesse movimento outra possível “projeção” psicanalítica do poeta: na nobreza dos áureos tempos da cidade que chegou ao fim, levando-a ao declínio e à ruína, o poeta lê a memória do passado nobre de sua própria família que entrou em decadência, em notório alinhamento à sua “retórica do declínio”.

Alegórica, a cidade arruinada é também a imagem de um passado colonial e escravocrata estagnado nos escombros que compõem o imaginário do autor. Ao se referir sobre o momento em que tomou consciência de sua condição de “poeta menor” no *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira elabora a seguinte imagem metafórica para tratar das mais remotas reminiscências das experiências de sua vida que lhe serviram de matéria de poesia: “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.” (2012, p. 41) Entre as pedras e minérios que compõem o mosaico de destroços e ruínas de sua memória mais íntima, dorme, profundamente, o imaginário de uma áurea vida a que aspirava ter vivido e não viveu.

CAPÍTULO 5 – TRÊS VERTENTES DO PATRIMÔNIO: O MATERIAL, O IMATERIAL, O LITERÁRIO

No caminho percorrido até aqui, enfatizamos que nossa proposta de leitura para as *Crônicas da província do Brasil* se dá a partir da enunciação da poética patrimonial de Manuel Bandeira, a qual tomamos como o fio condutor que confere ao volume o seu aspecto unitário. Ela se embasa sobre dois pressupostos: I. a forte presença da ideologia modernista em torno da noção de brasilidade; e II. a natureza do volume como um “monumento menor”. Tal poética resulta de uma formação discursiva ampliada e a inscrição da singularidade enunciada no discurso poético do autor: a retórica do declínio bandeiriana alinha-se à retórica da perda dos intelectuais modernistas defensores do patrimônio.

Os valores culturais ressaltados pelo discurso da “busca” por nossa essência originária mais primitiva levou-os à formulação de um paradoxo: uma “tradição moderna” propositora de rupturas no campo estético, mas que se volta ao passado em busca dos elementos em que se finca a nossa identidade. Esse passado se situa no período colonial, em cujos referenciais (escravocratas, patriarcais e aristocráticos) o poeta projeta o imaginário saudosista de sua infância. Já em relação aos aspectos formais, a poesia bandeiriana também resguarda uma ambivalência: assimila as técnicas de vanguarda sem abandonar a tradição. O moderno em sua obra se manifesta mais como continuidade do que como ruptura.

Com base na formulação dessa síntese, analisamos agora a “tradição da modernidade” expressa nas *Crônicas* em três vertentes do patrimônio cultural: material, imaterial e literário. Nelas, é notório perceber o esforço de continuidade do passado como uma marca do moderno, tendo como diretriz de pensamento a busca da brasilidade. Ela se manifesta no traço da arquitetura moderna inspirado nas matrizes arquitetônicas do Barroco colonial; distingue-se numa “aura” provinciana típica da visão folclórica romântica nas manifestações da cultura popular intangível; preocupa-se em preservar a “memória do Modernismo” como um ato consagrador do movimento estético, incorporando-o ao patrimônio literário brasileiro.

Olhando para essas três matrizes patrimoniais, Bandeira imprime a sua marca: confere distinção para aquilo que, em seu entender, é “monumentalmente menor”. Para tanto, assume um estilo que o reflita isomorficamente: é no tom simples, prosaico e

desafetado da crônica que esse conjunto de bens culturais ganha notoriedade e relevância. Contraditoriamente, é no tempo dinâmico, efêmero e transitório do cotidiano que esse patrimônio arruinado – cujos cacos encontram-se espalhados *ao rés do chão* – se “tomba” e vem, salvaguardado em livro, ao encontro do próximo leitor.

5.1 Patrimônio cultural material: onde alguma coisa de nosso começou a se fixar

O projeto de nação dirigido pelo Estado Novo no final dos anos 1930 tinha por intento, como vimos, consolidar a imagem de um Brasil forte, coeso e unitário. Inscritos nessa formação discursiva mais ampla, os intelectuais da Academia SPHAN buscaram formular uma “narrativa nacional” que fosse corporificada em um conjunto de bens culturais relativos ao “patrimônio nacional”. Tal como se estivesse diante de um espelho, nele a nação veria o seu próprio reflexo, deparando-se com a imagem da sua “identidade”. Os bens patrimoniais foram acionados, assim, como uma alegoria do nacional: remetendo-se ao nosso passado, com o desejo de apropriá-lo, o que se intuía no fundo era uma forma de se reportar ao próprio presente que se almejava construir. Portanto, a elaboração dessa matriz discursiva tinha como fundo a “invenção de uma tradição”.

Os membros do Serviço do Patrimônio logo compreenderam que era necessário chamar a atenção das autoridades para o que, em seu entendimento, via-se sob iminência de desaparecimento. A absorção desse discurso demandava uma firmeza incontestável perante os governantes e a sociedade de modo a garantir a proteção desse conjunto de bens que representavam as “origens” de nossa brasilidade, os monumentos históricos e artísticos nacionais. Nesse momento, o que se verifica é a mobilização de uma forte simbologia para promover essa sensibilização, recorrendo, assim, a poderosas imagens alegóricas em que a nação se projetasse. Como nos explica Gonçalves (1996), alegorias são evocadas em momentos de perda e ameaça. Intuem acessar, no plano simbólico, o que em um passado remoto, fundacional e mítico represente determinada situação atual, isto é, baseada na própria desconstrução do seu referente: “Desse modo, elas não somente expressam um desejo por um passado glorioso e autêntico; elas, simultaneamente, expõem o seu desaparecimento.” (p. 27) Era preciso que essa simbologia se reportasse, no tempo e no espaço, a uma realidade concretamente manifestada em bens materiais, de modo a nelas localizar a origem, a história e o passado da brasilidade. É dessa ideologia que nasce, na história da política patrimonial brasileira, a concepção da arte colonial como a expressão artística genuína do país; com ela,

o Brasil pela primeira vez imprimia na história da arte mundial a sua marca autônoma. “O Barroco passa a ser uma referência histórica para o Modernismo, é uma espécie de emblema da nação, matriz fundadora, mitológica. Representa simbolicamente a origem”, afirma Mariza Veloso (2018, p. 55).

Nas palavras de Cecília Fonseca, aí se situa uma “peculiaridade” do Modernismo brasileiro: “O fato de serem os mesmos intelectuais que se voltaram, simultaneamente, para a criação de uma nova linguagem estética – no sentido de ruptura com o passado – e para a construção de uma tradição – no sentido de buscar continuidade.” (2017, p. 95) Pela ótica da cordialidade discutida por Sérgio Buarque de Holanda, Cláudio Ribeiro (2014) analisa que a proposta modernista, ao incorporar o passado sob o signo da continuidade no moderno, promove uma “manutenção cordial”. Uma conciliação entre novo e antigo, mas também “como forma de ação da classe hegemônica”, foi propiciada pela “construção do caráter moderno da nação brasileira” (p. 7). No campo arquitetônico e urbanístico, o grupo da Academia SPHAN foi responsável pela formulação dessa ambivalente conciliação. No fundo, ela é particularmente problemática porque “seu sucesso em construir a memória nacional no momento da industrialização getulista reside exatamente na capacidade de construir a paisagem de futuro que não destruía o passado conservador” (p. 8).

Lúcio Costa ganha centralidade nesse debate. Como consultor dos mais respeitados no “corpo técnico” do SPHAN, sua “ideologia arquitetônica” (p. 8), como fala Ribeiro, mostra-se declaradamente manifesta em muitos exemplos sobre o que deve ou não perdurar para a posteridade. A arquitetura colonial, eleita como manifestação primeva de nossa arte, ocorria simultaneamente em detrimento de outros estilos arquitetônicos, a exemplo do Ecletismo e do Neoclassicismo, como já mencionamos anteriormente. O pesquisador defende que o arquiteto “produziu politicamente, através da paisagem, uma ligação direta, suave e cordial entre a arquitetura colonial brasileira e a arquitetura moderna” (p. 8), da qual resulta uma síntese entre “produzir espaços cordiais” que, simultaneamente, são capazes de “transmitir a barbárie”: “Ao invés de ruptura e transformação, há conciliação e manutenção: nada mais cordial.” (p. 9)

Entre a Sociologia e a Arquitetura, a leitura de Ribeiro enfatiza, por um viés crítico, as ações de defesa do SPHAN sobre o patrimônio material edificado. Elegendo o Barroco como a expressão primordial da arte e da arquitetura brasileira, é possível perceber que essa matriz discursiva também reproduz desigualdades que estão na base de nossa formação social desde o período colonial. Não é coincidência, portanto, encontrarmos eco dessa sua

formulação ideológica na obra de Bandeira, como mostra esse trecho de “Arquitetura brasileira”, de *Crônicas da província do Brasil*:

É preciso repetir a essa gente as palavras de Lúcio Costa, um dos poucos arquitetos novos que sentem o passado arquitetônico da nossa terra: a nossa arquitetura é robusta, forte, maciça; a nossa arquitetura é de *linhas calmas, tranquilas; tudo nela é estável, severo, simples* (BANDEIRA, 2006, p. 85; grifo nosso).

Do mesmo modo, a “invenção da tradição”, na recuperação do antigo pelo moderno, se encontra expressa em outra crônica, a respeito da visita do arquiteto suíço Le Corbusier ao Brasil, publicada n’*A Província* em 22 de dezembro de 1929. Diz ele:

Ora, Le Corbusier é um modernista sensato. O verdadeiro modernista é o artista que assimilou a boa tradição e sentindo as necessidades de sua época inventa novas formas em correspondência com a vida do seu tempo. *No passado ele admira e venera todas as expressões de arte bem condicionadas pela realidade que as suscitou* (BANDEIRA, 2008, p. 279; grifo nosso).

Essa mesma “fórmula” se aplica às artes plásticas modernas, que devem se voltar para as “nossas origens” em busca dessa “boa tradição”, reinventando-a. Sobre a obra de Portinari e Tarsila, a quem ele também se dedicara nas *Crônicas da província do Brasil*, o poeta valoriza o provincianismo caipira estetizado em suas pinturas. “Creio poder discernir em Portinari esse espírito do interior brasileiro – tímido, acanhado, mas observador [...]. O brilho dos modernos [...] viu-se de repente em Portinari corrigido por esse instinto de cautela, tão forte em nossos caipiras.” (2006, p. 193) Da segunda, lemos uma crítica. Bandeira não gosta da “Tarsila Antropófoga”, ressentido-se do sumiço de um “encanto e a poesia daquela pintura” em “cujos olhos morava (sosseguem, ainda mora) ‘a preguiça paulista’”; daquela Tarsila “que pintava com o azul e o cor-de-rosa dos bauzinhos e das flores de papel, que são as cores católicas e tão comoventes da caipirada” (p. 197).

A busca pelo imaginário poético na obra artística de um pintor ou escultor é um grande interesse de Bandeira. Sobre Cícero Dias, é como “o menino de engenho da pintura brasileira” (2015a, p. 303) que o poeta se refere. No documentário “Cícero Dias: compadre de Picasso” (2016), a narrativa filmica nos conduz a uma leitura da obra do autor a partir de uma correlação entre a estética de Dias, que “capta” a “essência” do universo dos antigos engenhos de açúcar pernambucanos, e a poética saudosista de Bandeira, depreendida da sua formação imaginária colonial e aristocrática. Com isso, o olhar patrimonial do poeta para a produção artística moderna também “conserva” referenciais colonialistas no tempo presente e os projeta para o futuro. Tais obras são consideradas monumentos à medida que recuperam,

poeticamente, o provinciano e o menor; no entanto, esses referentes socioculturais circunscrevem-se numa memória pós-colonial confabulada e idealizada, ignorando a exploração de escravizados por donos de engenhos e o mandonismo nas relações de trabalho praticado pelos grandes latifundiários dos cafezais sobre os trabalhadores rurais “caipiras”.

Se o tempo histórico estava determinado – o Brasil Colônia –, restava ainda determinar o espaço. Este não poderia ser outro que não Minas Gerais, tida pelos modernistas como “o berço de uma civilização brasileira” (FONSECA, 2017, p. 96). Isso se dá a partir de duas razões. A primeira, segundo Fonseca, diz respeito à origem mineira de uma significativa parte da intelectualidade que estava à frente dessa conformação ideológica, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Pedro Nava e, principalmente, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Gustavo Capanema. Essas figuras, que conviveram “de perto” com o abandono e o descaso dos “monumentos” que compunham a formação de seus próprios referenciais de “patrimônio”, constituíam uma elite intelectual com vocação para o espírito público e cedo se articularam em torno de uma rede social sólida (cf. p. 97), de modo que o estado, desde a segunda década do século XX, já se mostrava um “polo catalisador e irradiador de ideias” (p. 96). Ocupando um ministério estratégico, os agentes do patrimônio oriundos de Minas não encontraram dificuldades para empreender seu projeto.

Embora denunciando o estado de “abandono” e “descaso” a que estavam sujeitos esses monumentos, fato é que ali se encontrava todo um conjunto arquitetônico do período colonial preservado com poucas descaracterizações significativas (em alguns casos, mesmo nenhuma) – daí o segundo motivo para em Minas Gerais se determinar a “origem” de nossa autêntica manifestação artística. Por toda a malha urbana conservada em Ouro Preto (“mercê de sua pobreza”, segundo Bandeira), ela era, sem dúvida, a cidade que melhor representava essa imagem. Tanto assim que, em crônica de 1928, o poeta já defendia que o “acervo artístico de Minas é bastante considerável para justificar a criação de um departamento técnico que o defenda” (2008, p. 31). E não apenas do ponto de vista arquitetônico: a história evocada pela Inconfidência e a produção artístico-literária do período colonial eram outros importantes fatores que contribuía para solidificar essa narrativa.

Referindo-se às pesquisas empreendidas por Lúcio Costa, é ainda alinhado a essa matriz discursiva que Bandeira, no ensaio crítico “Artes plásticas no Brasil”, explicita essa mesma concepção, recuperando as figuras de Manuel da Costa Ataíde e Aleijadinho.

No meado do Século XVIII Minas Gerais tornou-se em consequência da exploração do ouro e dos diamantes a capitania mais rica e mais populosa. Com a

riqueza desenvolveu-se também a cultura, e em algumas décadas os humildes arraiais de catadores se transformaram em belas cidades, ainda hoje admiradas pela arquitetura dos seus solares e sobretudo de suas igrejas, embelezadas interiormente por notáveis obras de pintura e escultura (BANDEIRA, 1997, p. 564).

Não que esse patrimônio se encontrasse “intacto”: pelo contrário, o estado de deterioração do seu casario, dos prédios públicos e dos templos religiosos era evidentemente notório. Mas esse aspecto, antes de ser um problema para a construção desse discurso, reforçava justamente a “retórica da perda” enunciada pelos agentes defensores do patrimônio. Por esse motivo, como explica Lia Motta (2008), a antiga capital da província mineira foi tomada como o lugar propício às “experimentações” do IPHAN no campo da conservação patrimonial, de modo que “a identificação de problemas e a formulação de conceitos e métodos relativos à preservação urbana – elementos formadores do campo da preservação no Brasil a partir da década de 1930 – tiveram Ouro Preto como laboratório” (p. 12).

Salientamos que, antes mesmo da criação do Serviço do Patrimônio e a instituição legal do instrumento do Tombamento pelo Decreto-Lei 1937/25, Ouro Preto fora elevada em 1933 a Monumento Nacional. Naquele momento, já se encontrava consolidada a noção de “patrimônio” como sinônimo para bens culturais materiais móveis e imóveis. Durante a gestão de Rodrigo Melo Franco, a diretriz norteadora do SPHAN priorizou os monumentos edificados como os principais representantes do nosso “patrimônio histórico e artístico”, como demonstrou a pesquisa de Márcia Chuva (2017) a partir da análise da listagem de bens tombados no período de 1938 a 1946: “A concentração de tombamentos de bens arquitetônicos foi um dado flagrante [...], perfazendo um total, no período, de 93,76%. O patrimônio [...] constituiu-se, portanto, de arquitetura, sendo os 6,24% restantes inexpressivos.” (p. 211) Evidentemente, essa percepção era alvo de críticas, como o fez Mário de Andrade, cuja ênfase dada ao caráter etnográfico em seu anteprojeto viu-se diminuída no texto final do Decreto-Lei 25/1937, conforme atesta Márcia Arruda Franco (cf. 2013, p. 216).

Também comentamos como o discurso em torno dessa conceituação de patrimônio dependia não apenas de uma “equipe técnica”, que tinha no corpo de arquitetos do SPHAN seus principais representantes. Ela também precisava ganhar visibilidade para fora do embate político-institucional mais orgânico entre o Serviço e os mandatários do governo que representavam os interesses particularistas dos donos dos imóveis que corriam “o risco” de serem tombados, o que os privaria, no futuro, da possibilidade de demoli-los, caso assim julgassem pertinente, sem que infringissem a lei vigente. Era necessário que a sociedade civil exercesse pressão sobre esses políticos, e nisso a imprensa cumpria papel fundamental.

Era esse o espaço de disputa ocupado pelos intelectuais modernistas que lutavam pela “causa patrimonial”, entre eles Bandeira.

O Barroco colonial brasileiro ocupa protagonismo nas *Crônicas da província do Brasil*. Nelas, o poeta discorre sobre a arte barroca, com crônica dedicada exclusivamente a Aleijadinho; enfatiza a beleza das velhas igrejas do período colonial de Salvador e Recife; lamenta a derrocada dos velhos casarões coloniais dos engenhos de açúcar, como o solar de Megaípe em Pernambuco; proporciona-nos um passeio literário pelo Rio de Janeiro e Olinda dos tempos da colônia e pelas cidades históricas de Minas Gerais. Mas é sobretudo neste estado que o patrimônio material se solidifica em seu discurso como o “exemplo-mor” da “originalidade” artística brasileira. E não é aleatório que a primeira de suas crônicas – a mais extensa de todo o livro – dedique-se a Ouro Preto. Lembremos ainda que, somada à quarta do volume, “O Aleijadinho”, ela é a base para a publicação do *Guia de Ouro Preto*, configurando-se como espécie de ensaio estético-temático para a cidade que se “tomba” em sua escrita como a “joia aurífera” da arte e da arquitetura coloniais no país.

Enquanto Mário de Andrade já havia visitado a cidade histórica mineira em 1919 e 1924, Manuel Bandeira, por sua vez, teve a oportunidade de conhecê-la somente quatro anos depois, em 1928. De sua viagem, temos o registro de seu relato em correspondência a Mário de 5 de abril daquele mesmo ano, na qual se encontram as seguintes impressões: “A minha viagem pelas velhas cidades mineiras me deixou maravilhado. Hei voltar com vagar a Ouro Preto e São João Del Rei – Deus permita! – para rever e contemplar à vontade toda aquela beleza que tive de ver de carreira.” (2001, p. 384) Na mesma carta, o poeta menciona a redação do soneto “Ouro Preto”, ao qual nos dedicamos no capítulo anterior de nosso trabalho e, como, visto, servia de “epígrafe” da referida crônica na edição especial de *O Jornal* em que fora originalmente publicada, um ano depois, em 1929.

Se antes nos dedicamos à interlocução entre a formação imaginária do poeta e a cidade “derruída” de Ouro Preto, na qual ele parece projetar as ruínas de sua própria vida, importa-nos agora ressaltar como o discurso do cronista se inscreve na formação discursiva maior dos membros da Academia SPHAN. Dela o escritor se aproxima; porém, sem deixar transparecer a autonomia estética e ideológica própria de sua poética patrimonial. Tal inscrição parece-nos ocorrer a partir de dois aspectos centrais: o primeiro consiste na divulgação da ideologia do grupo, lendo inscrito no Barroco a “origem” de nossa arte mais “pura” e “primitiva”, circunscrita, portanto, no contexto histórico do Brasil Colônia e com especial enfoque para os monumentos arquitetônicos. Para tanto, Bandeira retorna à origem

mítica e fundacional da própria cidade de Ouro Preto, localizando ali o surgimento da originalidade artística brasileira. A segunda diz respeito à estratégia retórica em torno da noção de “perda”, como vimos presente no discurso de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Deste aspecto parece sobressair uma postura “salvaguardacionista” do poeta em defesa de uma originalidade que se encontra em “risco” de total desaparecimento.

Em ambos os casos, o que se percebe é uma reelaboração muito própria no discurso literário do poeta-cronista para essa “originalidade barroca”: de um lado, a síntese entre a “retórica da perda” e a “retórica do declínio” expõe, no limite, uma concepção patrimonial intimamente relacionada aos princípios em que se funda a sua própria arte poética: nas minúcias se oculta o monumental. De outro, a radical postura de se preservar o “original” em sua exata condição decadente e derruída, revelando uma posição terminantemente contrária a qualquer intervenção restauradora que possa artificialmente “renovar” a obra: é na decrepitude que se resguarda a “aura” do passado. Para entendermos esse movimento em suas *Crônicas*, retornamos ao texto de abertura do volume. Em seguida, propomos uma leitura analítica para o poema “Minha gente, salvemos Ouro Preto”, de *Opus 10*.

5.1.1 Três gestos muito simples

Voltando de Ouro Preto, em setembro de 1928 o poeta publicara na *Ilustração Brasileira* a crônica intitulada “Defesa de Ouro Preto”. O tom que predomina no texto evoca os principais elementos da formação discursiva do “quadro técnico” do SPHAN, ressaltando a “pureza” do estilo barroco preservada na cidade, o “embrião” da arte e da história nacionais, a “origem” de nosso passado de “memórias heroicas” em referência à Inconfidência Mineira:

Ouro Preto [...] guardou quase toda a sua pureza de estilo. A mudança da capital de estado para Belo Horizonte reduziu-a à condição melancólica de cidade morta. [...] Viva e remodelada ao ritmo de suas irmãs ela acabaria por se tornar uma cidade como as outras. Morta ela é única, pois nenhuma tem a incomparável unidade de fisionomia que a caracteriza. Ela será sempre a capital do passado de Minas, a aparição desse passado tão cheio de memórias heroicas, tão rico de tradição artística (BANDEIRA, 2008, p. 317).

Naquele mesmo ano, na referida carta a Mário de Andrade, o poeta já sinalizava para a perspectiva de se “resgatar” a história mítica da cidade em que essa arte primeva se “originou”, comentando a respeito da obra de Aleijadinho: “Puxa, naquelas linhas já tão minhas conhecidas do Barroco, dar aquela impressão de *novidade e criação*.” (2000, p. 384; grifo nosso) Em 1929, o poeta publica “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos

estudantes” no número especial de *O Jornal*, na qual tal discurso já se encontra sintetizado no início de sua crônica: “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.” (2006, p. 16) Assim, tão logo encetamos a leitura de *Crônicas da província do Brasil*, já nos deparamos com o esforço do poeta em realizar a façanha a que também se propunham muitos dos seus colegas de SPHAN, em suas respectivas especialidades, qual seja: promover o levantamento “do passado histórico, valorizando as autênticas raízes [...] nomeadas e reconhecidas como um conjunto de manifestações culturais que deveriam ser registradas e difundidas por integrarem nossa tradição”, conforme Veloso (2018, p. 75).

Em 1933, quando Ouro Preto é elevada a Monumento Nacional, o poeta volta a se posicionar na imprensa, desta vez em crônica de 20 de julho no *Estado de Minas*:

Li num jornal, perdida numa lista enorme de decretos, a grata notícia: “Decreto 22.928, erigindo em Monumento Nacional a cidade de Ouro Preto, sem ônus para a União Federal e dentro do que determina a legislação vigente.”

Esfreguei os olhos, para me certificar de que estava bem acordado e tornei a ler. [...] Não tinha mais dúvida: a cidade de Antônio Dias e do Aleijadinho fora desde a véspera consagrada como monumento nacional. Era realidade o por que tanto se vinham batendo há anos todos quantos se interessam pela conservação da joia arquitetônica coletiva mais linda entre aquelas que guardam as reminiscências do nosso passado...

[...] De todas as nossas velhas cidades, [...] com alguma riqueza de patrimônio artístico, é ela talvez a única destinada a ficar como relíquia fiel do passado (BANDEIRA, 2009b, p. 58-59).

Repare-se o conjunto de vocábulos acionados pelo poeta em todos esses textos. Eles contribuem para conferir certo “contorno aurático” sobre a cidade: a “joia arquitetônica coletiva mais linda”, “relíquia fiel do passado”, a “riqueza” de nosso patrimônio artístico cuja “força” é capaz de nos “comover”, posto que estamos frente a toda “pureza” onde “alguma coisa de nosso começou a se fixar”. Isso sem perder de vista a sutileza do comentário de que a informação da “consagração” da cidade a monumento nacional se encontrava “perdida” desde a véspera na lista enorme de decretos – como ela mesma corria o “risco” de se “perder” caso não recebesse a devida atenção do poder público. “Morta” – imagem das mais potentes na obra do poeta –, a cidade se conservou *imaculada*.

Mas é em “De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes” que Manuel Bandeira situa de forma mais contundente a criação do “mito” do Barroco colonial como a autêntica expressão artística brasileira. Como vimos, o texto de caráter híbrido, no limiar entre ensaio, relato de viagem e crônica historiográfica, recebeu a atenção de Arrigucci Jr. (1987), mencionando o exercício do “cronista à moda antiga” que “encomprida o relato

como um narrador oral, pela sucessão de histórias antigas, nascidas de gestos simples dos homens que construíram aquele mundo parado no ar do passado” (p. 54). O estilo é aqui mobilizado em isomorfia ao tema: o cronista recorre literariamente ao ensaio histórico num empenho de se mimetizar a história de fundação da cidade realisticamente, mesmo que se reportando a um episódio “lendário” – a descoberta do ouro na região do serro do Tripuí.

Para tratar do evento, dando maior solidez a essa narrativa que se propõe “histórica”, o autor mobiliza uma série de relatos de viajantes que por ali passaram nos séculos XVIII e XIX, na grande maioria estrangeiros, como uma estratégia discursiva que contribui para atestar a veracidade dessa que, na realidade, não pode ser lida como “a história”, consistindo, antes, mais em uma *estória*. Talvez não seja de todo inconsciente o fato do poeta mencionar haver “na *história* de Ouro Preto três gestos muito simples”, mas acrescentando logo em seguida que eles “retêm a minha *imaginação* mais que os tumultos da sedição de 1720” (2006, p. 16; grifos nossos). Entre a história e a imaginação, o que se “avulta” de fato é uma grande “alegoria”: os três gestos muito simples – “um movimento descuidado de mão, uma expressão de surpresa, uma bênção” (2006, p. 18) – consistem na simbologia de um patrimônio revelado em dimensão mitopoética como a síntese particular da concepção patrimonial de Bandeira: humilde, alumbrada e sacralizada. “No fundo distante, o histórico e o ficcional se confundem, ao mesmo tempo que uma poesia inesperada espia através dos fatos da memória” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 54), conclui o ensaísta.

Reportando-se ao relato de Antonil em viagem pela região no início do século XVIII, o cronista comenta a respeito do primeiro gesto como o exato instante em que se dá a descoberta do ouro na região do serro do Tripuí por um “mulato”:

[À]s alturas do serro do Tripuí, desceu ele às margens do ribeiro hoje de Ouro Preto para buscar água. Meteu a gamela até o fundo, raspando as areias do córrego, e quando a levantou, viu que vinham com a água uns granitos negros [...]. Aquilo atrás do que as bandeiras ansiosas e sempre desenganadas cortavam o sertão havia século, descobriu-o o mulato *naquele gesto humilde de quem apanha um pouco d'água para matar a sede, gesto sem outra intenção e que no entanto criava um mundo* (BANDEIRA, 2006, p. 17; grifo nosso).

Ao se referir ao dito gesto como “humilde” (e, ainda mais adiante, como um “movimento descuidado de mão”) que, “sem outra intenção”, no entanto, criava “um mundo”, Bandeira confere à história a sua *imaginação poética*: trata-se de um instante do mais prosaico (beber água) no qual se revela um alumbramento (o ouro que abriria uma nova realidade para aquela cidade, metonímia para o país ainda em estado “bruto”). Esse momento alumbrado, como salientado pelo cronista, é possibilitado por um “mulato”, inscrevendo

nesse primeiro gesto mítico a origem da própria brasilidade, que tem sua origem no “valioso ouro” descoberto não pelo branco, nem pelo negro ou pelo indígena, mas por um *mestiço* – fruto da miscigenação entre as “três raças”, como teorizou Gilberto Freyre.

Não obstante a descoberta dos tais granitos – negros, ressalte-se –, o sujeito não reconheceu a sua “natureza” (cf. 2006, p. 17). Essa se deu pela circunstância de um *acaso*. Inscrito já no primeiro gesto, lemos o princípio de *sermo humilis*: no baixo se oculta o sublime, como nos fala Arrigucci Jr. (2003) em diálogo com Auerbach. Essa leitura é ainda mais enriquecida quando atentamos com maior cuidado ao termo “gesto”, cuja etimologia, do latim *gestus*, -u, é oriunda da forma verbal no particípio passado de *gerere*, gerar. No gesto humilde a alta riqueza é gestada ao acaso, como se da casualidade surgisse a “origem” de nossa mais “genuína” expressão artística. Idealizada, essa perspectiva ignora as dores e sofrimentos daqueles que extraíram o ouro forçados pelo trabalho escravo. Mesmo o “ouro podre”, imagem que aparece no seu soneto de *Lira dos cinquent’anos*, recebe tal perspectiva crítica do cronista. É o que se percebe em outro trecho, em que atribui a “podridão” à cobiça que atraía toda espécie de forasteiros “ávidos” pelo metal:

O ouro bom, o ouro cobiçado era o *ouro preto*, o ouro fino; chegava a quase 23 quilates e quando se lhe punha o cunho na fundição, escreveu Antonil, fazia greta na barreta, como se arrebentasse por todas as partes; e por dentro dava tais reflexos que pareciam raios de sol... [...] Sucedeu que no flanco da serra onde por hoje passa o caminho das Lajes, deu com um veieiro riquíssimo. Ali o metal era como terra... Ouro podre! Esse ouro excelente e tão fácil de colher foi que verdadeiramente fundou a futura Vila Rica, povoando-a de forasteiros ávidos (BANDEIRA, 2006, p. 19; grifo do autor).

Retornemos aos outros dois gestos. Prossegue o autor: “O segundo foi o simples gesto de espanto dos bandeirantes de Antônio Dias na alvorada do dia 24 de junho de 1698.” (2006, p. 17) A “expressão de surpresa” a que alude o poeta corresponde ao episódio da busca empenhada pelos bandeirantes pela localização exata do sítio mencionado pelo “mulato anônimo” (p. 17), que indicava o pico do Itacolomi como a baliza por que deveriam se orientar:

As primeiras expedições transviaram-se, sem conseguir pôr os olhos no alvissareiro pico. [...] Chegadas ali quase noite, acamparam, mas nada viram do Itacolomi, bem perto, porém velado pela carapuça de nuvens que tão frequentemente o esconde. [...] Era a véspera de São João. No dia seguinte, ao alvorecer, o céu estava muito limpo e do outro lado do vale o perfil inconfundível da pedra se recortava nítido na primeira luz da manhã, como um milagre do santo... (BANDEIRA, 2006, p. 17-18).

Em seguida, relata-nos: “Na capela de São João, simples rancho coberto de palha, disse o padre [João de Faria Fialho] a primeira missa”, que “abrindo os braços em frente do

altar abençoava as duas grandes vertentes históricas, a do rio Doce e a do rio das Velhas” (p. 17). A revelação do famoso pico associada à imagem de um “milagre”, somada ao gesto de uma “bênção” sobre o sítio promissor do “novo mundo” que se “criava”, nos ajuda a compreender os relevos da aura mítica que contorna o episódio narrado por Bandeira em seu texto. Diante desses “três gestos simples” – a humildade, a surpresa e a bênção – podemos analisar novos sentidos que nos encaminhem para delinear com mais precisão a poética patrimonial de Bandeira como o fio condutor central das *Crônicas da província do Brasil*. Assim como propomos uma correlação entre a descoberta do precioso ouro e a brasilidade, parece-nos ainda possível associá-lo ao próprio patrimônio: o “surgimento” dessa identidade mestiça carece de ser “tombado” ao estatuto de um *monumento menor*, uma vez que *alumbrado e sacralizado*, ao mesmo tempo que também *simples e humilde*.

Mas, afinal, o que teria a nos dizer a descoberta de um patrimônio em meio ao acaso, por um gesto “*descuidado da mão*” (um adjetivo relativo à ideia de precariedade, condição em que se encontrava o estado de conservação dos monumentos edificadas da cidade), capaz de provocar expressão de “surpresa” e “espanto”, e que, uma vez “abençoado”, alcança a categoria de sacralizado? O gesto – que também é gestação, não percamos de vista – aponta para um *alumbramento*: o monumental oculto no mais simplório e humilde. O “granito negro”, quando lapidado, revela o precioso e sublime “ouro”, causando espanto e surpresa. O valioso monumento se deslumbra no “menor”, tal como da humilde pedra sabão, em seu soneto, avulta uma “sombra descomunal”, “a mão de Aleijadinho” (cf. 2020, p. 316).

Vimos que o tratamento dado por Bandeira à vida e arte desse que ficou reconhecido como o maior nome da arte barroca no Brasil ilustra bem a sua concepção poético-patrimonial. Na crônica “O Aleijadinho”, o autor recupera lendas oriundas da cultura oral e popular tocadas de “sobrenaturalidade” para compor o aspecto mítico que o envolve. Salienta a sua origem simples e humilde, de “vaga tradição de homem de povo”, que, no entanto, propiciara “o artista genial” de um “tamanho vigor aliado a tanta ciência de expressão em artista nascido e formado em sertão remoto, tão apartado dos centros de cultura” (2006, p. 49). Enaltece ainda a sua origem mestiça e a condição de deficiente físico, como se, em razão disso, o escultor corporificasse em si a essência da brasilidade, miscigenada e resiliente: “Antônio Francisco era pardo escuro, de estatura baixa, corpo cheio e mal configurado [...]. Todavia a enfermidade, longe de abater[-lhe] o ânimo [...], como que estimulou a sua formidável capacidade de trabalho.” (p. 53-54) A narrativa mitológica em torno de sua figura só ganha maior expressividade quando, dizendo-se em busca da casa

onde vivera o arquiteto colonial, descobrira que “desaparecera demolida a *humilde habitação sagrada* pelo martírio do aleijadinho genial” (p. 56; grifo nosso). A mesma aura sacralizante é encontrada na arte barroca das “velhas igrejas”, as quais, ainda em seu dizer, são as únicas que promovem o “deslumbramento místico” capaz de “instalar na alma” a “vontade de rezar, porque só elas suscitam pelo milagre artístico a emoção religiosa” (p. 70).

Note-se que, se por um lado, a concepção patrimonial bandeiriana se inscreve na formação discursiva ampliada dos modernistas, por outro, ela se mantém afinada ao seu projeto literário “menor”. Com a crítica exegética de Davi Arrigucci Jr. (2003), ressaltamos o paradoxo essencial da poética de Manuel Bandeira na “simplicidade que entranha a complexidade e depura a dificuldade em translucidez” (p. 129). Sua leitura agora nos auxilia a “desentranhar” as tensões inscritas em seu discurso literário entre polos extremos, “em que se percebem reflexos de oposições tradicionais e mais fundas entre o real e o imaginário, entre ciência e arte, ou *logos* e *mythos*” (p. 127). Da oposição real *x* imaginário/*logos x mythos* extraímos uma interpretação que nos ajuda a ler sua poética particular consonante à formação discursiva determinada pelo grupo da Academia SPHAN ao tomar o Barroco colonial como o “mito originário” de nossa cultura artística.

Vimos que a imagem evocada pela mitológica cidade de Pasárgada é emblemática para a delimitação do espaço imaginário e mitopoético de Bandeira, remetendo-se à memória conficcional dos seus tempos de infância. Reiteradamente explorada pela fortuna crítica do autor como uma alegoria para o espaço idílico e de evasão (os seus tempos de menino sadio, o ambiente familiar, a cultura colonial e aristocrática), Pasárgada tornou-se imagem desgastada, e sobre ela não temos qualquer pretensão a exercício exegético original. Interessa-nos aqui apenas atentar para o lugar que ela passou a ocupar como o “espaço mítico onde tudo pode por fim se cumprir” (2003, p. 126) e metáfora para onde “a imaginação planta de novo as imagens do desejo infantil impossível. Assim se ligam o passado mais recuado e a projeção imaginária do futuro, demonstrando que no espaço do mitopoético o cosmo é um só” (p. 126).

Cabe-nos nesse ponto questionarmos ainda se, em sua visão de mundo, um projeto de salvaguarda para o patrimônio nacional não possa também ser concebido pela chave alegórica que Pasárgada representa: enquanto lugar mítico e de evasão idílica, na interseção entre passado, presente e futuro, que se sobressai não pelo que tenha de monumentalidade, mas pela singularidade e originalidade do que é essencialmente simples e prosaico – “andar de bicicleta” –, mas também incrustado em um imaginário colonial – lá onde se é “amigo do rei” (2020, p. 294). Assim como esse tempo e espaço não são delimitados no real, mas em

“suspensão”, para dialogar com a concepção mítica de “eterno retorno” de que fala Mircea Eliade (2000), estamos diante da revelação de um patrimônio material discursivizado como “aurático” e “mítico”, contornado pela síntese entre a “retórica da perda” e a “retórica do declínio”. Preservar para que não se perca, mas conservar-se em seu estado arruinado porque na ruína se encontra a sua aura originária – eis a síntese elaborada pela poética de Bandeira.

De volta à nossa crônica, veja-se que é com saudosismo que o poeta se reporta a um tempo longínquo, quando Ouro Preto “ainda vivia da sua ‘profissão de capital’ [...] com um certo brilho mundano que a mudança da capital arrebatou” (2006, p. 32). Daquele tempo, diz o cronista, a Imperial cidade resguardaria “outra coisa mais preciosa que o ouro – a mocidade, *sorriso da velhice* da Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar” (p. 32; grifo nosso), dada pela vida e animação dos estudantes de seu tempo. Essa “Ouro Preto” idílica, moça justamente no que resguarda de ancianidade, nem mesmo a “zelosa DPHAN” é capaz de preservar, como ele fala em outra crônica, “Ouro Preto *remoçada*” (grifo nosso). Publicada em 26 de outubro de 1960 e reunida a *Andorinha, andorinha*, nela o cronista defende que só é possível apreciá-la como tal pela própria arte, como deixa transparecer a de Alberto da Veiga Guignard. “Definitivamente *tombada* na obra do pintor”, diz ele, “são numerosas as telas que fixam o encanto da paisagem ouro-pretana”. Na pintura do artista, a cidade mineira “não é triste, Guignard *remoça* Ouro Preto, sem no entanto a descaracterizar” (2015a, p. 87; grifos nossos). O paradoxo que se reflete no “novo porque velho” só poderia mesmo ganhar forma nas representações mitopoéticas literárias e plásticas, que em sua percepção são coisas indissociáveis: “Ando lendo o poeta Portinari [...]. Desculpem, sou um sentimental, e num grande artista plástico o que mais me interessa é o grande poeta.” (p. 79)

Já a Bahia de Bandeira aparece em seu texto como a utópica Maracangalha de Dorival Caymmi – a cidade-vizinha de Pasárgada, numa analogia entre os “lugares míticos” mais emblemáticos no imaginário cultural brasileiro. Enquanto Caymmi nos fala da nossa “boa terra, boa gente”, é como a “boa terra” que Bandeira se refere a Salvador:

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 (BANDEIRA, 2006, p. 33).

A cidade “tão caracteristicamente brasileira” é idealizada aos modos de Pasárgada e Maracangalha, representativas de um Brasil mítico, num misto entre tradição e modernidade: “na Bahia a tradição está viva, integrada no presente mais atual, dominando estupendamente

o progressismo apressado, sovina e tapeador que tem desfigurado as nossas cidades litorâneas, que estragou completamente o meu Recife.” (2006, p. 33) Do mesmo modo, é como se estivesse embebida nessa ideologia que ela aparece na obra do compositor baiano, cujo cancionário fora tão apropriado pelo projeto varguista:

Nas sacadas dos sobrados
Da velha São Salvador
Há lembranças de donzelas,
Do tempo do Imperador. (CAYMMI, 1974, s/p)

Caymmi foi peça-chave nesse “tabuleiro da baiana”. A figura estilizada por Carmen Miranda, síntese da “cara” da nação, corporificava a “mistura” de raças e culturas em torno de uma mesma “identidade nacional” para o povo brasileiro – tal como também é possível encontrar na canção “Boa terra, boa gente”²⁰. Tal como no texto de Bandeira, a “boa terra” de Caymmi também é “tão caracteristicamente brasileira”: um microcosmo do Brasil.

Gaúcho, mineiro, paulista,
Baiano, nortista de lá
Mistura Amazonas com frevo
e o samba do Rio que dá.
Tempera com loiras, morenas,
mulatas se dá pra provar
E veja se tem algum jeito
de botar defeito, não há. (CAYMMI apud INSTITUTO, s/d, s/p)

Evidentemente, o “seu” Recife não poderia ficar de fora. Já nos referimos à crônica “O que era o Pernambuco de 1821” no primeiro capítulo de nosso trabalho. Para tratar do relato de viagem da inglesa Maria Graham, o cronista afirma que vai “repetir um pouco do que ela escreveu sobre o Recife” porque nisso encontrou “o único jeito de aliviar a minha paixão anacrônica” (2006, p. 73). Já em outro texto das *Crônicas*, intitulado “Um grande artista pernambucano”, o poeta afirma que “[o] encanto do Recife não aparece à primeira vista. O Recife não é uma cidade oferecida e só se entrega depois de longa intimidade” (p. 105). Personificado como uma cidade-mulher (“o Recife tem o físico, a psicologia, a graça arisca e seca, reservada e difícil de certas mulheres magras, morenas e tímidas” [p. 105]), compara-a a outras municipalidades femininas: “Cidades gordas, namoradeiras, gozadonas? O Rio, por exemplo. Belém do Pará. São Luís do Maranhão são cidades gordas. A Bahia é

²⁰ Trata-se de um jingle publicitário. Foi composta sob encomenda para uma campanha de marketing de uma marca de cigarros. Na contracapa de sua partitura, lemos: “Esta música foi composta por Dorival Caymmi, especialmente para o lançamento do cigarro Nacional Magnus, da Philip Morris Brasileira S. A. de cigarros”. O encarte da canção se encontra disponível no sítio eletrônico do Instituto Jobim.

gordíssima. São Paulo é enxuta. Mas Fortaleza e o Recife são magras.” (p. 105) Sob a sua perspectiva, “essa magreza é sensível em tudo no Recife” (p. 105).

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 casas velhas solarengas do bairro da Madalena há não sei quê de seco, de sóbrio, de abstinente – de magro em suma.

Quase todas as igrejas do Recife, as características, pelo menos, são magras. São Pedro dos Clérigos é a igreja mais magra do Brasil (BANDEIRA, 2006, p. 105).

Na “magreza calada e desenfeitada é que reside o encanto essencial e característico do Recife” (p. 105), e é por essa magra cidade que o poeta afirma nutrir uma “paixão anacrônica”. A leitura da cidade como esse lugar “seco” está atrelada à formação imaginária em que o poeta filia seu discurso sobre o próprio passado – o que é no mínimo curioso. Isso nos leva a questionar: não seriam também de uma “graça arisca e seca, reservada e difícil” as memórias ficcionalizadas de sua própria infância? Essa mesma “graça característica” das “linhas” da cidade o poeta vê “refletir-se” na arte de outro artista plástico, seu xará: “Poesia e ternura fortes – eis as características dos desenhos melhores de Manuel Bandeira. E foram essas qualidades que o tornaram o intérprete por excelência dos velhos aspectos da arquitetura colonial.” (p. 106)

Todas essas associações nos encaminham para uma reiterada idealização da arquitetura barroca, na qual se finca a projeção imaginária de seu próprio passado colonialista. Essa arquitetura faz com que ele se sinta tão à vontade como se estivesse “na sala de jantar” de um “solar antigo” ou de um “sobradão pesado” – ou na antiga casa de seu avô, onde “Tudo lá parecia impregnado de eternidade”, como lemos no seu “Evocação do Recife” (2020, p. 287). Note-se como é forte a referência quando, ainda tratando da arte de seu conterrâneo homônimo, o poeta nos afirma que “ele faz compreender [...] o que há de passado venerável nessa *arquitetura dos nossos avós*” (2006, p. 106). É ainda como “avó rija e venerável” (p. 41) que o poeta se refere à Antiga Sé de Salvador, e no poema “Minha gente, salvemos Ouro Preto”, a cidade histórica mineira é mencionada como a “avozinha”. Essa menção não passa despercebida a Éverton Correia (2018), que recupera ainda outro poema do autor, “Portugal, meu avozinho”, reunido ao *Mafuá do malungo*, no qual se lê:

Como foi que temperaste,
Portugal, meu avozinho,
Esse gosto misturado
De saudade e de carinho?

Esse gosto misturado
De pele branca e trigueira,

– Gosto de África e de Europa,
Que é o da gente brasileira?
Gosto de samba e de fado,
Portugal, meu avozinho,
Ai Portugal que ensinaste
Ao Brasil o teu carinho! [...] (BANDEIRA, 2020, p. 479)

Correia aponta para “um enlace entre a cidade mineira e o reino colonizador” (2018, p. 49) que de fato é possível ser estabelecido entre ambos os poemas. Situando outros mitos nessa relação, o da “democracia racial” e o do “homem cordial”, vemos que Bandeira propõe uma visão acrítica para todo o processo de colonização ao atribuir a Portugal o “carinho que ensinaste” a essa avó, Ouro Preto, com quem não estabeleceu uma relação romântica, mas de exploração, subjugação e – para sermos literais – de violência e estupro. O “gosto misturado” entre o “samba e o fado” da “gente brasileira” (ou desse “Brasil lindo e trigueiro”, que nos remete aos famosos versos da canção de Ary Barroso), é fruto de uma cultura diaspórica que, a despeito de todo o empenho praticado pela colônia em apagar a presença das culturas africanas, sobreviveu graças à resistência e resiliência de um povo que conseguiu manter viva a sua memória ao custo de muita dor e sofrimento.

Ouro Preto está sob ameaça, na visão de Bandeira e dos demais modernistas. Contudo, isso se deve não apenas porque seus monumentos arriscam desabar, mas porque, erguida em suas paredes, encontra-se materializada uma história de “conciliação cordial”, como fala Ribeiro (2014), em “um discurso que nega a ruptura sociopolítica que acompanha a mudança técnica da produção da paisagem concreta” (p. 9). A retórica da perda projetada sobre o discurso de “risco iminente” a que estão expostos os monumentos da cidade de se verem devastados para sempre é, antes de tudo, construção ideológica, que, se não for lida criticamente, incorre-se no erro de se olhar para essa *mítica estória* como se em Pasárgada estivesse: de um tal modo inconsequente, a ponto de Portugal, primo louco da Espanha, vir a ser o carinhoso contraparente da Ouro Preto que por ele nunca teve saudade nem carinho.

5.1.2 O poeta salvaguardacionista

Minha gente, salvemos Ouro Preto

As chuvas de verão ameaçaram derruir Ouro Preto.
Ouro Preto, a avozinha, vacila.
Meus amigos, meus inimigos,
Salvemos Ouro Preto.

Bem sei que os monumentos veneráveis
Não correm perigo.
Mas Ouro Preto não é só o Palácio dos Governadores,

A Casa dos Contos,
A Casa da Câmara,
Os templos,
Os chafarizes,
Os nobres sobrados da Rua Direita.

Ouro Preto são também os casebres de taipa de sopapo
Aguentando-se uns aos outros ladeira abaixo,
O casario do Vira-Saia,
Que está vira-não-vira enxurro,
E é a isso que precisamos acudir urgentemente!

Meus amigos, meus inimigos,
Salvemos Ouro Preto.

Homens ricos do Brasil
Que dais quinhentos contos por um puro-sangue de corridas,
Está certo,
Mas dai também dinheiro para Ouro Preto.

Grã-finas cariocas e paulistas
Que pagais dez contos por um modelo de Christian Dior
E meio conto por uma permanente no Baldini,
Está tudo muito certo,
Mas mandai também dez contos para consolidar umas quatro casinhas de
[Ouro Preto.

(Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto vos acrescentará...)

Gentes da minha terra!
Em Ouro Preto alvoreceu a nossa vontade de autonomia nos sonhos frustrados
[dos inconfidentes.

Em Ouro Preto alvoreceu a nossa arte nas igrejas e esculturas do Aleijadinho.
Em Ouro Preto alvoreceu a nossa poesia nos versinhos do Desembargador.

Minha gente,
Salvemos Ouro Preto.
Meus amigos, meus inimigos,
Salvemos Ouro Preto. (BANDEIRA, 2020, p. 366)

Originalmente publicado no *Correio da Manhã* em 7 de setembro de 1949 (anexo 11), “Minha gente, salvemos Ouro Preto” é o poema de caráter mais explicitamente “salvaguardacionista” do poeta. Veiculado primeiramente em jornal, vindo a ser reunido ao livro *Opus 10* somente três anos depois, o texto já nasce do hibridismo entre a poesia e a crônica. A motivação de sua escrita está localizada em um evento datado, a campanha de angariação de fundos particulares em benefício do casario da cidade, que vinha sofrendo tanto com a descaracterização do Barroco mineiro quanto com a falta de condições e recursos materiais que garantissem a infraestrutura dos sobrados, como infiltração de chuva pelos telhados ou mesmo a sustentação de determinados prédios. A campanha, à época, foi encabeçada pela então DPHAN, com base no Decreto-Lei 2.809 de 23 de novembro de 1940, que dispõe da aceitação e aplicação de donativos particulares pelo órgão regulador para projetos de salvaguarda e preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Em decorrência da insuficiência de recursos federais que possibilitassem a Diretoria a conservar

os monumentos edificados de particulares, cujos proprietários não dispunham de condições financeiras para garantir a sua manutenção, a DPHAN passa a contar com o apoio de artistas e intelectuais na imprensa da época para encabeçar a campanha:

Ainda que essa colaboração não se tenha revertido significativamente no levantamento de fundos destinados à restauração do casario, ela serviu como instrumento de divulgação e popularização [...] da já referida “causa” da preservação do patrimônio, um pouco mais de dez anos depois de institucionalizada a agência federal por ele responsável (SORGINE, 2008, p. 28).

Portanto, o “poema-crônica” cumpre com o papel de difundir a “retórica da perda” em meio ao debate público. Veiculando-o na imprensa, ele conclama a população a também se mobilizar pela “causa patrimonial”, na tentativa de se referendar a formação discursiva que concebe os patrimônios sob o risco de um progressivo “processo de desaparecimento, dispersão e sujeitos à destruição” (GONÇALVES, 1996, p. 90). Esse gesto convocatório reaparece em outras de suas crônicas: “É preciso despertar a consciência do valor dessas relíquias na mentalidade dos detentores eventuais delas” (2006, p. 63), afirma em “Um purista do estilo colonial”, de *Crônicas da província do Brasil*. Em outro “poema-crônica”, “O obelisco da avenida”, publicado na mesma data emblemática, 7 de setembro de 1960, e reunido a *Andorinha, andorinha*, o poeta conclama: “Imprensa carioca, toda a imprensa carioca, de manhã e da tarde, clamai contra o enxovalhamento do obelisco!” (2015a, p. 116)

Além do “conclame”, outros dados se somam à “narrativa nacional” dos modernistas do SPHAN, como lemos em “Minha gente, salvemos Ouro Preto”. Na cidade histórica “alvoreceu” a “nossa arte”, a “nossa poesia” e a “nossa vontade de autonomia nos sonhos frustrados dos inconfidentes”. A “Grande História” do Brasil é situada no maior verso do poema, reforçada ainda mais com a publicação original no dia da Proclamação da Independência do país. O apelo cresce em expressividade com a recorrência de verbos empregados no modo imperativo (“salvemos”, “dai”, “mandai”) e na reiteração do bordão (“Meus amigos, meus inimigos/Salvemos Ouro Preto”). Tais recursos sugerem certa *performatividade*: o poema pede a declamação em voz alta, incorporando, na forma, a gravidade do tema em tela.

Mas há que se notar, contudo, a assinatura bandeiriana de sua poética patrimonial gravada nessa “narrativa maior” de fundo. A cidade, que não é valorizada apenas por seus “monumentos veneráveis”, é apresentada sob iminente perigo de ver “desaparecido” de sua paisagem um *patrimônio menor*: “os casebres de taipa de sopapo” e o “casario do Vira-Saia”, a que se deve “acudir urgentemente”. A esse dado se soma ainda à leitura de Correia, que nota: “excetuado o refrão, a composição está quase *desnuda de roupagem*” (p. 49; grifo nosso). A

linguagem poética, embora evoque a grandiloquência da recitação em voz alta (monumental), ao mesmo tempo é seca, límpida e simples (menor). Já a “História oficial” contrasta com o lugar que lhe serve de abrigo: a frágil “avozinha”. Empregando-se o diminutivo para a cidade de passado glorioso, vemos o poeta lançar mão do recurso irônico – como os comentários de “está certo” e “está tudo muito certo” para as madames e homens ricos do Brasil.

Passados onze anos desde sua publicação, a mesma tônica permanece ressoando em seu discurso, como se nota pela leitura da já referida “Ouro Preto remoçada”, afirmando que

o tombamento oficial não será suficiente para poupar a velha cidade-monumento-nacional, pois nem a zelosa DPHAN nem o clamor de alguns poucos interessados nas relíquias do nosso passado histórico e artístico têm conseguido impedir que continue a abalar a estrutura do casario a circulação do tráfego pesado (BANDEIRA, 2015a, p. 87).

Ao senso de “perda”, vemos se somar a ideia de “salvar”, “acudir” e “poupar” do “perigo” a que se vê exposto esse casario. Todos esses vocábulos nos encaminham para uma importante chave na poesia do poeta – a dimensão evocada pela simbologia da morte. É Henri-Pierre Jeudy quem nos lembra que “a conservação patrimonial assegura, de alguma maneira, o trabalho de luto” (2015, p. 15). A dimensão do luto acompanha a discursivização em torno da noção de perda. Ele também é, no plano simbólico, experienciado pelo que não se conseguiu salvar diante da força avassaladora do “progresso”. Na crônica “Um purista de estilo colonial”, Bandeira olha para o “gesto lamentável” do proprietário do antigo solar do Megaípe, que “teria botado abaixo a velha casa para não entregá-la ao patrimônio público”, e conclui dizendo que “o momento é bem duro para nós que não dispomos senão de lágrimas líricas” (2006, p. 63). Chegou-se a atribuir o caso à presença de uma “Usina”, que Bandeira faz questão de demarcar com maiúscula. Diz ele: “Esta Usina com U grande está aí como símbolo de modernidade sem entranhas, de civilização duramente materialista, de dinamismo atropelante.” (p. 62-63) Sobre o mesmo evento, em crônica publicada na revista *Para Todos*, em 13 de outubro de 1928, intitulada “A casa de Megaípe”, os pares vida x morte são explicitados pelo poeta, posicionando ainda a dimensão mítica:

Mais de três séculos de *vida* pernambucana. Três séculos de *vida* de engenho... Não admira que a velha mansão acabasse envolvida numa atmosfera de assombramento. Conta-se que a horas *mortas* havia entre aquelas paredes decrépitas rangidos de seda, risos e reboliço de festa. Foi o que por tanta noite manteve à distância os predadores de ruínas (BANDEIRA, 2008, p. 320; grifo nosso).

Entre as “ruínas” das “paredes decrépitas”, o poeta ressalta a presença de uma “vida” secular, o que amplia a dimensão mitológica para além da lenda fantasmagórica que a

envolvia. A ela atribui-se ainda um dado de enorme relevância: a vida *de engenho*, que como sabemos, tem toda uma significância na formação imaginária do “poeta menor”. Aos “casebres de taipa de sopapo” de seu poema, confronta-se a imponência do casarão colonial. Entre o humilde e o nobiliárquico situa-se a sua poética patrimonial, com a qual o poeta confere tratamento estético-temático próprio aos bens materiais (em especial o edificado).

Ao olhar para a Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, por exemplo, o cronista comenta que “a igreja *tem tanto caráter na sua simplicidade* que ela só e mais meia dúzia de palmeiras bastam a guardar a fisionomia tradicional da colina” (BANDEIRA, 2006, p. 80; grifo nosso); já falando dos casarões coloniais, afirma 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. [...] É esse *caráter de simplicidade austera e robusta* que devem visar os que pretendem retomar o fio da tradição brasileira na arquitetura (BANDEIRA, 2006, p. 84-85; grifo nosso).

De um lado, o “caráter de simplicidade”; de outro, o “ar de nobreza”. A síntese entre essa dialética se lê na formulação de uma “simplicidade austera e robusta”. Tal leitura nos encaminha para compreender que essa enunciação discursiva tem um fundo ideológico, inscrito na crítica ao “ar de nobreza para sempre extinta na República”. Já nos reportamos à valorização do Barroco pela Academia SPHAN como o estilo artístico “autêntico” de nossa arte. Também comentamos como os discursos, ao mesmo tempo que se inscrevem em formações ideológicas maiores, com as quais se identificam, também são reprodutores de silenciamento, interditando o dizer do outro (cf. ORLANDI, 2007). Assim, ao passo que a ideologia modernista formulou o “mito fundador” de nossa brasilidade, precisou referendá-lo em detrimento de outros – no caso, do estilo eclético e dos “neo-estilos”: o “neoclássico”, o “neorromânico”, o “neogótico”, o “neocolonial” etc. Bandeira é contundente ao afirmar, na crônica “Um grande artista pernambucano”, que “[q]uem sente profundamente o colonial não pode sofrer o neocolonial” (2006, p. 106). Para a elaboração dessa crítica, o cronista recorre à estratégia discursivo-argumentativa de, por um lado, supervalorizar o Barroco e, de outro, depreciar o estilo artístico que lhe sucede, como nesse trecho de “Arquitetura brasileira”:

[...] os edifícios de Câmaras Municipais que se estão construindo dentro do *estilo* representam o que há de mais contrário ao caráter da construção em que *soi-disant* se inspiram. 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 robusta de 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 (BANDEIRA, 2006, p. 84-85; grifo do autor).

Em outra crônica, “Velhas igrejas”, o cronista segue pela mesma linha. Diz ele:

Olinda produziu em mim uma emoção nunca dantes sentida. [...] Mas chegado 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? (BANDEIRA, 2006, p. 69).

Mas é importante levarmos em consideração que o menosprezo por esses estilos consiste apenas em parte num “alinhamento crítico” à formação discursiva do grupo da Academia SPHAN. Como sabido, ele também está associado à formação imaginária bandeiriana. Seu olhar saudosista para a arte colonial e depreciativo para o que veio a seguir também diz respeito a certo ressentimento do poeta pela queda do regime monárquico e toda a ambiência aristocrática evocada por ele, incrustada nas referências patriarcais de sua infância.

Ainda que sutis, outros trechos de suas *Crônicas* nos ajudam a delinear esse aspecto, como neste em que atribui o “mau gosto” do estilo à mudança do sistema político: “O fim do segundo reinado assinalou a decadência do espírito tradicional na construção.” (p. 83) Essa visão não se reduz à arquitetura. Ela também é atribuída a manifestações imateriais, como a falta de refinamento para a apreciação de música erudita – “tomei consciência da decadência artística em que andamos nesta República Nova, toda voltada para a conquista dos bens materiais em detrimento das glórias espirituais que outrora alvoroçavam a pátria de Carlos Gomes!” (p. 87) –, ou ainda nesta outra passagem, a respeito das festas populares: “Com a queda da monarquia os festejos perderam inteiramente o elemento aristocrático. O progresso da cidade roubou-lhe muito da concorrência.” (p. 79)

Esses comentários nos conduzem à referida leitura que fazemos de seu discurso saudosista afinado a uma “retórica do declínio”, como fala Cavalcanti (2016). Ele está localizado no tempo e no espaço, referindo-se ao imaginário de sua infância em um meio patriarcal e aristocrático no final do Segundo Império brasileiro. Seu saudosismo vai ao encontro do enaltecimento que o poeta agrega ao aspecto da ruína, como também já pontuamos, especialmente com a leitura dos poemas “Gesso”, “O crucifixo” e “Ouro Preto” em diálogo com Benjamin (2011) e Simmel (1998). O mesmo valor agregado às aparências “patinadas”, “amarelecidas” ou “derruídas” de seus bens afetivos, como no caso da estatueta ou do crucifixo, ou mesmo da “sua” Ouro Preto, vemos ser positivamente ressaltado nos

bens materiais tematizados em suas crônicas. Ele está intimamente associado à sua poética patrimonial: o mais ínfimo caco ou fragmento carrega a “essência aurática” de um passado glorioso, e por esse motivo precisa ser *salvaguardado*.

É preciso que se saliente o fato de que a concepção de “salvaguarda” acionada por Bandeira carrega um sentido muito particular. No bordão de seu poema, vemos que a ideia de “salvação” é uma tônica que se repete: “Minha gente, *salvemos* Ouro Preto”; “precisamos *acudir* urgentemente” etc. Ela carrega o sentido da “perda” tão marcadamente presente na retórica de Rodrigo e de seus colegas de SPHAN. Mas há ainda outro aspecto que figura em suas crônicas. Nelas, também se nota uma ambiguidade para o que ao mesmo tempo se intenta “salvar” do “perigo” sem que lhe afete a exata condição degradada, que no seu entender ainda resguardaria a “aura” primitiva e original do monumento. Eis o paradoxo: no *fragmentado* se encontra preservada uma autenticidade *intacta*. Novamente, acionamos o princípio do *sermo humilis*: bens culturais materiais que se encontram em avançado estado de degradação e decrepitude (baixo) são enaltecidos como distintivos e sublimes (elevado).

Notória nesse sentido é a mencionada “A festa de N. S. da Glória do Oiteiro”, em que o cronista discorre a respeito da tradicional festividade anual no adro da igreja barroca homônima, que remonta ao período colonial no Rio de Janeiro. No ano em que escreve a referida crônica, o “particular interesse” do poeta “em visitar a ermida” devia-se ao fato de que “a irmandade levava a efeito grandes obras internas de restauração” (2006, p. 81-82):

Entrei o 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 estava novo ou renovado*. Baixei os olhos e saí depressa para guardar nos olhos a imagem das velhas capelinhas e tribunas, como eu as vi até o ano passado (BANDEIRA, 2006, p. 82; grifo nosso).

O desgosto do poeta, como mostra a transcrição do trecho, está em ver que “tudo estava novo ou renovado”. Em “Velhas igrejas”, vemos a mesma posição:

Tremo sempre que leio nos jornais a notícia de que alguma das nossas velhas igrejas vai sofrer reparações. Se as obras se limitassem a uma simples consolidação e limpeza, à restauração no estilo geral de detalhes que trabalhos anteriores já desfiguraram, *se deixassem como estão os seus ouros amortecidos de pátina*, não haveria decerto inconveniente. Mas desgraçadamente sabemos todos como essas coisas se fazem (BANDEIRA, 2006, p. 71).

A referência à pátina, lida em “Gesso” e em “O crucifixo”, reaparece novamente. Nos poemas, a mesma “pátina amarelo-suja”, que na segunda passagem se encontra “amortecida”,

é emblemática do processo de envelhecimento que, carregada dos sofrimentos imputados pelo tempo e agregadas de valor afetivo-sentimental, confere-lhes *vida*; nas crônicas, a sua ausência fez com que perdessem “o encanto que lhe[s] vinha da idade”: *renovar* simboliza *morrer*. Para reter na memória o caráter aurático da igrejinha, o poeta prefere baixar os olhos a ver deturpada a imagem mental em que cristalizou o seu caráter “puro” e “sacralizado”.

É importante ressaltar que, na atualidade, o debate colocado por Bandeira é dos mais importantes nos estudos de conservação e restauro. Como lembram Desvalées e Mairrese, para “conservar o quanto for possível a integridade dos objetos, os restauradores optam por intervenções reversíveis e facilmente identificáveis” (2013, p. 81), o que, decerto, nunca é consensual: “A questão das escolhas do restaurador e, de maneira geral, as escolhas efetuadas no nível das operações de conservação (o que conservar e o que rejeitar?) constituem, com a alienação, algumas das questões mais polêmicas da organização de um museu.” (p. 82) Essa preocupação era observada mesmo pelos técnicos do SPHAN nos anos 1930, que optaram por não intervir ou reconstituir, por exemplo, as ruínas de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, por indicação de Lúcio Costa (cf. CHUVA, 2017). Mas Bandeira chega mesmo ao radicalismo em sua posição:

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, amarga, ofende (BANDEIRA, 2006, p. 71).

Não se trata de um posicionamento pontual em um momento de maior indignação exacerbada. Veja-se que a mesma tônica pode ser lida desde a crônica que dedicara, em 1933, à elevação de Ouro Preto a Monumento Nacional:

Essa tradição é que cumpre zelar. Não permitir que os seus templos se arruinem, como está acontecendo com a deliciosa capelinha do padre Faria, contemporânea dos primeiros descobrimentos de ouro. Sobretudo não consentir nas restaurações depredadoras do velho caráter dos monumentos. A isso seria mil vezes de preferir a ruína, que destrói a matéria mas respeita a alma (BANDEIRA, 2008, p. 318).

A manifestação em defesa da ruína nos leva novamente à projeção que o poeta parece estabelecer entre a derruída Ouro Preto e o arruinamento de sua própria vida. Recuperando a dimensão da morte, mas concebida dentro da particularidade de seu imaginário poético, é possível analisarmos esse patrimônio (frente ao risco de se ver arrasado ou demolido para sempre) como uma potente alegoria para a própria projeção elaborada sobre si, o poeta tísico, que também vive sob “ameaça” dada a sua condição de “homem doente”. Sozinho, sem os

familiares de que tão cedo se despedira, ele vê ruir os referenciais de sua infância feliz – metaforizados no aristocrático “casarão” do avô. Estando agora no “velho casarão em ruínas” que passou a habitar em Santa Teresa nos anos 1920 e, desde então, relegado a uma “forma de vida humilde”, fadada à poesia, o poeta vive saudosamente absorto em suas “memórias do passado”, preso em seu quarto de dormir. “Entram por ele dentro” não as longínquas “praias gaélicas da Irlanda”, como fala em seu poema “Comentário musical” (2020, p. 279), mas Pernambuco, como afirmara em crônica de 28 de setembro de 1930:

Passei o dia de hoje mergulhado na leitura do número do segundo aniversário da última fase de *A província*. Foi como uma evasão para a longínqua província querida. O tempo favorecia-a, com um desses dias de chuva peneirada em que faz o frio até o mais fundo do coração. Santa Teresa estava toda sitiada de névoas espessas, de sorte que eu me sentia bem confinado no meu quarto. E o meu quarto era Pernambuco, pelo sortilégio afetuoso dos bons amigos da *A Província* (BANDEIRA, 2008, p. 298).

5.2 Patrimônio cultural imaterial: boemias, terreiros, festas e outras gnomonias

A política patrimonial instituída há 85 anos pelo grupo da Academia SPHAN cristalizou um sentido específico para “patrimônio”. Vimos que o conjunto de bens culturais consagrados por essa “narrativa nacional” privilegiara, basicamente, os monumentos materiais móveis e edificados de valor histórico e artístico “excepcionais” (de acordo, claro, com a ideologia que contornava a formação discursiva do coletivo). Ao longo do tempo, esse discurso encontrou capilaridade no senso comum, que, no geral, associa “patrimônio” ao sentido de *testemunhos materiais do passado* legados para a posteridade. O projeto de preservação patrimonial empreendido pelo Serviço do Patrimônio em sua dita “fase heroica” revela o enaltecimento de uma expressão artística específica (o Barroco), ao qual se agregam também os valores culturais de uma época (o período colonial brasileiro). Ao instituir uma “tradição moderna”, os intelectuais do órgão elegeram um estilo em prejuízo de outros. Com isso, também favoreceram a permanência de todo um imaginário simbólico a que ele se reportava (os costumes de uma sociedade patriarcal e escravocrata) em detrimento de diferentes referenciais ideológicos (como a memória do Império evocada pelo neoclassicismo e a noção positivista de progresso pelo ecletismo, por exemplo).

A preservação das materialidades no tempo e no espaço são revocadoras de memórias – mas também de silêncios, como nos lembra Henri-Pierre Jeudy (2015). Citando o exemplo de grandes portos e estações desativadas, imensas áreas industriais e fábricas desocupadas, sentimo-nos sensibilizados pelo que ainda perdura de um tempo remoto no presente, o que

se expressa em uma estranha sensação de nostalgia por um tempo não vivido. Mas em seguida, questiona: “Como podemos sentir saudade de um tempo em que nossos antepassados eram condenados a horas de trabalho intensivo, em condições sanitárias difíceis?” (p. 25) Essa pergunta também pode ser aplicada ao contexto brasileiro. As expressões barrocas que perduram do período colonial nos posicionam frente à mesma problemática. Um rápido olhar pelo entorno da Praça XV, no Rio de Janeiro, nos confronta com o ritmo acelerado de uma cidade em constante ebulição onde se encontram vestígios remanescentes de outra era. Ali, convivendo ao lado de arranha-céus, em meio ao tráfego intenso de automóveis e ônibus que circulam por ruas asfaltadas e entrecortadas por um moderno Veículo Leve sobre Trilhos (VLT), vê-se ainda preservado todo um conjunto de edifícios seculares: o chafariz de Mestre Valentim, o Paço, a Antiga Sé, o Arco do Teles.

Mas a materialidade edificada de outro tempo também expõe as suas ausências, como lembra Maria Cecília Londres Fonseca: “a presença, nesses espaços, de mercadores, escravos domésticos, negros de serviço e alforriados, enfim, da sociedade complexa e multifacetada que por ali circulava.” (2001, p. 185) De acordo com a autora, o critério de seleção acionado pelos intelectuais que compunham o SPHAN, ao mesmo tempo em que preserva a memória do passado, deixa cair no esquecimento outras vivências, saberes, culturas. Não obstante, o material remanescente acaba revelando, por contraste, as omissões. Curiosamente, elas se encontram manifestadas no olhar de artistas estrangeiros, que em suas obras incluíram, em meio àquela paisagem, os sujeitos apagados e esquecidos – como fizeram Debret, Hildebrant e outros. Ou, ainda, na literatura, como nas obras de Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar e Machado de Assis.

Para que tais memórias “ocultas” possam ser recuperadas, outra política patrimonial precisa ser acionada com o objetivo de dar visibilidade a essas expressões de nossa arte, cultura e história invisibilizadas pelo discurso hegemônico – o que inclui a ideologia modernista predominante na construção do projeto político de preservação do patrimônio cultural brasileiro. É dessa necessidade que se motiva a promulgação do Decreto 3.551/2000, com o qual se instituiu o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro” e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Por mais de 60 anos, quando foi promulgado o Decreto-Lei 25/1937, com o qual se garantiu proteção federal aos monumentos, a instância do tombamento visava assegurar exclusivamente a integridade física dos bens materiais. Com isso, excluía-se “toda uma gama de bens culturais significativos como referências de grupos sociais ‘formadores da sociedade

brasileira' a que não se podia aplicar [...] nenhum instrumento legal que os constituísse como patrimônio” (p. 188).

É importante que se reconheça o pioneirismo latino-americano, e particularmente o brasileiro, no debate mundial a propósito do patrimônio de caráter imaterial. Como ressalta Fred Góes, “foram as delegações das nações do terceiro mundo que salientaram, junto à UNESCO, a necessidade de preservação das manifestações de cultura tradicional como elemento de capital importância do patrimônio cultural da humanidade” (p. 66, 2001). No caso do Brasil, o Decreto de 2000 viera a ser publicado antes mesmo da publicação da “Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial de Paris”, em outubro de 2003, instrumento que dispôs, a nível internacional, sobre a salvaguarda, o respeito, a valorização e a consciência da importância do patrimônio cultural de natureza imaterial. Tal concepção pauta uma crítica ao eurocentrismo, reconhecendo a necessidade de se pensar em diferenciadas soluções para o tratamento a ser dado, em termos patrimoniais, a testemunhos de outras culturas e sociedades com o devido estatuto de patrimônio cultural da humanidade. No referido texto da UNESCO, ela se define como as

práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural (UNESCO apud CURY, 2004, p. 373).

Para que essa política essa seja efetivamente bem sucedida, não basta mera revisão de critérios a serem adotados e aplicados pelas instituições reguladoras do patrimônio. Ela envolve uma confluência de aspectos, como fala Góes, a exemplo de novos paradigmas de “guarda e preservação dos bens culturais”, no que pese a “questão da materialidade e da imaterialidade desses bens”, bem como a polêmica envolvendo os “nivelamentos artísticos, isto é, o rompimento das fronteiras entre alta cultura e cultura popular”, isso sem que se despreze, ainda, a “relação dos bens populares tradicionais com a mídia e o turismo” (p. 63). Tal política demanda, ainda, toda uma mudança de procedimentos, garantindo a participação da própria sociedade no processo de construção e de apropriação de seu patrimônio cultural. Afinal, tratando-se de patrimônio imaterial, estamos diante de manifestações que precisam ser constantemente atualizadas pelos agentes das comunidades que compartilham esses saberes e práticas de caráter intangível.

Para Fonseca, este termo seria o mais apropriado para tratar da caracterização desse patrimônio, posto que remete ao aspecto de transitório, fugaz e que não necessariamente se

materializa em produtos perenes. Evoca ainda de maneira mais eficaz a materialidade que serve de suporte físico à manifestação do que é intangível, como, por exemplo, os corpos, os instrumentos, a indumentária ou outros recursos. Muitas vezes, o emprego de patrimônio “imaterial” em oposição ao de caráter “material” induz equivocadamente a uma abstração que ignora o fato de que todo signo tem sua dimensão material e simbólica como dois lados de uma mesma moeda. Como exemplo, a autora cita a arte dos repentistas nordestinos, cuja imaterialidade (técnicas de composição dos versos, o improviso, a agilidade com que compõem sua performance etc.) manifesta-se por meio da sua presença física e de seus instrumentos.

Fonseca avalia que a perduração do entendimento limitado de “patrimônio” por tanto tempo no senso comum representa uma compreensão restritiva do próprio termo “preservação”, que costuma ser entendido exclusivamente como tombamento. Por esse motivo, acabou-se por associá-lo à ideia de “imutabilidade, contrapondo-o, portanto, à noção de mudança ou transformação, e centrando a atenção mais no objeto e menos nos sentidos que lhe são atribuídos ao longo do tempo” (2001, p. 190). Tal fato, por sua vez, reflete o caráter conservador e elitista de nossas políticas de patrimônio ao privilegiar, ao longo de todos esses anos, bens que circunscrevem os grupos sociais de tradição europeia oriundos de uma elite hegemônica. Nas palavras da autora, essas ações encontravam-se

fundamentadas em critérios não apenas técnicos, mas também *políticos*, visto que a “representatividade” dos bens, em termos de diversidade social e cultural do país, é essencial para que a função de patrimônio realize-se, no sentido de que os diferentes grupos sociais possam se reconhecer nesse repertório (FONSECA, 2001, p. 191; grifo nosso).

A política patrimonial que vinha sendo executada até os anos 1970 pela DPHAN só foi revisitada durante a gestão de Aloísio Magalhães, que em 1979 assumiu a sua direção. Ali se delineia uma nova formulação crítico-ideológica para as ações de salvaguarda do órgão em defesa da “diversidade cultural brasileira”. Segundo Reginaldo Gonçalves (1996, p. 49), a postura de Magalhães era crítica à política “tradicional” do Serviço do Patrimônio, nos anos geridos por Rodrigo Melo Franco, por acreditar que ela deixou de lado “certas dimensões do patrimônio cultural brasileiro – notadamente sua diversidade – assim como a importância e o papel desempenhado pelas diferentes formas de cultura popular” (p. 53).

Aloísio vai se voltar ao projeto original de criação do SPHAN por Mário de Andrade, no qual lia “uma concepção de patrimônio mais ampla do que aquela [...] que ele chama de ‘velho tapete europeu’, que ‘sufoca’ a diversidade da cultura brasileira” (p. 53-54). O antropólogo nos explica que a figura de Mário passou a ser tomada como a de “precursor”,

em cujo projeto já se apontava para o necessário reconhecimento e salvaguarda de diversas manifestações artísticas populares para além das “restritas” à categoria de arte e arquitetura colonial, tão associados à “alta cultura” (p. 54). É o que se percebe com o Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico (cf. ANDRADE, 1981, p. 41), nos quais se registrariam as obras de arte ameríndia e popular. A originalidade de sua proposta previa, ainda, os meios como se deveriam registrar esses saberes para fins de salvaguarda, sugerindo, entre outros procedimentos, a “reprodução cientificamente exata” de obras folclóricas, incluindo as musicais, além de “filmagem científica” da manufatura de artes populares (cf. p. 47).

Importa frisar, como lembra Dalton Sala (1990), que havia nesse projeto um interesse mais ambicioso, no qual se ressaltava o caráter multifacetado da arte e da cultura brasileira. Segundo o historiador da arte, Mário, sem ignorar os aspectos eruditos da cultura, “privilegia as artes populares e seus aspectos imateriais e, talvez, já nesse momento, o projeto do patrimônio se ligasse à ideia [...] de reter e transmitir as características culturais das diversas fases imigratórias que plasmaram a identidade cultural brasileira” (p. 22). Tal concepção, arrojada para a época, é resgatada por Aloísio, que se volta não apenas para o Anteprojeto, como também às ações de “inventário enciclopédico” de quando o escritor modernista esteve à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo promovendo o levantamento e registro fonográfico de expressões da cultura oral com a Missão de Pesquisas Folclóricas. Desse modo, conclui Gonçalves, “essa visão pluralista e, de certo modo, ‘antropológica’ do Brasil é, então, concebida por Aloísio e seus colaboradores como um instrumento fundamental no processo de democratização política e sociocultural da sociedade brasileira” (1996, p. 54).

Se é mais do que notório o caráter precursor do esforço empreendido por Mário de Andrade em registrar todo um patrimônio cultural brasileiro de caráter imaterial, o mesmo não se reconhece em Manuel Bandeira – o que é mais do que compreensível. Afinal, ele não se propôs a realizar qualquer tipo de sistematização “enciclopédica”, como fizera o poeta paulista. Entretanto, o escritor pernambucano também deixou como “legado” a sua parcela de contribuição. Não incorremos aqui no erro (anacrônico até) de lermos em sua obra um “registro inventariado” do patrimônio cultural imaterial; contudo, talvez seja apropriado afirmar que o principal interlocutor e amigo de Mário (por cuja proposta “analítica”, como vimos, partilhava simpatia) deixou “tombado” em suas crônicas o seu olhar patrimonial “menor” para as manifestações culturais intangíveis.

O que agora se enfatiza é o lugar ambivalente de onde Bandeira enuncia seu discurso. Entre as referências coloniais de sua infância e um certo interesse “antropológico” pela

cultura brasileira, compartilhado com os colegas modernistas que buscavam as origens da brasilidade, veremos muitas vezes sobressair a ambiguidade que lhe é tão peculiar. Entre um olhar sensível e poético para um universo “alumbrado” e um juízo de valor pejorativo, que oscila entre a discriminação e o exotismo, é possível perceber em suas crônicas os vestígios de um outro lado da “história” que não a hegemônica, como é próprio do exercício do cronista. Eles apontam para a presença de expressões historicamente silenciadas e invisibilizadas que não receberam a devida atenção do grupo da Academia SPHAN.

Chama nossa atenção uma “pluralidade” ou “diversidade” de conhecimentos e saberes nessas manifestações que, na primeira metade do século XX, a elite intelectual e artística brasileira almejava plasmar em torno de uma mesma identidade para a nação. Nesse sentido, Bandeira ora se aproxima, quando ressalta o caráter mestiço de onde provém as “raízes” culturais “autênticas” da brasilidade, ora se afasta, quando reafirma o provincianismo regionalista do lugar de onde se originam. Na base da formulação de seu pensamento ambivalente, veremos a força de influência oriunda de uma intelectualidade que não é coesa em torno de um movimento, mas de caráter boêmio, própria da dinâmica das ruas. Dela advém toda uma “gnomonía”, liberta de amarras acadêmicas e livremente formulada como filosofia de botequim, que não se preocupa com um saber enciclopédico ou acadêmico, mas se mostra organicamente envolvida com a cidade, atenta às transformações sociais de um “avassalador progresso” que ameaça a coexistência de diferentes culturas, saberes e fazeres no espaço urbano. Pelas manifestações dessas expressões imateriais captadas pelo poeta em suas *Crônicas da província do Brasil*, sobressalta-se um Rio de Janeiro “entre-mundos”, entre o popular e o erudito, o alto e o baixo, o sublime e o humilde. Como síntese de um paradoxal “provincianismo modernizante” (cf. GARDEL, 1996, p. 43), no fundo o que está em cena é a faceta intangível de sua poética patrimonial.

5.2.1 As intangibilidades do místico

Já nos referimos ao momento de transição do regime monárquico para o republicano, no final do século XIX, como um movimento mais de continuidade do que de ruptura política. Mantendo os interesses hegemônicos dos grupos oligárquicos de elite, a República não se preocupou com a criação dos canais necessários de participação das camadas populares, muitas oriundas da recente abolição da escravatura. A elas não fora concedida a dignidade da cidadania, o que só fortaleceu a fragmentação social. No Rio de Janeiro de

Pereira Passos, a “civilização” se abria para a nova Avenida Central e, simultaneamente, escamoteava as indignas condições em que se achava cerca da metade da sua população, vivendo do trabalho informal. Para se manter próxima do centro urbano, grande parte vivia em condições insalubres nos cortiços ou se refugiava nos morros da cidade.

A pesquisa de Monica Pimenta Velloso (1996) mostra que esses grupos precisaram criar os seus próprios canais participativos. Estes, além de se manifestarem nos cortiços e favelas, davam-se também nas festividades urbanas populares: no carnaval dos entrudos, nas festas da Penha e da Glória, nos terreiros da Praça XI. Configurava-se, assim, uma “cidadania paralela” (cf. p. 26) que consistia em uma dinâmica própria da modernidade. Um “padrão de sociabilidade alternativo” passou a chamar a atenção de um grupo de intelectuais que mantinha uma relação “orgânica” com a capital: os cronistas-repórteres que efetivamente viviam a cidade “como parte constitutiva de si mesmos” (p. 27). A rua, para eles, era não apenas fonte de informação para suas matérias, mas inspiração para a sua produção literária. Desse lócus privilegiado de observação, os artistas e literatos da Primeira República pensavam o Rio de Janeiro, o que significava, por extensão, refletir sobre o próprio país. Representativos do que a historiadora chama de uma “intelectualidade boêmia”, esses artistas desvinculavam-se da concepção de “Modernismo” como movimento cultural organizado e projetavam a modernidade no dinamismo e na transitoriedade das ruas.

Em solo carioca, os “modernismos” originam-se da dinâmica social. Embora este aspecto tenha sido pouco enfatizado pela historiografia dedicada ao tema a propósito do movimento paulista de 1922, não se pode deixar de salientar, contudo, que no balanço realizado por Mário de Andrade, em sua conferência de 1942, o poeta já atentava para essa multiplicidade: “Em São Paulo o exotismo folclórico não frequenta a rua Quinze, que nem os sambas que nascem nas caixas de fósforo do Bar Nacional” (2002a, p. 259), afirmara. Esse comentário ilustra o que Velloso (2004) analisa acerca dos bares, cafés e outros espaços vinculados à boemia da cidade. Eles permitem ressaltar “uma linguagem pertencente aos lugares e homens ‘afinados’ com ela”. Por meio de tal linguagem, é possível perceber uma “forma de organização identitária” constituinte de um “polo agregador de valores e interesses” (p. 45-46). Do mesmo modo, os seus costumeiros frequentadores, verdadeiras “figuras emblemáticas da cidade” (1996, p. 29), são incorporados ao cenário urbano como personagens quase que mitológicos: sambistas, malandros, bebuns e prostitutas *con-fundem-se* à própria cidade nas produções artísticas e literárias desses intelectuais.

Em seu trabalho, Velloso cita como representante emblemática desse fenômeno, não à toa, as nossas *Crônicas*. A conformação identitária com a vida boêmia ganha um toque muito particular na escrita de Bandeira, alinhando-se à sua visão de mundo saudosista e nostálgica. Ele chegou mesmo a declarar que “No Bar Nacional vivi um pouco a vida ‘que poderia ter sido e que não foi’ [...]. Ali tiveram início alguns episódios surrealistas que narrei nas *Crônicas da província do Brasil*” (2009c, p. 923-924). Na mesma crônica, intitulada “O bar”, é por uma ótica patrimonial que observa, com tristeza, a sua derrubada, evocando-lhe a memória de outros tempos: “No Bar Nacional assisti a uma passagem de ano, a mais turbulenta e lírica cena urbana que presenciei na minha vida.” (p. 924)

Por intermédio de sujeitos como José do Patrocínio, Pequeno e Sinhô, Manuel Bandeira “fala da *alma* da cidade” (p. 29; grifo nosso), ela diz. Se o vocábulo sugere um trocadilho com a obra mais icônica de João do Rio, *A alma encantadora das ruas* (2007), não perdemos de vista que ele também evoca o próprio Rio estetizado por Bandeira em suas crônicas, que, como ele afirma, “guarda, até hoje, uma *alma* de província” (2006, p. 11). Ao olhar para esse dinamismo das ruas em que se manifesta uma sociabilidade modernizante, o poeta está acionando, ao mesmo tempo, o senso modernista que busca por nossa brasilidade mais primitiva, o “exotismo folclórico” de que fala Mário em sua conferência. Nesse ponto, recuperamos a pesquisa de Gardel (1996, p. 41), quando nos lembra do exercício de “invenção da tradição” desempenhado por esses artistas pela recuperação de “ecos do passado” que, nas relações do presente, ainda se preservam “vivos”.

Vimos que, a partir dos anos 1920, o poeta pernambucano sente mais profundamente “a vida ao rés do chão” brotar do cotidiano observado no Curvelo. Data também desse tempo o período em que Bandeira convive mais intensamente com sua rede de sociabilidade. No *Itinerário*, encontramos registrado sobre *Libertinagem*, seu livro “mais modernista”, o seguinte comentário: “[...] muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo: Jayme Ovalle, Dante Milano, Osvaldo Costa, Geraldo Barrozo do Amaral.” (2012, p. 109) O escritor começara a se abrir para a vida após o período do luto, convivendo em meio à “gente humilde” do morro e se embrenhando noite adentro na boemia da cidade. Esta concentrava-se, sobretudo, no famoso bairro da Lapa, que nos anos 1920 “vivia então o seu momento mais brilhante, em clima de animação etílico-venérea praticamente *full time*”, nas palavras de Humberto Werneck (2008, p. 96). Todo esse universo exerce um enorme impacto e deslumbramento no autor, passando a incorporá-lo em seu imaginário lírico a um modo eminentemente mitopoético. Agora, “a

vida que se expande nas condições carnavalizantes é uma vida *alumbrada*”, afirma Gardel (p. 58; grifo nosso); como lembra Fred Góes (2011), é também sob o signo da carnavalização que a sua poesia, não só tem tema, como também na forma, irá desenvolver um “desequilíbrio das normas que regem o cotidiano” (p. 18) entre a tradição e a ruptura. O entorno “libertino” da mundana Lapa passa a ser ebriamente assimilado e estilizado em prosa e verso.

Se a Capital Federal das memórias saudosistas de sua adolescência representa uma outra Pasárgada – a evasão para o “Meu velho Rio gostoso”, como lemos em seu poema “Saudades do Rio antigo” (2020, p. 485) –, agora esse lugar é miticamente reelaborado pelo poeta como as delícias da vida noturna e boêmia da Lapa durante os anos 1920-1930. Arrigucci Jr. pontua que essa Lapa-Pasárgada é recriada “com sua consistência de desejo e sonho, feita do tecido da imaginação, mas correspondendo a realidades profundas da alma e a aspectos concretos da vida material” (2003, p. 66). Já Gardel (1996, p. 93), dirigindo sua leitura à produção de crônicas do poeta, chama-nos atenção para o universo de personagens que nos são apresentados em sua obra como verdadeiros seres mitológicos, autênticos “reis vagabundos”, como lemos na crônica homônima do poeta (2006, p. 163).

A figura de Jayme Ovalle é chave nesse momento de sua vida. Sendo uma presença constante entre os escritos dos intelectuais que compartilharam do mesmo universo naquele período, Ovalle é literariamente recriado por esses literatos pelo fascínio que sua figura evoca, transitando do “servidor público correto” ao homem que vive “madrugadas de trânsito poético”, de acordo com Werneck, porque, segundo o biógrafo, em sua vida “sobrou inspiração para criar – e até distribuir” (2008, p. 98). “Noturno da rua da Lapa”, de *Libertinagem*, é inspirado em um dos “causos” do boêmio, como declarou o poeta em seu *Itinerário* (2012, p. 109). É nesse sentido que Victor Heringer nos fala do “Ovalle de Bandeira”, isto é, configurando-se propriamente como uma “figuração bandeiriana” (2012, p. 39) em que se encarna a persona mítica do sujeito real. Poeta e músico de pouca expressão (curiosamente tendo ficado de fora da *Antologia de poetas bissextos* organizada por Bandeira), Heringer analisa o Ovalle bandeiriano como “o limite entre o popular e o erudito, que nas primeiras décadas do século XX estava sendo contestada” (p. 42). A sua figura passa a ser metaforizada como um “elo transcultural”. Em sua posição ambivalente como um “intermediador cultural”, Ovalle consiste nessa figura que, “transitando entre diferentes mundos sociais”, consegue “veicular e pôr em contato valores, percepções e hábitos culturais distintos” (VELLOSO, 2004, p. 21). A mesma concepção pode ser atribuída ao próprio Bandeira, que circula dos mais *altos* salões aos mais *baixos* prostíbulos da cidade.

Na crônica “O místico”, dedicada ao amigo, ele afirma: “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 do Ulysses, com a sua extraordinária força de síntese poética.” (2006, p. 145) Como um cronista-flâneur de “olhar mais penetrante”, em sentido benjaminiano (1991, p. 29), Bandeira assume uma postura quase que antropológica na observação desses “tipos”. Em “Candomblé”, o poeta descreve a visita de uma quase “comitiva científica” ao terreiro: “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.” (p. 175) Isso sugere um ofício do cronista análogo ao do etnógrafo, em cujo discurso se pratica uma “modalidade de autoridade etnográfica” (cf. GONÇALVES, 1996, p. 19) com a qual se confere legitimidade e verossimilhança ao relato.

Como se descrevesse uma experiência de pesquisador de campo, o escritor tenta nos persuadir de que descreve o real observado no cotidiano – quando, em seus textos, o que se lê nada mais é do que a leitura subjetiva e poética para uma prática social fluida e transitória. Esta, de caráter eminentemente intangível, só pode ser mantida atualizada, na práxis, pela própria dinâmica vivenciada à época. É nesse sentido que lemos as *Crônicas da província do Brasil* como um “suporte físico” servindo de materialidade à manifestação de todo esse universo a que livremente associamos o caráter “imaterial” de sua poética patrimonial: o dinamismo das ruas, da intelectualidade boêmia e de um Rio de Janeiro “mitológico” encarnado em suas figuras “místicas”. No fundo, o registro dos “causos” protagonizados por seus “tipos” revela costumes próprios de uma dinâmica social em processo.

Tratando a propósito dos velórios, como os de José do Patrocínio e de Sinhô, podemos restituir um pouco dos costumes fúnebres da cidade. Chegando já depois da meia noite à homenagem póstuma ao primeiro, exposto na câmara-ardente da igreja do Rosário dos Pretos, Bandeira relata ter-se “demorado uma hora vendo os círios arder e ouvindo a conversa de amigos que recordavam casos da vida agitada e boêmia do extinto” (2006, p. 93). Entre as “conversas moles” (expressão que emprega ao tratar do livro de contos de Rodrigo Melo Franco a respeito dessa que era uma característica típica do “velório carioca”), ouvia de Sinhô que o amigo velado, Zeca, “o intimou com um navalhão cheio de dentes a fazer uma serenata sob as janelas da atriz Lia Binati” (p. 93). Já no enterro do segundo, Bandeira comenta que, velando o músico na capela do Hospital Hahnemaniano, “ali no coração do Estácio”, encontravam-se “todos quanto queriam bem ao Sinhô, tudo gente

simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de *rendez-vous* baratos, meretrizes, *chauffeurs*, macumbeiros [...]”. Salientava ainda que, em vez do enlutado preto, “o gosto pela cor persiste deliciosamente mesmo na hora do enterro”; já “as flores estão num botequim em frente, prolongamento da câmara-ardente” (p. 99).

O universo da prostituição é retratado na crônica sobre Ovalle. Em “O místico”, Bandeira registrou que o amigo era “aquele que melhor sabia comentar e interpretar para nós a vida da cidade carioca, porque a sentia de instinto melhor do que ninguém” (p. 145). Esta “vida” se vivia numa Lapa que “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” (p. 145). A mesma Lapa “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!’” (p. 145)

Também a cultura da “filosofia de botequim” se encontra centralizada na figura do amigo: em “A nova gnomonia”, o poeta nos apresenta ao “arcabouço do novo sistema” que Ovalle e Augusto Frederico Schmidt criaram em “uma conversa de café” para categorizar as pessoas em tipos. São eles: Os *Parás*, “exército” desses “homenzinhos terríveis que vêm do Norte para vencer na capital da República; [...] habilíssimos, audaciosos, dinâmicos e visam primeiro que tudo o sucesso material”; os *Dantas*, “os bons”, homens “de ânimo puro, nobres e desprendidos, indiferentes ao sucesso na vida, cordatos e modestos”; os *Kernianos*, “impulsivos por excelência. Indivíduos de bom coração, capazes de grandes sacrifícios pelos outros, deixam-se condenar às vezes à prática dos atos mais condenáveis, não por maldade, mas por um impulso de cólera”; os *Mozarlescos*, sensíveis e sentimentais, “pessoas que se exprimem ou obram de molde a fornecer aos que os observam uma impressão de coisas consideráveis, ao que todavia não corresponde o conteúdo das suas palavras ou das suas ações”; e, por fim, os *Onésimos*, cujo “drama íntimo é não sentirem entusiasmo por nada, não encontrarem nunca uma finalidade na vida”, mas que diante das responsabilidades “podem atuar [...] com o mais inflexível senso do dever” (cf. p. 159-160). Sem qualquer teor científico, as desbaratadas “teorias” saem da mesa do bar para serem *tombadas* em crônica.

A vida noturna dos bares e restaurantes cariocas tem em Frederico Nascimento Filho uma das suas amostragens. Em “Pequenino”, o cantor, que adotava este pseudônimo, é descrito como sujeito de “inteligência” e “cultura musical”, cuja “voz de barítono vinte anos de alcoolização diária não conseguiram extinguir de todo” (2006, p. 101). Era conhecido pelo temperamento intempestivo, “embora fosse mirrado”: “Quantas vezes no Bar Nacional,

na Brahma ou na Americana foi visto a provocar pancada de gente da natação ou do remo.” (p. 102) O tema recorrente da briga entre bêbados no fim da noite retorna ainda na abertura de “Reis vagabundos”: “Juque! o outro não teve tempo de acabar o insulto: um soco bem colocado nos queixos atirou-o por cima de uma das mesas do *bar*. No meio da confusão, vidros partidos, bebida entornada, um *garçon* (os *garçons* gostavam dele) encaminhou o agressor para o mictório.” (p. 163)

Somada a “Golpe do chapéu”, as duas são as únicas crônicas de ficção do volume, sobre as quais chegara a comentar, no *Itinerário*, “que deram a alguns amigos a impressão de que eu poderia escrever contos e romances. Mas eu é que sei que não nasci com bossa pra isso” (2012, p. 124). Nelas, vemos uma idealização dos bêbados constituídos como sujeitos miticamente dotados de sagacidade e esperteza únicas que, para garantirem o “ganha-pão” de seu vício, aplicam golpes magistras. Na primeira, ludibriando a criança acompanhada da mãe, oferecem um “bem-te-vi bem educado” que “passava para o indicador do menino” e nesta posição se mantinha “enquanto durasse o porrinho”: o passarinho, “como se estivesse hipnotizado”, havia sido embebedado com “uma ou duas gotas de aguardente de bagaceira” (p. 165). Já na segunda, um velho golpe: um amigo “deu por falta” do outro, que levantara da mesa sem pagar a conta e “tinha de fato desaparecido na calada”. Mas o segundo esquecera o chapéu, de excelente feitura: um presente “trazido da Europa pelo padrinho milionário”. A resposta vem na mesma moeda: o amigo passara adiante o chapéu alheio, devolvendo ao companheiro um de quinta categoria (cf. p. 167-169).

Inter-relacionando um texto ao outro, encontramos um mesmo personagem: o “vice-cônsul”. Em “Golpe do chapéu”, lemos entre parênteses: “(vide crônica ‘Reis vagabundos’)” (p. 164). Também “a pianista feia e velha” da primeira é a mesma que, na seguinte, reaparece como “o tipo acabado da espora velha” (p. 167). É curioso notar o diálogo estabelecido entre ambos os textos, publicados, respectivamente, em 8 de novembro e 13 de dezembro de 1930 no *Diário Nacional*. Mas para além de seus personagens, um outro diálogo transparece, no fundo, entre as cenas de costumes e tipos tematizados. Ele diz respeito à própria formação imaginária do poeta, na qual parece embasar-se para dar tratamento mítico à malandragem, à vadiagem e à pilhéria. Note-se que a origem “nobre” do “vice-cônsul” não é apenas metáfora para o “rei” vagabundo:

O vice-cônsul dormia num velho solar do Segundo Reinado [...]. 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 (BANDEIRA, 2006, p. 164).

Mesmo arruinado em sua falência, o “vice-cônsul” não perdera os hábitos coloniais. Nos fundos de “seu” casarão (também *em ruínas*, como o que o poeta habitava no Curvelo), vivem, “por favor”, “dois *mulatos* que não atendiam nunca pelos nomes e sim pelos títulos de sua atividade junto ao vice-cônsul. Eram os secretários n^{os} 1 e 2” (p. 165; grifo nosso). O chapéu, por sua vez, assume a representação alegórica distintiva de um título nobiliárquico:

Um feltro para o príncipe de Gales! O vice-cônsul reassumiu instantaneamente, não o consulado perdido, *hélas!*, mas a elegância impossível na fase do chapéu preto. Agora sim, era de novo o mesmo homem a quem as mulheres de Berlim sussurravam nos encontros de rua: *Eleganter Mann!* (BANDEIRA, 2006, p. 169).

Cabe ainda lembrar que em sua Pasárgada o poeta terá “a mulher que eu quero/na cama que escolherei” porque “lá sou amigo do *rei*” (2020, p. 294; grifo nosso). Também é como um sensível ou sentimental “mozarlesco” que o cronista categoriza, pelo sistema da Nova Gnomonia, o imperador Pedro II, ao passo que, em carta a Vinicius de Moraes de 21 de dezembro de 1938, confessava, “no fundo”, o desejo de “poder ser bem mozarlesco, bem poeta-menor” (apud MORAES, 2003, p. 81). Todo esse imaginário poético nos leva a considerar a associação entre reis e boêmios mais do que uma metáfora para a condição mítica desses sujeitos que lhe causam alumbramento por uma liberdade ou disposição para a vida – que poderia ter sido a sua, mas não o fora porque a doença o impedira. Ela também metaforiza a próprio discurso entorpecido de Bandeira sobre um passado idealizado e saudosista, cujos referenciais afinam-se no colonialismo “mozarlesco” e aristocrático de sua ficcionalizada infância.

Enfim, assim como ocorre ao patrimônio de caráter material, a vertente imaterial de sua poética assimila o mesmo paradoxo que oculta, no ínfimo, o monumental: “O que havia de mais extraordinário em Jayme Ovalle é que, tendo tão pouca instrução, fosse tão profundamente culto. [...] E desse chão tão humilde subiu à música erudita (mas sempre fundamente enraizada no popular)”, afirma ele na crônica “Ovalle”, de *Flauta de papel* (1957, p. 138). “Pequenino”, apesar do nome, mesmo após ter tido a vida arruinada pelo álcool, manteve a voz “grande”: “como se toda a energia daquele corpo devastado pelo álcool estivesse concentrada nas cordas vocais.” (2006, p. 103) José do Patrocínio, descrito como pequeno, de tez baça e magríssimo, tinha “um porte e uma vivacidade de rapaz com perfeita saúde. Esse contraste era coisa surpreendente” (p. 95). Foi velado na “nave mais

triste do Rio” (descrita como “nua e modesta”) por “*pretinhas* de cabeça *branca*” em um “espetáculo tocante” (p. 93; 95). Já Sinhô, por seu turno, é verdadeiramente *condecorado* em sua morte com a presença de toda a “gente *simples*” que fez, do momento, “seguramente o mais *genuíno* que já se viu na vida da cidade” (p. 99). Entre o menor e o colossal, o simples e o excepcional, esse “patrimônio menor” ganha vultos de uma intangibilidade mística.

5.2.2 As mat(r)izes do imaterial

Em 17 de março de 1929, Manuel Bandeira publicava, n’*A província*, a crônica “Onde estão as riquezas do *folklore* brasileiro?”. Nela, o poeta discutia o envolvimento de Mário de Andrade com o folclore e a etnografia no Brasil, logo do retorno de suas viagens ao Norte e Nordeste do país, realizadas entre 1927 e 1929. Ressaltava, em especial, o empenho do amigo em evidenciar uma “riqueza” oculta, revelada como se a “garimpassa”:

Mário voltou do Nordeste convencido que ali estão as reservas mais ricas do nosso *folklore* musical. Era, aliás, coisa sabida e sentida. O instinto musical dos cariocas é conhecido pela quantidade de sambas e marchas de carnaval. O que nem todo mundo sabe é que as raízes profundas dessa florescência anual de gostosa música descem muitas vezes de uma toada velha do Norte, de um coco natalense, de um martelo pernambucano. [...] Toda essa imensa riqueza, *as minas gerais da nossa musicalidade*, só tivera até agora para explorá-la os garimpeiros e faiscadores da literatura. [...] Com Mário de Andrade começa agora o desmonte sistemático, a cata em profundidade (BANDEIRA, 2008, p. 174; grifo nosso).

No comentário nota-se uma ambivalência. Alinhado ao ideário modernista em busca da brasilidade que nos uniria em torno de uma mesma identidade, compara manifestações musicais regionalistas, citadas como as “raízes profundas” do samba (que viria a se firmar, no Estado Novo, como o símbolo representativo de toda a música popular brasileira), às “*minas gerais* da nossa musicalidade”. Vimos que no estado mineiro os intelectuais do SPHAN situaram a “origem” da expressão artística que ficou reconhecida como a nossa arte primeva, correspondendo especificamente à *arquitetura* do período colonial. Os bens edificadas daquele período representavam, assim, os monumentos “nacionais”, de modo que outras expressões do patrimônio cultural brasileiro não foram privilegiadas pelo grupo à frente do órgão. Contudo, enfatizando expressões musicais plurais e diversas (uma “toada velha do Norte”, um “coco natalense”, um “martelo pernambucano”), o poeta se afasta dessa formação discursiva ampliada e assinala que o “folclore brasileiro” também se constitui em uma “imensa riqueza” do nosso *patrimônio* cultural “popular”, como o são “as minas gerais”.

Os termos “folclore” e “cultura popular” remetem-nos à transição do século XVIII para o XIX. Segundo Maria Laura Cavalcanti (2001), é nesse momento em que se reconhece, do ponto de vista intelectual, “uma distância entre os modos de vida e saberes das elites e os do povo” (p. 70). De acordo com a antropóloga, esse distanciamento passou a ser repensado com o advento do Romantismo, sendo um dos maiores méritos do movimento a valorização da diferença e da particularidade em oposição à razão intelectual universal proposta pelo Iluminismo. Ao mesmo tempo, “o Romantismo atribuiu às noções de folclore e cultura popular características que até hoje nos assombram”, uma vez que a visão romântica deu-lhes tratamento nostálgico, associando “povo” a “passado idealizado e utópico” (p. 71). Dessa concepção, originou-se o senso que perdurou até a modernidade, atribuindo-lhes noções como as de “primitivo”, “comunitário”, “rural”, “oral” e “autêntico”.

A visão de Mário e Bandeira comunga dessa percepção romântica que, nos anos 1930, ainda era fortemente marcada entre os que se dedicavam ao tema. Ao mesmo tempo, a abordagem culturalista proposta pela antropologia de Boas e importada por Gilberto Freyre nos anos 1920 já apontava para novas interpretações para a sociedade que não as de um racismo eugênico (predominante, entre outros, nos estudos de Nina Rodrigues, por exemplo). Ainda que problemática, essa concepção não se prendia ao determinismo biológico, buscando no intercâmbio de culturas uma possível chave para a interpretação do Brasil.

Vimos ainda que as abordagens para a formulação da brasilidade modernista, em meados dos anos 1920, foram fortemente influenciadas por esse pensamento. Olhando para uma “miscelânea” cultural brasileira, a busca pela identidade nacional passa a valorizar a cultura popular como as “origens” em que se assentavam as expressões mais genuínas e autênticas do “ser brasileiro”. Lembre-se que é como “expressão folclórica” que Mário de Andrade se refere ao samba que nasce das caixinhas de fósforo no Bar Nacional; também é “fundamente enraizada no popular” que Bandeira olha para a música de Jayme Ovalle, sobre ele afirmando que “[n]unca ninguém sentiu tão compreensivamente o Brasil, de cuja formação étnica tinha uma consciência como que divinatória” (1957, p. 138). Nesse sentido, o Ovalle de Bandeira chega mesmo a expressar o “mito das três raças”: “Em qualquer manifestação artística que fosse, sabia discernir de pronto e infalivelmente o que havia de negro ou de índio.” (p. 138)

A arte brasileira moderna é, assim, produzida, lida e criticamente analisada sob o viés das expressões culturais “primitivas”, “exóticas” e “pitorescas” que nos “moldaram” – o que demandava um olhar “etnográfico” para elas. Bandeira posicionava-se, em suas crônicas,

como se adotasse esse “olhar antropológico” para as múltiplas manifestações culturais em que se encontravam a nossa “brasilidade” – a música popular (como os sambas de Sinhô), as festividades urbanas (como da Glória e do Bonfim), as religiosidades de matriz africana (como o Candomblé), as comidas (em especial as de santo) e, até mesmo, a “fala brasileira”.

Ao mesmo tempo em que reconhece nessas manifestações as nossas “origens”, como próprio do pensamento da época, Bandeira investe sobre elas um senso *patrimonial*. Não só por reconhecê-las como um “monumento”, mas por elas aplicar o seu olhar poético “salvuardacionista”. Do mesmo modo que o casario barroco se vê sob iminente “risco” de degradação, as manifestações folclóricas e culturais também correm o “perigo” de se “perderem”. Esse debate, como lembra Maria Laura Cavalcanti, veio a ser pautado no contexto do pós-Segunda Guerra, quando o Brasil, sendo o primeiro a atender à recomendação da UNESCO, cria a Comissão Nacional do Folclore com o objetivo de se preservar “os elementos culturais autênticos da nação [que] estariam seriamente ameaçados pelo avanço da industrialização e pela modernização da sociedade” (2001, p. 71). Com isso, as óticas de Mário e Bandeira de fato posicionam-se como *precursoras* do debate imaterial.

A correspondência entre ambos nos mostra a grande preocupação de Mário com o tema da “língua nacional”. Mário defende uma língua “brasileiramente” idealizada, longe de quaisquer lusitanismos “passadistas”. Emblemática nesse sentido foi a organização do Primeiro Congresso de Língua Cantada, em 1937, quando esteve à frente do Departamento de Cultura. O evento, que contava com Bandeira em sua organização, tinha por intuito “estabelecer uma pronúncia-padrão para o canto e a interpretação teatral em geral, a ser usada em todo o país” (JARDIM, 2015, p. 142). Uniformizante – e, decerto, contrária ao princípio linguístico básico de que toda língua está em constante variação e mudança –, a ideia tinha um fundo ideológico nacionalista, como explica Jardim. Mário opunha-se à tendência que predominava no período de se cantar “artificialmente”, inspirando-se no *bel canto* italiano e, portanto, “sem nenhuma correspondência com o português falado” (p. 142). Essa mesma preocupação se encontrava no cerne do projeto literário do escritor, no qual ele ensaiava a “tentativa de abrigar minha linguagem”, como fala a Bandeira em carta de 26 de julho de 1926 (cf. 2001, p. 220). Desse modo, o poeta paulista se volta para a “língua do povo”, onde também se encontraria uma “origem mítica” da nacionalidade. Velloso pontua que, assim como entre Rio de Janeiro e Samba se associava “uma das vertentes do mito fundacional brasileiro” (2004, p. 75), nos anos 1920 a “língua do morro” se soma a essa mescla: “É a partir do morro que se constrói a língua brasileira que, corporificada na figura

do malandro, se diferencia criativa e arrojadamente do português de Portugal.” (p. 75) A “língua do morro”, *preservada* na fala do “povo”, primitiva e originária, ganha também o estatuto de patrimônio imaterial²¹.

Bandeira compartilhava da mesma visão. Célebres são os versos da “Evocação do Recife”, em que afirma que a vida não lhe chegava por jornais e livros, mas “Vinha da boca do povo na língua errada do povo/língua certa do povo/Porque ele é que fala gostoso o português” (2020, p. 286). Volta-se, ainda, à memória literária do período romântico, em crônica dedicada a José de Alencar, para situar o primeiro momento em que a língua portuguesa se “abrasileirava”: “foi Alencar o primeiro a defender para o escritor brasileiro o direito de usar da língua já diferenciada por três séculos de outro ambiente, outros costumes, outras necessidades.” (2008, p. 197) Depois do romancista, quem aprofundou e consolidou o projeto foi ninguém menos do que Mário de Andrade, representado como um “salvador” de nossa “Fala brasileira”, na homônima crônica de nosso livro: “Foi preciso que aparecesse um homem corajoso, apaixonado, sacrificado e da força de Mário de Andrade para acabar com as meias medidas e empreender em literatura a adoção integral da boa fala brasileira.” (2006, p. 46) Bandeira recupera esta “fala” como a “língua viva”, dotada de “caráter”, ao passo que a linguagem literária tradicional, permeada por “gramatiquices”, estaria presa num passado cristalizado, como se fosse um objeto esquecido em alguma vitrine de um desatualizado museu tradicional: “*É que a linguagem literária entre nós divorciou-se da vida. Falamos com singeleza e escrevemos com afetação.*” (p. 47; grifo do autor)

Por certo, essa concepção carrega as suas contradições e problemas. Anderson Pires da Silva (2009), tratando sobre a idealização linguística da “fala do povo”, aponta que a “estilização” do “erro” gramatical, se por um lado vinha como um “ataque ideológico” contra aspectos cultos, “artificiais” e elitistas da língua, por outro encobria um problema social de fundo que não fora encarado pelos modernistas: o analfabetismo. Salvo o grupo da Escola Nova, o tema acabou sendo tratado pelos intelectuais do movimento como “exotismo”, “mais como cor local e menos como sinal de atraso” (p. 42). O dado de que a língua “do morro” era a “língua brasileira” em estado “puro” só reafirma essa percepção.

Em outra carta de Mário a Bandeira, a visão idealizada para a língua se racializa. Adjetivando os diminutivos na obra de Bandeira como “uma coisa deliciosa”, comenta:

²¹ Cabe frisar que, desde 2010, em virtude do grande esforço empreendido pelos povos indígenas, as mais de 250 línguas faladas no Brasil foram institucionalmente reconhecidas como Patrimônio Imaterial pelo IPHAN, encontrando-se registradas no Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL). O acesso ao INDL encontra-se disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/indl>>.

“Você já reparou que o diminutivo brasileiro ainda é mais carinhoso que o português? Eu creio que isso nos veio do fundo amoroso do negro.” (2001, p. 172) O debate linguístico era, assim, “cordialmente” abasileirado, recuperando o clássico ensaio de Sérgio Buarque de Holanda (2008). Já na crônica “Candomblé”, é de forma pejorativa, entre o pitoresco e excêntrico, que se marca a fala do pai de santo: “É... Quem entrou tem que se assujeitá”; “quem é de abença, abença” (2006, p. 176-177). Demarcando a enorme distância cultural entre o grupo de “expedicionários etnógrafos”, o “modesto sociólogo” (Gilberto Freyre) se dirige em inglês para o “poliglota” (Antenor Nascentes): “*Are you going to eat it?*” (p. 176)

Saindo do campo da patrimonialização da língua para o das religiosidades de matriz africana, encontramos outras idealizações problemáticas e controversas. São muitas as referências ao universo das filosofias afro-ameríndias na obra em prosa e verso do poeta – particularmente em sua fase mais “modernista”, quando a brasilidade despontava como uma das tônicas centrais. Poemas como “Macumba de pai Zusé”, de *Libertinagem*, e “Boca de forno”, “Cantiga” e “D. Janaína”, de *Estrela da manhã*, refletem um olhar pitoresco e exótico. A mãe d’água, que já aparecia no seu “Vou-me embora pra Pasárgada”, retorna neste último como uma das qualidades de Iemanjá. A figura mitológica, apresentada como tendo “muitos amores”, como o rei do Congo e o de Aloanda, causa grande impacto no sujeito lírico, por quem deseja ser seduzido, como se induz pela leitura dos versos “Dai-me licença/Pra eu brincar/No vosso reinado” (2020, p. 307). Ainda que não discordando da leitura de Arrigucci Jr., que analisa em diálogo intertextual os dois poemas de *Estrela da manhã* enquanto a enunciação lírica de um preparo e mediação para uma morte pacífica e tranquila, embalada pelo canto da sereia (cf. 2003, p. 186; 189), não se pode ignorar o encanto provocado por todo o seu “reinado”, lendo-o ainda no sentido de uma cultura que lhe é estranha e, por isso, capaz de provocar fascínio e deslumbramento, mas também temor e perturbação.

Se em “D. Janaína” predomina o tom lírico em que desponta um alumbramento do poeta, numa “invocação” da rainha do mar “com ares de um candomblé de brincadeira” (p. 189), o tom em “Macumba de pai Zusé” é totalmente outro:

Na macumba do Encantado
Nego véio pai de santo fez mandinga
No palacete de Botafogo
Sangue de branca virou água
Foram vê estava morta! (BANDEIRA, 2020, p. 292)

A subjetividade se esvai, predominando, aqui, o objetivismo acionado para garantir o distanciamento do eu poético sobre o tópico em tela. Não se sente a presença da voz lírica,

o que possibilita certa isenção ao tratamento pejorativo e jocoso conferido ao poema, que flerta com os poemas-piada oswaldianos. A linguagem “do povo” reaparece no emprego de “nego véio” e na forma verbal “foram vê”, demarcando o apagamento do fonema /R/ em posição de coda (ao final da última sílaba, quanto tônica), como também lemos em “se assujeitá”, na crônica “Candomblé”. A atribuição a essa variação do português é associada, em ambos os casos, a um falante negro descendente da cultura africana. Não há cordialidade nesse caso, como antes vimos na atribuição aos sufixos diminutivos na carta de Mário de Andrade. Mas há, sim, um infundado preconceito linguístico, uma vez que esse apagamento se manifesta na língua antes mesmo do contato com os povos africanos, no século XVI, sendo encontrado em algumas das peças de Gil Vicente²².

O exotismo predomina praticamente durante toda a narrativa de “Candomblé”. A inspiração literária de Bandeira na narração parece remeter-se a João do Rio, que, em *As religiões do Rio* (2015), assumindo também certa “modalidade etnográfica” no discurso, nos conduz pelas ambiências mais misteriosas de um “submundo” carioca. Contudo, o tom decadentista é aqui substituído por uma pilhéria modernista na linguagem. A comicidade acompanha o leitor pela “incursão antropológica” atrapalhada do grupo de “quatro companheiros de bar”, que não parece levar a “experiência de observação de campo” tão a sério. A discriminação, que, lida com o olhar de hoje, revela um racismo declarado, se nota em várias passagens. Ao adentrarem no recinto, “com a devida licença”, o narrador comenta:

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, que traduzido em vulgar corresponde assim: “Mas que cheiro safado, seu mano!”
[...] Lá dentro havia Mulatas Misteriosas, que o pretalhão pai-de-santo chamava de vez em quando para fazer isto e aquilo (BANDEIRA, 2006, p. 175-76).

Ao mau cheiro do lugar atribui-se o termo “bodum”, que tem em “bode” a sua origem etimológica. Ao lado das galinhas, os participantes do ritual também são animalizados. Ao pai-de-santo atribui-se ainda o adjetivo “pretalhão”, no qual se emprega o sufixo aumentativo em vez do cordial e “amoroso” diminutivo que Mário associa ao linguajar dos negros. Toda a situação é estranhada pelos observadores, que inclusive falam em outro idioma. A distância demarcada entre eles, oriundos da cultura erudita, para o outro, o popular “primitivo”, é abissal. O caráter patrimonial, contudo, advém do registro histórico na

²² A informação fora recuperada da pesquisa de Callou, Moraes e Leite (1998). Para mais, sugerimos a leitura de “Apagamento do R final no dialeto carioca: um estudo em tempo aparente e em tempo real”. In: **Revista DELTA**, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 61-72. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0102-44501998000300006>>. Acesso em 2 mar. 2022.

descrição do recinto, por meio do qual nos seria possível comparar o rito praticado ainda hoje nos terreiros e casas de santo ao da época²³:

À direita havia uma porta aberta para o santuário. A figura central, no primeiro plano era a Sereia: branca formosa, cabelos e olhos pretos, nua da cintura para cima, pomas formidáveis, sustentava no braço direito o menino Jesus. [...] Havia santinhos miúdos em torno dela, covilhetes de balas e caramelos, frascos de dendê, pires com amêndoas, pimenta-do-reino, a Santa de Coqueiros, fitas, conchinhas e não sei que mais, e tudo ia subindo num altar em degraus, todo iluminado... No fundo, em cima de tudo, tronava um tabernáculo com a imagem de São Pedro em madeira sobre um pano de seda carmesim, onde se via bordado o sol, uma harpa e flores (BANDEIRA, 2006, p. 176).

O seu senso preservacionista comparece com mais força em outra crônica, “Iemanjá na praia”, de 3 de janeiro de 1959, reunida a *Andorinha, andorinha*. Nela, o poeta recupera os tempos em que a Praça XI, no Rio de Janeiro, era o principal reduto da cultura de diáspora africana na cidade. No pós-abolição, grande parte da população negra imigrava da Bahia para a Capital Federal em busca de oportunidades e ali se concentrava em torno das “tias” que a abrigava em suas moradias populares, terreiros e casas de santo. A mais conhecida, Tia Ciata (ou Assiata), tornou-se o grande símbolo do território conhecido como a região da “Pequena África”, que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova. Ali se costuma situar o “mito de origem” do primeiro samba, “Pelo telefone”, atribuído a Donga e Mauro de Almeida, o Peru dos pés Frios (cf. MOURA, 1995, p. 93; 111), mas sobre o qual não há consenso: consta que se trata de uma autoria coletiva criada em uma das noitadas de samba na casa de Ciata. No entanto, a canção fora indevidamente registrada pela dupla sem que se tivesse sido dado o devido crédito aos demais compositores.

“Até desaparecer como praça”, diz o cronista, “quando incorporada em toda a sua largura à avenida Presidente Vargas, foi a praça Onze, nas palavras de Artur Ramos, ‘a fronteira entre a cultura negra e a branco-europeia’” (2015a, p. 483). No tempo em que redige a sua crônica, Bandeira avalia que a fronteira já se alargara até a orla marítima, “desde o Leme até o Leblon”, comentando a respeito da prática de culto a Iemanjá na virada do último para o primeiro dia do novo ano, “numa sucessão de pequenos altares de areia iluminados a velas. Às vezes trona sobre o altarzinho, numa simplificação do sincretismo religioso afro-católico, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição” (p. 483). A prática, que hoje nos parece das mais banalizadas (vestir-se de branco, celebrar à meia noite, jogar flores brancas

²³ Mãe Ana de Yemojá, em leitura atenta a este trecho, sugere haver uma recriação ficcional sincrética pelo poeta entre o Candomblé, a Umbanda e o Catolicismo. A descrição da sereia carregando no colo a figura do menino Jesus e de dorso nu é um bom exemplo disso. À atenção de Mãe Ana registro o meu muito obrigado.

no mar), é notada com estranheza por Bandeira. Ele testemunha o momento em que os cultos afro-brasileiros começam a se embranquecer e angariar devotos nas zonas mais elitizadas da cidade: “Não se pense que são todos negros os adoradores noturnos da grande deusa africana das águas. Até que a maioria é de pardos-claros e brancos – brancos de pele, pelo menos. Não é raro ver-se recebendo o batismo do babalaô uma autêntica loura bem-vestida”. Em seguida, questiona-se: “Quando começou esse culto nas praias? Morei em Copacabana de 1914 a 1918 e a esse tempo nunca vi uma vela em toda a praia.” (p. 483) Em “Macumba de pai Zusé”, saliente-se, é num palacete de Botafogo que uma branca participa da “mandinga”.

Ao olharmos para esses textos, não defendemos haver, no senso patrimonial do poeta, o posicionamento engajado e militante pela preservação dessas manifestações, entendidas por ele como “superstições” sincréticas. Sua atenção para elas oscila na tênue fronteira entre o interesse e o exotismo. Contudo, essas crônicas não deixam de conter o registro de práticas socioculturais e religiosas que se encontram, até hoje, em ameaça pelo racismo religioso, tendo encontrado na resiliência e no enfrentamento um meio de se manterem vivas:

O ano passado a igreja, numa demonstração de combate à superstição, fez passar à meia-noite uma procissão ao longo da praia. Que aconteceu? Os fiéis de Iemanjá vieram para o asfalto, ajoelharam, rezaram enquanto desfilava a procissão e depois voltaram para as suas velinhas. É que para toda aquela gente Iemanjá se confundiu com a Senhora da Conceição ou do Rosário, como Ogum com São Jorge, Iansã com Santa Bárbara, Xangô com São Miguel Arcanjo (BANDEIRA, 2015, p. 483).

Cabe ainda frisar o fato de que muitos de seus escritos foram veiculados em meio ao projeto autoritário e nacionalista do Estado Novo, como nos lembra Sala, quando se pretendia “fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e dos líderes da pátria a base mítica de um Estado nacional forte e poderoso” (1990, p. 21). Se não se deve negar o prejuízo em seu olhar para o que julga ser exótico, também não se pode ignorar a audácia de se incorporar, em sua obra literária, um tema permeado por tabu religioso que tem incutido, no cerne de sua discriminação, um debate racial de fundo. Lembremos que tais práticas, mais do que perseguidas e discriminadas, foram mesmo *criminalizadas* pelo Estado brasileiro até 1940. A recente “libertação” do acervo “Nosso Sagrado” do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro para o Museu da República é o melhor exemplo da luta de um povo pelo reconhecimento e respeito aos cultos de matriz africana e afro-ameríndia²⁴. Ressaltemos, ainda, como bem pontua Sala, que a arte e a cultura popular, “neste vasto e multifacetado

²⁴ Para mais, sugerimos a leitura de CHAGAS et al. “A chegada do Nosso Sagrado no Museu da República: a fé não costuma faia”. In: PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário (Org.). **Sociomuseologia**: para uma leitura crítica do mundo. Lisboa: Dep. Museologia, ULHT: 2021.

Brasil [...], estarão sempre e indissoluvelmente ligadas às etnias raciais” (1990, p. 22). Essa percepção se manifesta o tempo todo nas crônicas de Bandeira em que se presentifica o patrimônio cultural imaterial brasileiro.

Sobre o samba, o cronista enfatiza o fato de ele ter se originado na Praça XI, “quartel-general do famoso carnaval dos ranchos, dos negros e das ‘baianas’” (2008, p. 246). Falando de Sinhô, “o rei” dos sambas “estupendos”, localiza-o no Estácio, “bem perto” de onde “ficam as macumbas do Encantado” (2006, p. 153) – logo, onde é forte a predominância da cultura diaspórica de origem africana. Em seu enterro, fora prestigiado não só por “todos os sambistas de fama”, como também “lá estava o velho Oxunã da praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belide num olho”, além dos “pretinhos dos choros dos botequins” e de “Pérola Negra, bailarina da companhia preta” (p. 99). Além disso, o sambista carioca encarna, ele próprio, o símbolo da mestiçagem brasileira:

O que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, *mais genuína e mais profunda* [...]. [U]ma dessas coisas incríveis que pareciam descer dos morros lendários da cidade, Favela, Salgueiro, Mangueira, São Carlos, fina flor extrema da malandragem carioca mais inteligente e mais heroica... (BANDEIRA, 2006, p. 98; destaque nosso).

Dizer-se “carioca”, aliás, consistia o mesmo que falar de “um sujeito nascido no Espírito Santo ou em Belém do Pará” (p. 155). O comentário diz respeito a uma polêmica apresentada por Bandeira na crônica “Sambistas” a propósito do registro indevido de autorias coletivas em canções populares. O caso mais emblemático é o do já mencionado “Pelo telefone”. No referido texto, o poeta trata do samba “Já é demais”, cuja autoria, sabia-se, era de Sinhô. A descoberta de uns “cordelinhos” encontrados “sob as arcadas do antigo São Pedro” num “vasto estenderete do gênero” revelou um caderno em que se lia

o título “Já é demais”. Abaixo dele vinha a informação: “Letra e música de *seu Candu*”. Ora, lá estava o estribilho de Sinhô [...]. Verifiquei logo que o plágio não podia ser de *seu Candu*, porque a publicação era de 1927 [...] e de resto havia a indicação abaixo do título de que o “Já é demais” era choro do carnaval de 1925. [...] Em todo caso está claro que Sinhô avançou no refrão de *seu Candu* (BANDEIRA, 2006, p. 154-155).

A crônica, originalmente publicada na *Revista Souza Cruz* entre dezembro de 1930 e janeiro de 1931, situa o fenômeno da indústria cultural (cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1985) circunscrito bem no início da Era Vargas – logo, anterior ao contexto do Estado Novo, quando, efetivamente, o discurso nacional-identitário se apropria do samba como o símbolo maior da expressão musical “mais autêntica” da nação. Não obstante, a exploração

mercadológica pela indústria fonográfica da música popular brasileira já se notabiliza desde o citado caso de “Pelo telefone” e ainda mais reforçada pelo registro “inventariado” na obra de Bandeira. Entre as suas reflexões, o escritor menciona a dificuldade de se “apurar afinal de contas a autoria desses sambas cariocas que brotam não se sabe donde” (p. 155). O desafio da salvaguarda de bens de natureza intangível se encontra de alguma forma “preservado” no seguinte comentário:

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 no samba que toda a cidade vai cantar (BANDEIRA, 2006, p. 155; destaque nosso).

O debate racial retorna em outras crônicas em que lemos ser abordado o patrimônio de caráter imaterial. Tratando da culinária baiana, por exemplo, ele comenta:

Godofredo levou-me com mistério à cozinha modesta onde a gorda preta Eva preparava, com a simplicidade trivial mais fácil, as mais estupendas misturas de dendês e pimentas queimadas que já provei na minha vida. Era passar lá às nove da manhã e encomendar: peixada de moqueca, ou vatapá, ou caruru, ou efó, ou galinha de ó-xin-xin. Quando se voltava ao meio-dia encontrava um prato cheiroso e complicadíssimo que parecia exigir um mês ao menos de manipulação. E aparecendo de improviso era quase a mesma coisa (BANDEIRA, 2006, p. 35).

O comentário deixa explícita a marca paradoxal de seu “monumento menor”. As iguarias da cozinheira baiana são “improvisadamente elaboradas”, consistindo em um digno “alubrimento”: revelação de um patrimônio imaterial que, sendo “estupendo”, também é de uma “simplicidade trivial”. Assim como Caymmi (1957) nos fala em sua famosa canção que “quem quiser vatapá” que “procure uma nega baiana que saiba mexer”, a menção à “gorda preta Eva” pelo cronista também evoca a ancestralidade negra como a “fonte culinária” de todos os sublimes quitutes mencionados pelo autor. Neste outro trecho, sobre a Festa do Senhor do Bonfim, o poeta a eles se refere como autênticas “ardências negras”:

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, isto madrugadas adentro dias a fio. Este ano quebrou-se a tradição na cerimônia da lavagem do templo. [...] Nesses dias toda a população da cidade se desloca para o adro da bonita igreja iluminada (BANDEIRA, 2006, p. 43).

Embora o trecho explicita o reconhecimento da importância da festa da Penha para a cultura popular carioca nos anos 1920, como também comentara na referida crônica sobre a festa da Glória, Bandeira nunca a conhecera. “Parece que ela é cara sobretudo aos

portugueses” (p. 79), afirmou. Não é o que atestam os historiadores. A dimensão de sua importância fora analisada por Roberto Moura (1995) no célebre ensaio *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, que a definiu como o grande momento de encontro das comunidades afrodescendentes com a cidade (cf. p. 115). Sem sequer conhecer a primeira, no entanto, o poeta afirmava categoricamente que “mais brasileira, mais tradicional, mais poética, incomparavelmente, é a festa de Nossa Senhora da Glória” (2006, p. 79), o que atribuía à sua tradição “de comunhão democrática” oriunda desde os tempos do Império. Àquela época, vice-reis e governadores-gerais nela se agregavam à gente do povo, sendo possível, naquele momento, observar-se o mesmo clima dominante nas festividades populares de “democracia sincera da gente de toda cor que se mistura” que vinha desaparecendo na capital do país, embora ainda subsistisse “forte” no “ambiente tradicional das províncias” (p. 79).

Da festa que conhecera, que já não tinha mais os mesmos ares aristocráticos de outrora, o poeta deixou registrado “o clássico leilão de prendas” que se realizava no adro da igreja. Seu olhar saudosista comparece no seguinte comentário: “Rapazes e moças namoravam. Isso ao menos não mudara!” Em seguida, agrega novamente o caráter racial: “Só que a concorrência *amulatou-se* bastante. A festa é hoje exclusivamente do povo.” (p. 83; grifo nosso) Recuperando os aspectos discutidos sobre a sua formação imaginária, fortemente demarcada por valores coloniais e aristocráticos, o comentário assume mais o caráter de lamento do que de satisfação em constatar a “democratização” da festa.

Assim como no caso das festas da Penha e da Glória, o poeta registra a realização da festa de Salvador no adro da Igreja do Senhor do Bonfim. Do mesmo modo, é na Praça Onze de Junho onde “nascia” o samba e se brincava o carnaval, como é na orla marítima das praias da cidade em que o culto a Iemanjá se manifesta. O terreiro de candomblé, por sua vez, situava-se em “um cortiço metido no fundo de outro cortiço” (p. 175) na Rua das Laranjeiras, também no Rio de Janeiro. A vida boêmia e noturna dava-se no Lamas, no Americana, no Ventura, no Reis, no Brahma e no “saudoso” Bar Nacional. Esses dados nos recordam que toda imaterialidade circunscreve-se dentro de uma materialidade, como fala Fonseca (2001), seja ela no espaço do patrimônio edificado, seja no suporte que lhe serve de registro e salvaguarda – como ocorre às letras de canção de Sinhô (ou “seu” Candu?), encontradas nos tais “cordelinhos”, e, ainda, às próprias *Crônicas da província do Brasil*. Esse princípio não deixa de ser notado por Bandeira para tratar acerca de todos esses aspectos culturais de caráter intangível. Seus textos, assim, ressaltam a imbricada relação entre a dinâmica viva de uma manifestação de outrora que perdura como prática social no presente; ou, então,

como memória coletiva preservada para a posteridade em bens físicos que abrigam os “testemunhos” de um passado em que se vivera “toda a vida que podia ter sido”.

5.3 Patrimônio cultural literário: o legado antológico de Manuel Bandeira

Desde o estabelecimento do Decreto 3.551/2000, a política de patrimônio cultural imaterial promovida pelo IPHAN vem se aprimorando. Não poderia ser de outra forma, uma vez que manifestações de caráter intangível estão em constante atualização, como é próprio da dinâmica dos saberes e fazeres em comunidade. Em 2017, quando se comemoravam os oitenta anos de criação do Instituto do Patrimônio, foi realizado um balanço das ações de política e salvaguarda dos bens patrimoniais imateriais nas quase duas décadas que se sucederam desde a promulgação do decreto. Na II Carta de Fortaleza (IPHAN, 2017), explicitaram-se as atuações desempenhadas pelo Departamento do Patrimônio Imaterial de registro, proteção e definição de parâmetros para difusão e monitoramento dos bens culturais registrados (cf. p. 1-2). O texto apontava ainda para futuros passos a serem desempenhados pelo Estado e reiterava princípios basilares, entre os quais o respeito à diversidade cultural, o direito básico à cultura e a necessidade de uma abordagem integrada entre as dimensões material e imaterial do patrimônio, reafirmando serem estas indissociáveis entre si. Em específico, enfatizava a prioridade a ser dada à estruturação da política nacional de diversidade linguística “com vistas ao efetivo reconhecimento e valorização das línguas faladas por comunidades brasileiras que constituem referências culturais” do Brasil (p. 6).

De natureza intangível, o patrimônio literário se encontra inventariado como patrimônio cultural imaterial brasileiro, mais especificamente no Livro de Registro das Formas de Expressão, que consiste, basicamente, na inscrição das “manifestações artísticas em geral”. No portal eletrônico do IPHAN, lemos que as ditas “Formas de Expressão”

são formas de comunicação associadas a determinado grupo social ou região, desenvolvidas por atores sociais reconhecidos pela comunidade e em relação às quais o costume define normas, expectativas e padrões de qualidade. Trata-se da apreensão das performances culturais de grupos sociais, como manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, que são por eles consideradas importantes para a sua cultura, memória e identidade (IPHAN, s/d).

Embora seja louvável todo o esforço empreendido pelo Instituto na preservação do patrimônio linguístico, o mesmo não se verifica, contudo, em relação à memória literária do país. A responsabilidade por sua preservação e salvaguarda parece estar mais associada a bibliotecas e arquivos, considerando apenas o caráter material dos acervos literários (livros,

correspondências, manuscritos, originais etc.) resguardados por essas instituições. Tal concepção acaba restringindo a dimensão literária estritamente às materialidades dos suportes, diminuindo o senso imaterial também evocado pelo fenômeno literário. Este comparece, com o devido reconhecimento, na literatura de cordel – a única forma de expressão efetivamente literária que se encontra inventariada no Livro de Registro das Formas de Expressão, cuja inscrição data apenas de setembro de 2018. Este dado mostra o quanto ainda é incipiente a atenção do IPHAN com relação ao patrimônio literário.

No Dossiê de Registro da Literatura de Cordel, enfatiza-se o aspecto dinâmico e processual da tradição popular praticada pela comunidade de cordelistas, intimamente associada à oralidade, no que pese, ainda, sua aproximação às narrativas orais, à cantoria, ao repente, à embolada, à glosa e à declamação (cf. IPHAN, s/p). Essa tradição, contudo, não é exclusiva de uma manifestação literária de “origem popular”. A própria dicotomia entre “popular” e “erudito” é contestada pelos cordelistas no “Manifesto da Sociedade dos Cordelistas Mauditos”: “Não somos nem erudito nem popular: somos linguagens.”²⁵ Como um dos fundamentos da própria literatura, conforme já evidenciado por Walter Benjamin (1994) no ensaio “O narrador”, a oralidade nos reporta aos primórdios da arte poética. As figuras do Aedo e do Rapsodo na épica clássica são emblemáticas dessa constatação. Não há quem refute, aliás, o caráter “monumental” das grandes epopeias homéricas, exemplos notáveis de um patrimônio literário “mundial da humanidade”. Além disso, como lembra Jacyntho Lins Brandão (2015), desde a antiguidade clássica, com Píndaro, já se tinha a noção

de que o poema é um patrimônio, no sentido de monumento que se ergue [...]. Nesse sentido, recorde-se a informação do escoliasta de que a VII Olímpica teria sido gravada, em letras de ouro, no templo de Atena em Lindo, atingindo, portanto, o estatuto mais pleno de monumento (BRANDÃO, 2015, p. 29).

Também Mario Chagas (2006) e Claudia Barbosa Reis (2013) se voltam à tradição clássica greco-romana para pensar, sob o signo da inspiração das musas gregas, uma certa “genealogia arquetípica” dos museus. São eles, simultaneamente, guardiões da memória, mas também instituições de apreciação e deleite. A relação entre literatura e memória está dada desde os grandes mitos fundadores, preservados graças ao exercício constante de sua atualização e reatualização entre nossos ancestrais pela tradição da oralidade. Como lembra Reis, a literatura oral “preservou por meio da memória da sociedade os valores literários e

²⁵ Para mais, ver o **Dossiê de Registro – Literatura de Cordel**. Brasília: IPHAN, 2018. p. 38. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo(1).pdf)>. Acesso em 5 mar. 2022.

mesmo as estruturas poéticas que hoje temos como matriz e paradigma: uma forma de ver e de narrar” (p. 30). Ao pensarmos, portanto, em um patrimônio literário, não nos restringimos apenas à sua materialidade (o suporte livro), mas também a um exercício do próprio fazer literário, no sentido de uma prática social que é genuinamente de caráter imaterial.

Essa prática manifesta-se em um espaço físico-geográfico específico, que vai das páginas dos livros a territórios culturais e geograficamente delimitados (continentes, países, províncias, municipalidades etc.), de modo que se possa falar, por exemplo, em uma “literatura brasileira”, de “poesia e prosa regionalistas” ou de uma “tradição literária europeia”. Mas não nos esqueçamos que ela também se expressa em uma dimensão histórico-temporal. É Antonio Candido, em sua *Formação da literatura brasileira* (2007), quem nos fala de um “mal provocado pelo esteticismo” que negou a validade dos estudos literários de caráter social e historiográfico. Não obstante, o crítico reafirma a legitimidade do ponto de vista histórico como uma das formas de se estudar a literatura, uma vez que obras literárias “se articulam no tempo, de modo a se poder discernir uma certa determinação na maneira por que são *produzidas e incorporadas ao patrimônio de uma civilização*” (p. 31; grifo nosso). Candido, situando o debate em torno de um sistema literário, nos coloca a importância de se considerar a dinâmica social em que obras são produzidas e lidas para, enfim, se tornarem *consagradas*.

A necessidade de se aprofundar o debate em torno da patrimonialização da literatura é uma realidade, como o é, por conseguinte, o reconhecimento de seu estatuto enquanto um bem cultural passível de salvaguarda e difusão. Essa proposição nos expõe os desafios a serem enfrentados nesse campo, considerando-se a dificuldade de aceção do patrimônio literário enquanto prática social e não apenas restrito a “obras” e “acervos” bibliográficos. Por certo, a salvaguarda material dos acervos literários é um fato a ser enfrentado por bibliotecas, arquivos e museus. Contudo, é necessário que se expanda a sua compreensão atentando ao dinamismo do fenômeno literário, presumidor de um sistema em que se envolvem as obras, os autores e o público leitor. De acordo com Daniela Sophia (2019), no processo de musealização, objetos literários adquirem sentido quando colocados em seus devidos contextos (político, econômico, social, cultural etc.), de modo que ele esteja “vinculado ao entendimento de um conjunto de fatores que remetem ao campo do político, à articulação entre os agentes e à adoção de estratégias que justifiquem e valorizem sua existência” (p. 21). Nesse movimento, são acionados dois aspectos que concernem propriamente ao fenômeno literário: a memória e a consagração. A simbologia por detrás

desses dois elementos nos mostra como é importante olharmos para o patrimônio literário menos como “panteão” de obras e autores e mais como processo vivo e dinâmico.

Primeiramente, lembremos que patrimônios prescindem do senso de pertencimento por parte de uma determinada comunidade para serem compreendidos e valorizados como tais. Conforme vimos com Chagas (2006; 2009), nos processos de patrimonialização e musealização presume-se a agregação de valor. Este, por sua vez, é decorrente de sentidos socioculturais historicamente construídos pelas dinâmicas internas das sociedades. É ainda o museólogo quem nos dimensiona o *poder hegemônico* nesse contexto, determinando o que deve ser preservado e o que deve cair no esquecimento. Esse caráter também se aplica à consagração de textos e autores de literatura para a composição do que se entende como *cânone literário*. Dados concernentes à autoria, como o recorte de classe, raça e gênero, por exemplo, são balizados para a determinação de um autor como “canônico” tanto quanto é relevante, nesse processo, a dimensão da “qualidade literária” dos textos. O ostracismo a que por tanto tempo se viu relegada a obra de Carolina Maria de Jesus, desde o impacto de seu “lançamento” em 1960, é um bom exemplo desse fenômeno. A negação, em 2018, do nome de Conceição Evaristo para integrar a Academia Brasileira de Letras é outro. Em ambos os casos, estamos diante de mulheres negras oriundas de favelas periféricas que, apesar de reconhecimento internacional, ainda encontram resistência por parte de grupos específicos da elite brasileira em aceitá-las como integrantes de nosso panteão literário.

Em segundo lugar, ressalte-se a mobilização da memória artística e literária como um “elemento fundamental da identidade”, como nos fala Sophia (2019), em cujo patrimônio literário uma nação se reconhece e com o qual estabelece senso de pertencimento. Nesse sentido, assume-se tal tipologia de patrimônio como sendo “um museu vivo composto por grandes ancestrais, depósito dos vestígios de sua cultura de origem e no qual, por meio da tradição, conservam-se os legados primitivos” (p. 24). Assim como bens culturais materiais foram mobilizados ao longo do tempo como “alegorias do nacional”, o patrimônio literário também se encontra suscetível às mesmas “disputas de narrativa”, no sentido empregado por Gonçalves (1996). Esse fato só corrobora o quanto é necessário que se compreenda o processo social em que se insere o fenômeno de consagração da memória literária “oficial” da nação salvaguardada em bibliotecas, arquivos e museus.

Muitos fatores externos ao texto contribuem para a conformação de um patrimônio literário, no que pese a dinâmica da legitimidade e da aceitação por parte de um grupo que detenha autoridade para cancelar a filiação de novos autores a uma “tradição literária”.

Festivais, Academias de Letras, premiações, divulgação na mídia e publicação em editoras renomadas são alguns dos muitos elementos envolvidos nesse processo. Essas instâncias sociais são agregadoras de valor simbólico capazes de atestar a “competência” literária de autores e obras frente ao público leitor, de modo que “o grau de aptidão para ingresso e aceitação no campo não depende somente do teor e do fazer literário, mas ainda do grau de aceitação concedido”, salienta Sophia (2019, p. 74). Como patrimônio da nação, a tradição literária nacional é resultado de uma construção social historicamente determinada por critérios ditados pelos que já integram o cânone, numa reprodução de valores hegemônicos.

É nesse ponto que recuperamos Manuel Bandeira e o situamos em meio a esse debate. O poeta não só tem seu nome nacionalmente “consagrado” no cânone das literaturas de Língua Portuguesa – tendo visto, ainda em vida, a sua obra completa ser monumentalizada em dois volumes pela prestigiada Editora Aguilar [1958] –, como também em muito contribuiu para a conformação do nosso patrimônio literário. Com ativa participação na imprensa, o escritor exercitou amplamente a crítica em crônicas, artigos e ensaios. Muitos desses textos foram compilados no volume das *Crônicas da província do Brasil*; alguns, inclusive, retornam na primeira edição de *Flauta de papel*, aos quais outros se somaram, sem mencionar ainda o que reaparece nos volumes em prosa posteriores. Enfim, em suas crônicas encontramos uma verdadeira “mostra em cartaz” da memória literária nacional.

É ainda curioso perceber a preocupação do escritor com a recepção literária. Em “Leituras de mocinhas”, texto incluído em suas *Crônicas*, indaga-se se Alencar e Machado seriam nomes apropriados para se presentear “a uma mocinha de seus quatorze ou quinze anos” (2006, p. 185). Na mesma crônica, a partir de um “levantamento” por ele solicitado a um “ilustre professor da Escola Normal” junto a suas alunas, descobre que, entre os “autores vivos” (a crônica fora originalmente publicada em 1933), manifestou-se apenas o interesse por Coelho Neto e Guilherme de Almeida (cf. p. 188). Bandeira constata que entre as jovens leitoras da época predominava o gosto pela ficção romântica: Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e, hors-concours, *Helena*, de Machado de Assis (cf. p. 186). O interesse por detrás da “pesquisa” denota um olhar astucioso para a promoção da literatura de “seu tempo” na formação de uma nova geração de público leitor de literatura.

Outros dados se somam ainda à sua vertente patrimonial “literária”. Vale lembrar que o autor se correspondeu com os principais poetas modernos de seu tempo, que lhe tinham como uma verdadeira referência poética (a exemplo de Mário, Drummond, Cabral e Vinicius); difundiu na mídia o nome de literatos estreantes; propagandeou a memória da

literatura brasileira pela publicação de inúmeras antologias; foi membro da Academia Brasileira de Letras, tendo, por meio de voto, se posicionado pela “imortalização” de colegas escritores (em detrimento de outros); e, não menos importante, nos legou as suas próprias memórias literárias com a publicação do *Itinerário de Pasárgada*.

Além disso, é possível sugerir um “tratamento museológico” dado por Bandeira à literatura brasileira – em especial à poesia. A recuperação e compilação de nosso patrimônio literário, “salvaguardado” e “exibido” nas várias antologias que organizara ao longo do tempo, nos leva a recuperar a dimensão do “curador”, como discutimos no primeiro capítulo de nosso trabalho, associado ao exercício de catalogação e de inventário. O peso patrimonial se amplia quando lembramos que algumas das edições antológicas organizadas pelo poeta foram encomendadas pelo Ministério de Educação e Saúde ainda sob a gestão de Gustavo Capanema, como as da poesia da fase romântica e parnasiana. A ele fora ainda confiada a indicação do nome de outros antologistas para prestarem serviço ao Ministério.

O exercício de patrimonialização da literatura promovido por Bandeira se insere, portanto, no âmago do debate que expomos acima a propósito das noções de consagração e memória. Em consonância com o pensamento de sua época, ele se esforça para promover os nomes de autores e obras que integrarão o panteão literário nacional “em letras de ouro” como o “estatuto mais pleno de monumento”. Ao recuperarmos esse aspecto, percebemos como o ato consagrador da literatura tem um recorte social definido e intimamente associado ao seu lócus de discursivização: em sua imensa maioria oriundo de uma elite intelectual branca e predominantemente masculina. Esse dado nos parece relevante para que possamos conceber um “patrimônio literário”, hoje, a partir de novos paradigmas.

Pelos critérios estabelecidos pelo cânone, projetos literários “monumentais”, como o elaborado por João Guimarães Rosa, ofuscarão outros que não estão associados a uma tradição literária “maior”. Além disso, eles não dão conta do dinamismo de outras literaturas que são efetivamente oriundas de saberes, práticas e costumes sociais, como, por exemplo, é o caso da literatura de cordel. O mesmo reconhecimento não foi ainda conferido, contudo, ao *slam*, às batalhas de rap e hip hop, à literatura indígena e demais produções provenientes das periferias urbanas e rurais. Além disso, não cabe mais a “chancela patrimonial” determinada pelo olhar do outro: o reconhecimento e a reivindicação de tais práticas como parte integrante do patrimônio cultural do país deve partir das próprias comunidades que vivem e produzem essas dinâmicas. Para tanto, faz-se necessário que o caráter poético seja assimilado como um objeto passível de patrimonialização e de musealização.

O desafio maior consiste no exercício de se “musealizar o intangível”, como afirma Reis (2013), com o qual se almeja “preservar atos, sentimentos, fatos e a própria arte de uma maneira menos presa à materialidade” (p. 173). Sob tal perspectiva, é o *poético*, linguagem em devir dotada de potência criadora em toda a sua intangibilidade, que deve ser tomado como rico patrimônio em processo e, portanto, o principal objeto dos museus que se dedicam à literatura. Estes, ainda de acordo com a museóloga, precisam ser concebidos menos como “de obras e de autores” e mais como voltados “para o mundo literário” (p. 173), nos quais a literatura em movimento compareça em toda a sua diversidade de manifestações culturais e não apenas restrita à hegemonia do cânone.

5.3.1 Mostra modernista em cartaz

Ao longo de mais de cinco décadas, Manuel Bandeira exercitou um incomensurável número de páginas de crítica de artes plásticas, musicais e literárias, as quais veiculava sob a alcunha de “artigos” ou “crônicas” nos periódicos em que atuou como colaborador. A leitura desses textos demonstra uma erudição do poeta que é mesmo digna de nota, sendo possível afirmar que o registro da leitura especializada de Bandeira, arguto leitor de literatura, compõe o vasto legado por ele conferido à cultura literária nacional: tanto da literatura brasileira, quanto de toda uma tradição literária ocidental (de que fora tradutor, sendo esta outra herança de sua trajetória poética deixada para a nação).

A leitura desses textos sublinha a posição prestigiosa ocupada pelo escritor. Membro desde 1940 da Academia Brasileira de Letras, vencedor de prêmios literários nacionais, como o da Sociedade Felipe d’Oliveira, em 1937, e do Instituto Brasileiro de Educação e Cultura, em 1946, o poeta consagrado fala do lugar da autoridade sobre a geração de literatos iniciantes nos anos 1930 e 1940, já em um novo momento do Modernismo. Em um exercício revocador da memória literária nacional de outrora, também se volta para nomes pregressos na história da literatura brasileira que conformariam o conjunto do nosso patrimônio literário. Cruz e Souza, Gonçalves Dias, José de Alencar e Machado de Assis são alguns dos literatos prestigiados pelo cronista em seus artigos, crônicas e ensaios de crítica. Entre a tradição e a modernidade, o que se verifica é o gesto formador de uma “invenção da tradição”, como já discutido anteriormente, comum à formação discursiva modernista de sua época.

Para além da recuperação do “momento fundante” da arte brasileira, que teria o Barroco como a “origem mais primitiva”, a preservação da memória de nossa literatura

também integra a concepção deste mesmo projeto. Exemplo disso encontramos na revista modernista *Terra Roxa e Outras Terras* (jan.-set. 1926), mencionada por Eduardo Jardim (2015), em cuja passagem transcrita abaixo lemos um ato “salvaviduacionista” de recuperaçãõ da “origem literária” brasileira, situada justamente no período colonial:

Desde o primeiro número, foi anunciada a coleta de trinta sacas de café para a compra de uma carta de Anchieta, fundador de São Paulo localizada por Paulo Prado em Londres. Uma lista de doadores foi publicada e, já no quinto número, com grande júbilo, foi noticiada a entrega do documento ao museu paulista, dirigido na época por Affonso Taunay (JARDIM, 2015, p. 83; grifos nossos).

Já comentamos o paradoxo enunciado no discurso dos modernistas ao se propor um movimento de ruptura com padrões estéticos europeus simultaneamente alinhado ao retorno ao passado de nossas “origens fundantes” em um “tempo mítico”. Identificando-se com essa formação discursiva, Bandeira compõe o grupo de artistas e intelectuais que se dedicou não só à recuperação do passado, como ainda à projeção da “tradição moderna” para o futuro. Nesse sentido, como aborda Eduardo Coelho (2022), o que se observa é a elaboração de uma “memória modernista” pela “construção de um lastro modernizante a partir das artes brasileiras” (p. 53).

Vimos, ao tratar do patrimônio cultural de caráter imaterial, a centralidade ocupada pelo debate linguístico proposto por Mário de Andrade e demais modernistas em torno da ideia de uma “fala brasileira”. Ao “normatizarem” aspectos da espontaneidade do linguajar “do povo” e incorporá-los ao discurso literário como um “recurso de estilo”, Coelho analisa que se “ampliaram os limites de quem podia ou não escrever, o que é um aspecto determinante das políticas especificamente literárias” (p. 68). No exercício da crítica cotidiana, amplamente divulgada na imprensa da época e, posteriormente, tombada em livro, Bandeira referenda essas políticas em um gesto de legitimação do Modernismo como parte constituinte do patrimônio literário brasileiro – o que faz filiando-o a uma *tradição* literária: “mesmo quando me utilizo de formas brasileiras aparentemente mais rebeldes à tradição clássica, eu sinto *as raízes profundas* que vão mergulhar nos cancioneros” (2006, p. 116; grifo nosso), afirma ele na crônica “Presente!”, das *Crônicas da província do Brasil*.

Partimos dessa perspectiva para propormos a leitura do volume como uma “mostra modernista em cartaz”. Ela contempla o novo momento literário do Modernismo brasileiro que se configura na década de 1930, como também o fizera Mário de Andrade no seu célebre ensaio “A poesia em 1930” (2002a). Os dois analisam os lançamentos de *Alguma poesia*, de Drummond, e *Pássaro cego*, de Schmidt. Dedicando-se ainda a *Poemas*, de Murilo Mendes, e *Libertinagem*, do próprio Bandeira, Mário sistematizara sua exegese de forma mais

“analítica” no formato do ensaio crítico. Já o poeta pernambucano, em tom “menor”, optara por “salvaguardar” a memória literária do momento pelos laços de afetividade, dando aos seus textos o estilo do comentário, da “prosa fiada”. Incluindo ainda uma leitura do livro do amigo, *Remate de males*, de 1930, o que vemos em suas *Crônicas* é uma pequena seleta da sua coleção de “memórias literário-afetivas” abrigadas em seu “museu pessoal”.

É do espaço da intimidade que Bandeira elege os nomes de sua predileção para serem “tombados” em seu “monumento menor”. O paradoxo que circunda sua poética patrimonial também se faz aqui presente: no realce para uma “simplicidade monumental” sobressalente na poética desses escritores, o cronista enfatiza a leitura consagradora de uma memória modernista. Na literatura alheia, manifesta o gosto pelo que concerne à sua própria concepção poética. Esse modo de leitura nos permite, assim, entender o olhar acionado pelo poeta para tratar desse campo que lhe parece “minado” e “espinhoso”, como explicita no seu *Itinerário de Pasárgada*: “o Modernismo era cumbuca onde eu, macaco velho, não me atrevia a meter, já não digo a mão, mas sequer a primeira falange do dedo mindinho...” (2012, p. 126)

Não obstante, nas suas *Crônicas* prefigura um “panteão” de literatos modernistas, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, Guilherme de Almeida, Prudente de Moraes, neto (o Pedro Dantas) e Mário de Andrade. Mas não apenas da geração pós-1922. Há que se falar, aqui, em *modernismos*, pois na seleção do poeta se encontra uma ampliação do “lastro modernizante” de que trata Coelho (cf. p. 53) para o que se promoveu bem antes do “marco canônico” da Semana delimitado pela historiografia literária como o “início” do movimento. O cronista se volta para as experiências literárias que a antecederam como expressões de uma modernidade ascendente ainda no século XIX, como se nota pela leitura da crônica “O sonho de França Júnior” e a tradição folhetinesca de que a própria crônica literária é herdeira.

O folhetinista fora comparado por Oswald de Andrade a outro moderno, o ficcionista Antônio de Alcântara Machado, e nesta comparação Bandeira vê a intenção de “menoscabar a ambos”. Recuperando a leitura crítica de Pedro Dantas para o escritor “esquecido” e “menoscabado”, o poeta afirma ter se interessado pelo escritor oitocentista e dedica-lhe leitura mais meticulosa. Atento às marcas de uma modernidade que começava a despontar em sua escrita, cita, por exemplo, “o tipo do conversa-fiada” (uma característica peculiar da crônica moderna) e o “dom agudo de observação” (próprio do flâneur benjaminiano), lendo nesses textos “um acervo precioso para o conhecimento do nosso passado” (2006, p. 112). Tanto França Júnior como Alcântara Machado são caracterizados como “dois anotadores insígnies dos nossos costumes”, e na escrita do primeiro se encontram “tombadas” as

manifestações de uma costumeira vida tipicamente popular, justamente aquela em que os modernistas viam brotar o “exotismo primitivista” de nossa brasilidade: “França Júnior fala muito em polca, *schottisch* e às vezes samba. Tenho um amigo de perto de setenta anos que chegou ao Rio em 85 onde já encontrou o maxixe. Sendo os *Folhetins* de 76, pode-se concluir que a dança e o nome nasceram dentro daquela década.” (p. 113) O gesto de Bandeira, portanto, consiste em *salvaguardar* uma memória literária do passado “perdida”, mas na qual a tradição da modernidade já se mostrava inscrita.

O mesmo pode ser reparado na crônica dedicada à poesia simbolista de Raul de Leoni, “entre nós o único poeta [...] de emoção puramente filosófica”, ao passo que, em Augusto dos Anjos e Cruz e Souza, o cronista nota apenas uma filosofia que “é interessada” (p. 139). Em carta de 29 de dezembro de 1924, tratando de *Cinza das horas* e *Carnaval*, Mário de Andrade afirma reconhecer o moderno na poesia de “descendência de simbolismo” do amigo. A “salvaguarda” dessa poesia “de consciência profunda” também se vê tombada no exercício proposto pelo pernambucano com a “preservação”, no seu monumento menor, dos versos inéditos de “Um fantasma”, nos quais lê uma “imaterial serenidade” (p. 142).

A literatura de “dimensão filosófica” de Graça Aranha, outro precursor do moderno, também foi conservada por Bandeira em seu livro de crônicas. Digno de nota é o interesse do próprio Aranha na preservação do patrimônio literário brasileiro. Na pesquisa de Jardim, encontramos este comentário do literato: “não temos monumentos literários, como têm todos os povos, porque somos um caos, a matéria cósmica informe. É precisa a estratificação pelo tempo para que se erga o monumento, pedregoso embora, mas fixo e eterno, que exprima o gênio de uma raça.” (apud JARDIM, 2018, p. 90) Maior atenção chama o gesto consagrador de Bandeira à memória do nome do literato em razão da ocasião de sua morte, em 1931, quando o escritor parecia ter sido relegado ao “ostracismo” por força dos próprios integrantes do movimento de 1922: “Àquela hora ainda matinal havia pouca gente a lhe velar o corpo” (p. 119), afirma o cronista que também contribuiu para a diminuição de sua importância:

Nunca fiz parte do grupo de amigos e discípulos de Graça Aranha. Aliás não havia propriamente discípulos de Graça Aranha. O movimento de aproximação foi mais dele para os rapazes do que destes para ele. [...] Só uma vez o seu entusiasmo me contagiou e foi no famoso dia da Academia [...]. [N]aquela escaramuça acadêmica Graça Aranha era o lado inteligente e estava realmente simpático, destemido e radiante de mocidade (BANDEIRA, 2006, p. 120-121).

Curioso é o registro do poeta para o fato de que “Graça Aranha morreu num arranha-céu da praia do Russell” no “ambiente inteiramente modernista” de seu apartamento “de um

conforto simples” (p. 119). Do alto do edifício ao baixo de sua simplicidade, é o gosto do escritor pelo *Modernismo* que o poeta salienta na hora de sua morte. A póstuma homenagem ao escritor com o “tombamento” de seu nome é de uma sensível delicadeza: “Estava belo. Integrado ‘não na perpétua alegria’”, mas “na perpétua serenidade. [...] A morte dava ali a Graça Aranha o de que sempre senti falta em sua obra por tantos títulos magnífica: a serenidade, a interioridade” (p. 120). Ainda não se pode deixar de ressaltar que a crônica “Graça Aranha” reaparece na primeira edição de *Flauta de Papel: a memória do escritor* aparece, assim, duplamente “monumentalizada”.

A modernidade desponta ainda na literatura de caráter popular, muito embora com muito criticismo de sua parte. O cronista já havia dedicado dois artigos acerca do lançamento do livro *Catimbó* [1927], de Ascenso Ferreira. A Mário de Andrade, em carta de 28 de março de 1928, o poeta confessara carregar na pena a “pura ironia de estilo joco-sério” (2001, p. 381) para tratar do “poeta sertanista”. Ela é sentida sobretudo na leitura de uma originalidade primitivista (uma concepção imbuída do espírito da brasilidade modernista) presente na poesia de Ferreira. Na crônica “Um poeta do Nordeste”, publicada n’*O Jornal* em 11 de setembro de 1928, ele debochadamente comenta que o “lúcido esforço de vermos ‘como na realidade somos’ [...] é o espírito que anima toda a poesia do autor de *Catimbó*. [...] *A sua voz é a voz da terra*” (2008, p. 317; grifo nosso). Mas é interessante apontar para um aspecto poético de natureza intangível quando, no mesmo texto, comenta que a “prosódia tão peculiar dos seus poemas necessita da sua voz para fazer sobressair todos os valores rítmicos que estavam na intenção do artista no momento da elaboração criadora” (p. 307), sugerindo que se gravasse um disco com os poemas recitados pelo autor em vez de publicá-los em livro.

Mas em “Poesia do sertão”, reunido ao volume das *Crônicas*, o poeta posiciona o seu verdadeiro entendimento para expressões de “temas e modismos folclóricos”. É na simplicidade que o monumental se resguarda: “A qualidade mais preciosa da arte popular é a ingenuidade e no entanto toda essa nossa poesia de inspiração nacional carece de ingenuidade.” (2006, p. 143) Cita, como exemplo dessa má realização, justamente Ferreira:

Fiz o possível para inspirar ao autor de *Catimbó* o gosto de ser o poeta de Palmares. Foi assim que o quis apresentar no Rio. Mas logo da primeira vez o autor do *Catimbó* me chamou de parte e me fez sentir que eu estava fazendo com ele uma pilhéria de mau gosto. Ascenso Ferreira faz questão de ser um poeta culto (BANDEIRA, 2006, p. 144).

Já sobre outros modernistas “folcloristas”, como Mário de Andrade e Raul Bopp, salienta uma sensibilidade “citadina” de “interesse” e “conhecimento” pelo sertão, a qual

“souberam meter” nos seus poemas (cf. p. 143). Contudo, sua crítica recai sobre uma necessária e ainda não alcançada síntese entre particularismos e universalismos: “a tal profundidade interior pode muito bem ser posta dentro dos temas populares.” (p. 143) Catulo da Paixão Cearense é quem mais se aproxima do feito: “É sem dúvida um poetão, um sujeito que fabrica imagens com surpreendente facilidade. Mas é tão da cidade quanto nós outros. Não se confunde com o sertão. É um sertão de saudade o seu, um sertão muito saído de vocabulários regionais.” (p. 144)

Acerca da produção dos poetas que despontaram a partir da geração de 1922, observamos Bandeira projetar a sua ótica “monumentalmente menor”. Sobre Drummond, não basta situá-lo “na conta de um dos três ou quatro *maiores* poetas do Brasil”. Em *Alguma poesia* [1930], é o “provincianismo mineiro” que lhe chama a atenção: “Os mineiros são, mais que os outros nossos patrícios, dotados daquelas qualidades de reflexão tarda, de atitude à parte, de desconfiança do entusiasmo, de gosto das segundas intenções.” (p. 124) Desse modo, expõe-nos o seu olhar para o infimamente grandioso:

Alguma poesia. O título assim à primeira vista parecerá modesto. Não é modesto nem imodesto. É justo, é preciso como toda a coleção de poemas que ele capeia. A poesia inunda a vida inteira de Carlos Drummond de Andrade, não só a daquele momento da página 83. *Só é verdadeiramente grande o poeta que não pode pôr toda a poesia nos seus poemas*. A gente sente que ele está dando “alguma poesia”, a que a outra, a restante, a que ficou dentro dele comunica não sei que estranhas e profundas ressonâncias (BANDEIRA, 2006, p. 123; grifo nosso).

Sobre Guilherme de Almeida, a genialidade do “maior artista do verso em língua portuguesa” se mescla à simplicidade com que parece realizar o feito poético, sem maiores dificuldades: “Realmente, ele brinca com todos os recursos de técnica já conhecidos, inventa a cada passo novas combinações surpreendentes, faz o que quer, faz positivamente o que quer.” (p. 131) Já em Pedro Dantas (Prudente de Moraes, neto) é a estabilidade comedida de “um poeta – está-se vendo logo que é um poeta e excelente – [...] [que] é ao mesmo tempo um espírito crítico. Precisamente o que constitui o singular encanto de tudo o que ele escreve é esse constante equilíbrio entre a inteligência e a sensibilidade” (p. 111). Incluído em sua *Antologia de poetas bissextos*, no texto de apresentação que lhe dedicara, o curador não deixa de ressaltar que, apesar da grande influência de *Estética*, revista modernista organizada em 1924 com a participação de Sérgio Buarque de Holanda, além da realização de uma “excelente memória sobre o romance brasileiro”, sua obra “jaz” quase toda inédita (1964, p. 145).

Augusto Frederico Schmidt recebe a atenção do poeta sobre a publicação de seu livro de poesias *Pássaro cego* [1930], no qual nota a sua “afirmação poética”. Esta provém

justamente da reação “contra os processos e o estado de espírito da geração modernista”. Bandeira valoriza na obra do autor a retomada do “fio partido da tradição romântica” como um elemento da própria modernidade. Diz ele: “Era preciso um poeta que tivesse passado pela experiência moderna, que a tivesse assimilado e, portanto, embora diferenciando-se dela, afastando-se dela, soubesse aproveitar-lhe as lições.” (2006, p. 127) Schmidt reaparece ao lado de Jayme Ovalle na mencionada crônica “A nova gnomonía” como co-criador do novo “sistema”. Seus versos de despedida para o “amigo de copo”, quando Ovalle se mudara para Londres, foram transcritos por Bandeira na crônica “O místico”. A intelectualidade boêmia do poeta, outra marca da modernidade, vê-se assim também “preservada” pelo escritor em seu volume de crônicas. Três poemas em língua inglesa produzidos por Ovalle durante o período em que vivera na Inglaterra receberam a tradução de Bandeira (cf. 2020, p. 543). De resto, a sua produção poética ficara reduzida a um comentário na crônica “João”, de *Flauta de papel*: “Foi em vão que se tornou poeta inglês. No fundo continua o mesmo João, embora mais sedentário, mais triste.” (1957, p. 77)

Já mencionamos os textos dedicados a Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade no terceiro capítulo de nosso trabalho. Sobre este, cumpre ainda observar que Bandeira “musealiza” sua obra ao incorporar a resenha de *Velórios* ao seu livro de crônicas: o poeta reconhece a sua obra como parte integrante do patrimônio literário nacional. Com isso, ele “salvaguarda” a prosa nunca mais exercitada pelo amigo (“O príncipe dos prosadores”, brinca o poeta com o título de um dos contos de Rodrigo [cf. p. 204]), impedindo que a memória literária do escritor caia no esquecimento.

Já sobre Mário, cabe pontuar dois aspectos. O primeiro diz respeito ao motivador para a redação de sua crônica: trata-se de uma crítica ao lançamento de *Remate de males* [1930], sobre o qual expressa a “lenta evolução de Mário de Andrade [...] no sentido de compor em formosa serenidade espiritual e técnica todas as forças, às vezes tão desencontradas, daquele ruim esquisito” (p. 135). O segundo diz respeito ao emprego desta mesma expressão para tratar da poesia do amigo, que reaparece posteriormente no *Itinerário de Pasárgada*. Em *Crônicas da província do Brasil*, lemos:

O meu primeiro contato com o poeta de Pauliceia desvairada declanchou em mim um movimento de repulsão: achei detestável o seu primeiro livro (*Há uma gota de sangue em cada poema*). Somente, achando aquela poesia ruim, notei que era um ruim muito diverso dos outros ruins: era um ruim esquisito (BANDEIRA, 2006, p. 135).

Ao passo que no *Itinerário*, encontramos:

Uma vez, em casa de Di Cavalcanti, vi sobre a mesa um livro em cujas páginas corri os olhos com certo enjoo. [...] Era o *Há uma gola de sangue em cada poema*. Achei aquela poesia ruim, mas, como expliquei ao próprio Mário mais tarde, de um ruim esquisito (BANDEIRA, 2012, p. 87).

Esse é mais um dado que reforça o exercício da crônica como um “campo de experimentação” para as ditas obras “maiores”, nas quais o refinamento literário comparece com maior requinte estético. O caráter “salvaguardacionista” de suas crônicas ganha, enfim, uma preocupação também no *nível do estilo*: elas consistem em uma espécie de “reserva técnica” do seu museu pessoal em que se abrigam temas e formas estilísticas que virão a ser posteriormente “exibidas” nas vitrines de seus poemas ou, neste caso, da sua dita prosa “madura”.

5.3.2 Museu do mafuá, antologia de tudo

Desde então principiei a sentir como é difícil organizar qualquer espécie de antologia. Já organizei seis: todas seis me deixaram insatisfeito, por todas seis recebi críticas nem sempre justas. E, o que é pior, magoei involuntariamente muitos amigos. O culpado das minhas atividades antológicas foi Gustavo Capanema, encarregando-me em 1936, como número da celebração do centenário do Romantismo, uma antologia dos nossos poetas românticos. Queria o grande ministro [...] que eu resumisse em cinco antologias a melhor poesia do Brasil: anterromânticos, românticos, parnasianos, simbolistas e modernistas. Aceitei ocupar-me dos românticos e parnasianos (BANDEIRA, 2012, p. 125-126).

Transcrito do *Itinerário de Pasárgada*, é importante que se circunstancie o comentário. Recuperando a memória das várias celebrações por seu cinquentenário no ano de 1936, o escritor menciona o gesto de homenagem prestado pela Civilização Brasileira com a edição do seu primeiro livro em prosa, as *Crônicas da província do Brasil*, lançado no ano seguinte, atestando que já então o poeta se firmava como um “autor consagrado”. Mas não deixava de pontuar uma crítica: “Editou-me a Civilização um livro de prosa: não ousaria editar um de versos.” (p. 125) O cerne da questão diz respeito a uma realidade que perdura ainda hoje no meio editorial, o qual não vê, na publicação do gênero poesia, negócio rentável. Frente a isso, Bandeira justifica a edição, “por conta própria”, de um volume de *Poesias escolhidas* nas quais figurariam “o que me parecesse mais meu”. Mário o dissuade da ideia, ponderando que, “procedendo eu assim, ficariam excluídas da coletânea muitas das minhas melhores coisas” (p. 125). Anos mais tarde, esse volume recebeu ainda a contribuição de Otto Maria Carpeaux, a quem pedira a indicação de outros poemas para ampliar o repertório.

É em meio a esse contexto que o escritor afirma ter “principiado” a sentir “como é difícil organizar qualquer espécie de antologia”, atribuindo a responsabilidade por suas

“atividades antologísticas” (em seu dizer, “culpa”) a Gustavo Capanema, que em 1936 lhe encomenda a série de seletas da “melhor poesia” do Brasil – um compêndio, portanto, daquilo que constituiria o “patrimônio poético da nação”. Naquele ano, o debate patrimonial se encontrava em efervescência. A “celebração” em razão do centenário do Romantismo só nos reforça que a solicitação de Capanema a Bandeira estava decerto imbuída de um senso patrimonial: também era necessário resguardar a memória literária da nação. O projeto consistia no levantamento dos poetas e poemas mais emblemáticos de nossa literatura, do período colonial ao Modernismo, de modo que essas publicações, recebendo a chancela do Ministério da Educação, constituiriam o panteão literário brasileiro.

Bandeira demonstra o lado ingrato do trabalho: sendo a memória seletiva, a eleição de nomes pressupõe o esquecimento de outros. Por esse aspecto, entende-se a menção do poeta a respeito das involuntárias mágoas provocadas em companheiros que tiveram seus nomes excluídos das seleções. Veja-se o caso da antologia *Poesia do Brasil*, de 1963, narrado na crônica “Calejado no ofício”: convidando José Guilherme Merquior para dividir a tarefa, delegou-lhe a seleção da poesia moderna de 1922 em diante. Então afirma: “Não tem dúvida que José Guilherme vai fazer os seus primeiros inimigos. Eu farei mais alguns. Não importa: calejei-me no ofício. Quem não quiser fazer inimigos nas letras não se meta a fazer antologias nem histórias literárias.” (2015a, p. 336) Ao texto de abertura do volume, deram ainda o título de “Nota antipática”; já no *Itinerário*, o poeta explicita o desgosto por prefácios: “Agora sei que os prefácios são inúteis, e entre apanhar e apanhar, antes apanhar sem prefácios. [...] Se era poeta e não vinha contemplado na antologia (às vezes porque figurava com algum poema transcrito no texto crítico), fazia beicinho.” (2012, p. 126)

Não obstante o mal-estar provocado e a despeito de sua assumida “insatisfação”, fato é que Bandeira dedicava-se às antologias com afinco, a ponto de ter-se considerado “calejado no ofício”. Na mesma crônica a propósito da coletânea organizada com Merquior, afirmara: “A verdade é que a poesia de um país não pode ser representada por uma só antologia: são precisas umas poucas, organizadas à luz de diferentes critérios, diferentes gostos.” (p. 336) A leitura da troca de correspondências com Carlos Drummond de Andrade revela ainda que a preocupação com a memória literária da nação já vinha de algum tempo. Em carta de 21 de setembro de 1926, ele se dirige ao poeta mineiro nos seguintes termos: “Preferia que você trabalhasse em algum ensaio; medite que nunca se escreveu inteligentemente sobre os nossos poetas mortos: não há um estudo sobre os nossos românticos.” (1997, p. 585) Já na crônica “Alencar e a língua brasileira”, publicada n’ *A província* em 12 de maio de 1929, o poeta

refere-se também à prosa, atento à formação literária dos estudantes em idade escolar: “Já é tempo de organizarmos para as nossas classes secundárias antologias de prosadores exclusivamente nacionais e escolhendo de preferência os trechos em que mais perto eles ficaram da linguagem que mais nossa é pelo vocabulário e pela construção.” (2008, p. 197)

Para além da “culpa” imputada a terceiros, o exercício de Bandeira como antologista parece provir de sua própria preocupação com a preservação da memória literária do país. Isso nos permite compreender a faceta patrimonial do poeta inscrita nos “monumentos antológicos” por ele organizados, assumindo um lugar que se aproxima ao de “catalogação” e “curadoria”: seleciona os textos para integrarem essas coleções; redige prefácios e ensaios críticos das obras escolhidas; ordena a disposição dos poemas nos volumes organizados; recupera informações referentes a autores, datas e localização dos veículos originais em que foram publicados; preserva essas memórias no suporte físico que irá abrigá-los, o livro.

A correlação entre editoria, antologia e museu nos é dada por João Cabral de Melo Neto. O poeta dedicava-se ao trabalho de editoração artesanal, mantendo em casa uma prensa amadora. Foi ele, inclusive, o responsável pela publicação do livro de versos de circunstância de Bandeira, *Mafuá do malungo*, quando ainda morava em Barcelona. Comenta Cabral em carta de 1948 ao nosso “bardo” que, terminando de editar o livro do amigo, passaria à edição de uma revista trimestral, denominada *Antologia*, em cujo título notava “um duplo sentido”: “o de dar um balanço no numeroso contemporâneo e o de procurar a expressão de um qualquer através do ato de escolher.” (2001, p. 60) Dizendo-se muito preocupado com o “problema da possibilidade de expressão pessoal numa seleção”, menciona a pintura do artista Joan Miró, cuja obra reconheceu toda “num pequeno museu que ele tem em casa, e onde agrupa desde esculturas populares até pedras achadas ao acaso na praia, pedaços de ferro-velho com uma ferrugem especial etc. É impressionante como aquilo tudo é Miró” (p. 60). Sobre a “obstinada” atenção para a “consciência material da escrita” em Cabral, Flora Süssekind (2001) não deixa de notar que esta se alastra da forma poética para a materialidade em que ela se inscreve, numa necessidade de se fazer exprimir pelo próprio objeto livro:

E não esquecendo, com relação à materialidade da escrita, o detalhamento por Cabral, sobretudo nas cartas a Bandeira, do seu trabalho como impressor em Barcelona, da escolha dos tipos, da portada, do papel ao desprezo pelos livros ilustrados, ao seu gosto regente pelas antologias, *espécies de museus privados de seus realizadores* (SÜSSEKIND, 2001, p. 15; grifo nosso).

É como *Museu de tudo* (2009) que Cabral intitula o seu próprio livro de versos de circunstâncias e, “Como museu, tanto pode ser/Caixaão de lixo ou arquivo” (p. 25). O amigo

conterrâneo do Recife ofereceu-se ainda para “salvaguardar” outras preciosidades: “Se você sentir necessidade de se exprimir reunindo pedras e ferros-velhos encontrados em poetas lidos pode mandar. Sempre há tempo e portas abertas para você.” (2001, p. 61) As muitas dedicatórias e homenagens que comparecem no *Mafuá do malungo* bandeiriano, no qual se abriga uma vasta reunião de memórias, nos leva a correlacioná-lo ao *Museu de tudo* cabralino. A “museografia de bens afetivos” notada por Coelho (2003) para tratar das coletâneas de crônicas de Bandeira se expande, assim, para as seletas antológicas por ele organizadas.

Entretanto, há entre ambos uma importante diferença: enquanto o museu de Cabral “é depósito do que aí está” (2009, p. 25), as antologias de Bandeira são catálogo e vitrine. Por detrás da organização de seus compêndios observa-se o sério esforço de pesquisa com vistas a monumentalizar a memória literária brasileira, a qual se pretende exibir e difundir para um público leitor que, aqui, faz as vezes de público visitante de museu. É a consagração dos nomes que “entraram” para a história da literatura brasileira que se encontra em cartaz. Essa “mostra” não se restringe às antologias dos poetas brasileiros da fase romântica [1937] e da parnasiana [1938], encomendadas pelo Ministério da Educação. Desvinculadas do projeto encabeçado pelo MES, Bandeira ainda organizara, em 1946, a *Apresentação da poesia brasileira* para o Fondo de Cultura Económica do México e a *Antologia dos poetas bissextos*. Nos anos 1960, publicou pela Editora do Autor *Poesia do Brasil* [1963], com a colaboração de Merquior, o desprezioso *Rio de Janeiro em prosa & verso* [1965], em parceria com Drummond, a *Antologia dos poetas brasileiros da fase simbolista* [1965], e a dos *poetas brasileiros da fase moderna* [1967], com Walmir Ayala.

É na *Antologia dos poetas bissextos* que as práticas de inventário e curadoria nos parecem mais acentuadas. A começar pela proposta de idealização do projeto: atuar como uma mostra da poesia brasileira “bissexta”, isto é, de poetas “em cuja vida o poema acontece como o dia 29 de fevereiro no ano civil” e que “só entra em estado de graça de raro em raro (1964, p. 5). Há malungo de tudo que é mafuá: desde autores reconhecidos pelo seu trabalho em prosa, como Pedro Nava, Guimarães Rosa e Rachel de Queirós, a escritores que não se reconhecem como literatos, como Gilberto Freyre e Rodrigo Melo Franco de Andrade, ou, até, quem jamais exerceu o ofício de escritor e se expressou em outras modalidades artísticas, como Di Cavalcanti e Ismael Nery. O poeta ainda empreende a atualização do catálogo: declarando voltar “com vivo prazer a me ocupar dos meus bissextos” (p. 11), na segunda edição, de 1964, excluía outrora bissextos que, quase duas décadas depois, despontavam como poetas “contumazes”, como Joaquim Cardozo e Paulo Mendes Campos.

Já os exercícios de estudo, levantamento e pesquisa em torno da memória literária brasileira se veem de forma mais elaborada no ensaio “A autoria das *Cartas Chilenas*: prova de estilo favorável a Gonzaga”, publicado em 1940, em que empreende pesquisa de cunho filológico para sustentar a tese de que o árcade Tomás Antonio Gonzaga fora o devido autor das referidas *Cartas*. Nele, o ensaísta dirige seu olhar para o “domínio da linguagem” (2009c, p. 1062), o que faz em detrimento da pesquisa de cunho mais histórico em torno da biografia de Gonzaga, como até então se vinha privilegiando. Também cabe pontuar sua dedicação à memória do mais conhecido poeta romântico indianista, Gonçalves Dias, organizando não apenas as referidas *Obras poéticas* [1949], como ainda sendo seu biógrafo na obra *Gonçalves Dias* [1952]. Uma década depois, o biógrafo-curador publica, pela Editora das Américas, o compêndio *Poesia e vida de Gonçalves Dias* [1962].

De forma mais panorâmica, é na sua *Apresentação da poesia brasileira* que a consagração do patrimônio literário nacional se mostra efetivamente “monumentalizada”. Mas há que se notar a marca bandeiriana nesta obra: em momento algum fora sua intenção promover um compêndio da “história da literatura brasileira”. A *Apresentação* tem pretensões mais humildes, consistindo, assim, num “monumento menor”. Como dito, fora realizada sob encomenda de editora mexicana, o que desde já demonstra uma preocupação do poeta com a difusão da memória literária do país no exterior. Segundo o autor, “editada aqui em 46 e só em 51 na tradução espanhola”, nela se encontra “um estudo crítico da evolução da poesia do Brasil, seguido de breve florilégio ilustrativo daquela evolução” (2012, p. 126). A concepção em torno da ideia de “evolução literária” é própria da época, tendo sido inclusive cátedra universitária nos cursos de Letras das instituições de ensino superior do Brasil. Ilustra essa mesma perspectiva a sua *Literatura hispano-americana* [1949], de cuja cadeira fora professor na Faculdade Nacional de Filosofia. A aproximação com o universo latino-americano talvez seja uma sugestão do interesse de Bandeira com a exportação do patrimônio literário brasileiro em língua espanhola.

Na sua *Apresentação*, encontramos o alinhamento indissociável entre as facetas de catálogo e curadoria. É aqui que lemos o “antologista contumaz” em encontro com o ensaísta, como ressalta, inclusive, a nota editorial da reedição de 2009 (p. 500). Prefigurando antes da seleção dos poemas, o poeta apresenta cinco ensaios dos períodos contemplados. Embora não explicita nesses termos, a coordenação editorial de Augusto Massi e Paulo Werneck para a publicação do volume editado pela Cosac Naify (2009a) captou bem o senso patrimonial evocado pelo volume de Bandeira. Isso se nota sobretudo pelo levantamento das

imagens da Biblioteca José Mindlin de manuscritos originais e primeiras edições das obras mencionadas pelo antologista na primeira parte do livro, “Apresentação da poesia brasileira”.

No posfácio redigido por Otto Maria Carpeaux (2009), o ensaísta não deixa de ressaltar o gesto “humilde” do poeta, optando por excluir os textos de sua autoria entre os autores representativos do último período, “Modernismo”, havendo apenas a sinalização de seu nome entre “numerosos outros” (p. 147) na primeira parte. Por esse motivo, o crítico resolveu fazê-lo em sua “Notícia sobre Manuel Bandeira”, incorporada à referida obra. Com isso, tomba-se a sua própria obra nesse “pequeno monumento” da memória literária brasileira:

Assim, o poeta que desejava “morrer completamente”, que desejava

*Morrer mais completamente ainda,
– Sem deixar sequer esse nome.*

Deixa uma poesia, e deixará o nome de Manuel Bandeira (CARPEAUX, 2009, p. 475).

Não nos olvidamos, contudo, que por detrás da máscara do poeta menor oculta-se a face de um homem que tem plena consciência do legado deixado pela sua poesia ao patrimônio literário brasileiro. E é como um paradoxal gesto de “humilde consagração” que vemos a sua última *Antologia poética* (2001), de 1961, como uma pequena “mostra” da constelação de poemas que compõe a sua *Estrela da vida inteira* [1966]. Ainda no seu último livro, *Estrela da tarde*, é a própria “Antologia” da sua poesia que se vê, enfim, tombada:

Antologia

A vida
Não vale a pena e a dor de ser vivida.
Os corpos se entendem mas as almas não.
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Vou-me embora pra Pasárgada!
Aqui não sou feliz. Quero esquecer de tudo:
– A dor de ser homem...
Este anseio infinito e vão
De possuir o que me possui.

Quero descansar
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...
Na vida inteira que poderia ter sido e que não foi.

Quero descansar.
Morrer.
Morrer de corpo e de alma.
Completamente.
(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir.)

Quando a Indesejada das gentes chegar
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
A mesa posta,
Com cada coisa em seu lugar. (BANDEIRA, 2020, p. 400)

EPÍLOGO

Um aquário é um verdadeiro encantamento para os olhos de um menino. De um menino? Creio que para os de toda a gente. Eu por mim confesso que sou frequentador assíduo do pequeno aquário do Passeio Público. E ainda da última vez que lá estive fui testemunha da alegria imensamente divertida que despertava num gurizinho de 27 meses apenas o espetáculo dos peixes cambalhotando atrás das paredes de vidro do aquário (BANDEIRA, 2006, p. 207).

A cena prosaica abre a última crônica da primeira parte do volume das *Crônicas da província do Brasil*. Explica Guimarães que se trata de texto “composto de trechos de outros textos” (2006, p. 296), daí a origem de seu singelo título: “Fragmentos”. Lendo hoje o comentário de Bandeira, sou tomado de enorme inquietação. Não sou dos que se enchem de “verdadeiro encantamento” diante de um aquário. Pelo menos, não deste que, hoje, se acha situado à Zona Portuária do Rio de Janeiro, completamente remodelada pelas reformas urbanísticas empreendidas nos anos 2010 pela administração municipal de Eduardo Paes. Indago-me, inclusive, se Bandeira, com seu peculiar e saudoso olhar poético para o passado, seria tomado do mesmo encantamento para o monumental AquaRio, o maior da América Latina, com seus 5,5 milhões de litros d’água, 5 mil animais e 350 espécies “em exposição”, como lemos no sítio eletrônico do estabelecimento²⁶.

Também não posso dizer quais emoções eu sentiria diante do antigo aquário do Passeio Público da cidade (anexo 12): desde a reformulação empreendida durante a gestão municipal de Henrique Dodsworth (1937-1945), ele não existe mais. Projetado na segunda metade do século XVIII por Mestre Valentim, o Passeio foi tombado pelo SPHAN em 1938 e, numa ação conjunta com a prefeitura, passou por grande remodelação com o intuito de restituir as suas feições do tempo colonial – o que incluía a demolição do aquário, que datava de 1903. A prática de restituição ao caráter original e “primevo”, executada em vários monumentos pelo órgão durante a gestão de Rodrigo Melo Franco de Andrade, encontra-se alinhada à formulação ideológica de sua “retórica da perda” e intimamente associada à formação discursiva modernista em busca das nossas “essências” mais primitivas.

Os dois aquários nos apontam para tratamentos distintos dados ao patrimônio histórico e artístico nacional em diferentes momentos. Distanciados por quase um século de

²⁶ Para mais, ver: <<https://www.aquariomarinhorio.com.br/o-aquario/>>. Acesso em 11 mar. 2022.

diferença, contudo, ambas as propostas são contornadas por problemas. A remodelação do centro urbano carioca vai ao encontro do conceito de “reflexividade” mobilizado por Henri-Pierre Jeudy (2005), agregando valor mercadológico aos monumentos edificadas no entorno de uma determinada área urbana. Trata-se de um “status” patrimonial como símbolo de consumo, especialmente o turístico, que “preserva” e “renova” os monumentos, mas concomitantemente promove desigualdades com o fenômeno da gentrificação e a criação de equipamentos culturais inacessíveis às camadas baixas, dado o alto valor de seus ingressos. Fere ainda a identidade da paisagem urbana com edificações arquitetônicas que desrespeitam o entorno, como o Museu do Amanhã, a roda-gigante Rio-Star e o próprio AquaRio.

Já a busca pelos “primórdios primitivos” na restituição das feições originais dos monumentos históricos desrespeita o dinamismo processual a que todos os patrimônios culturais estão sujeitos. O aquário mencionado por Bandeira em sua crônica, projetado dentro do espírito de progresso haussmaniano durante as reformas empreendidas por Pereira Passos, fez parte de sua história ao longo dos anos em que ali estivera e integrara a vida cotidiana de seus visitantes. A recuperação do Chafariz dos Jacarés e das duas pirâmides projetadas por Valentim no século XVIII, bem como o apagamento do projeto paisagístico romântico idealizado por Glaziou na década de 1860, não restituiu a vida social dos tempos da colônia. A memória da mão de obra escravizada empregada naquele período para a elevação da arquitetura colonial não foi preservada pelo projeto nacionalista do Estado Novo, que se apropriou do discurso de miscigenação racial para encobrir os efeitos nocivos de uma sociedade estratificada pelo racismo.

Desconheço haver qualquer registro de Bandeira sobre o caso de sua demolição, que chegara a presenciar num período logo posterior ao da publicação de suas *Crônicas*. Mas não posso esconder minha curiosidade em saber o que ele pensava a respeito do processo de reformulação do Passeio Público. O que preponderaria em seu juízo, tão marcado pela ambivalência que lhe distinguia? Teria se posicionado ao lado da ideologia modernista e sairia em defesa da recomposição do “caráter robusto” da arquitetura colonial de Mestre Valentim, autêntico representante das raízes originárias de nossa arte? Ou manteria o olhar saudosista para o passado evocado pela cena prosaica e idílica da criança no aquário, perdida nesses tempos de efemeridade? Pergunto-me, ainda, sobre o que diria Bandeira, hoje, sobre a “agitada” cena noturna da Pedra do Sal e arredores. Decretaria o fim do clima “provinciano” do morro da Conceição, da Gamboa e da Saúde? Ou expressaria a satisfação em ver a região “remoçada”, como disse a propósito da Ouro Preto dos estudantes?

Ao longo do tempo de maturação de minha pesquisa, questionei-me, por diversas vezes, os motivos que me levavam a empreendê-la. Em que medida a história da política patrimonial brasileira e do Modernismo literário nos anos 1920-1930 correspondiam, nos domínios da literatura e da memória social, ao debate contemporâneo? Como ela contribuía para a minha formação pessoal em um sentido socialmente mais amplo, pensando na minha atuação profissional, enquanto educador e formador de professores, lotado no Colégio de Aplicação da UFRJ? E que respostas a leitura de um livro de 1937 escrito por um autor consagrado no patrimônio literário brasileiro poderia trazer ao tempo presente, marcado pela enxurrada de informação e visualidade, tantas vezes veiculada na mídia como *fake news*?

Ao cabo de minha tese, creio ter encontrado algumas dessas respostas – não todas, é certo. No passado, vejo o presente se repetir. As narrativas nacionais nos anos 1930, inspiradas em um patriotismo exacerbado, culminaram, nos anos 1940, com a Segunda Guerra mundial. Hoje, vemos esses mesmos discursos serem mobilizados por grupos radicais de extrema direita na Ucrânia identificados com as ideologias nazifascistas. Por sua vez, o discurso identitário, responsável por determinar os limites sociogeográficos das nações modernas na virada do século XVIII para o XIX, vem sendo recuperado pela Rússia com o intuito de se reivindicarem os territórios separatistas no leste da Ucrânia. Vivemos uma nova guerra, com potencial destrutivo a nível nuclear.

O debate pautado pelos modernistas que integraram a Academia SPHAN nos anos 1930, incluindo-se aí Manuel Bandeira, nos reporta a uma memória que se mantém viva no presente. Vivemos tempos difíceis para a agenda de proteção do patrimônio cultural brasileiro. Com a extinção do Ministério da Cultura pelo atual governo federal, instituições de proteção e divulgação dos bens culturais da nação, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), sofrem com os dramáticos contingenciamentos orçamentários em uma inexpressiva Secretaria Especial da Cultura que não responde às demandas socioculturais do país. Mas não se pense que a demanda por aportes necessários e melhores condições de trabalho venha de hoje. Já na II Carta de Fortaleza, é possível lermos o apelo dos técnicos do Instituto:

A despeito dessas muitas realizações, a continuidade desse trabalho de salvaguarda encontra-se, atualmente, ameaçada pela crescente insuficiência de estrutura institucional, recursos humanos e financeiros; pela ausência de qualificação técnica apropriada de alguns ocupantes de cargos estratégicos e de gestão; pelo entendimento equivocado da noção de patrimônio imaterial e da sua salvaguarda, que ensejam apropriações indevidas de cunho meramente populista e que ignoram a complexidade desse processo; pelas crescentes e preocupantes

intolerâncias de toda natureza e pelas mudanças políticas que afetam a estruturação do setor público (IPHAN, 2017, p. 2).

A desvalorização da cultura, no nível simbólico e intangível, materializa-se nos progressivos esfacelamentos de importantes núcleos de preservação e salvaguarda de bens culturais no país. O incêndio sofrido em 2015 pelo Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, já havia alertado para o perigo em que incorriam essas instituições. Em 2018, o irreparável incêndio do Museu Nacional consumiu a maior parte do mais importante acervo etnográfico e de História Natural da América Latina, pautando definitivamente a urgência de se atentar para a preservação de nosso patrimônio. Infelizmente, os alertas não foram o bastante para impedir que, três anos depois, a memória do cinema nacional virasse cinzas com o incêndio sofrido pela Cinemateca Brasileira. Dia após dia, notícias como as da derrocada do Casarão Baeta Neves, em Ouro Preto, ou a da proposta de se leiloar o Palácio Capanema para a iniciativa privada, tornam-se cada vez mais frequentes, sem que as autoridades competentes respondam com a imediata eficácia exigida pela sociedade brasileira.

No campo do patrimônio cultural imaterial, a realidade não é diferente. Alinhada à política de caráter conservador tocada pelo Ministério da Cidadania, é notória a desvalorização para as manifestações artísticas e culturais populares, especialmente de tradições originárias, como as dos povos pindorânicos e quilombolas. O patrimônio natural brasileiro perde, cotidianamente, incontáveis campos de futebol na Amazônia, enquanto o rompimento da barragem de Fundão causou danos irreversíveis ao Rio Doce com o crime ambiental imputado à Vale em Mariana. Irrecuperáveis também são os rios que morrem com a contaminação do mercúrio provocada pelos garimpos, levando ao adoecimento de milhares integrantes das populações indígenas e ribeirinhas pelo país adentro. A retórica da perda, que tanto circundava os discursos de Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães, ganhou eco entre os defensores de outros domínios patrimoniais. Com tal formação discursiva, noto que o meu próprio discurso hoje se identifica e nela se inscreve. Percebo, ainda, o quanto a poética patrimonial bandeiriana me tocou, em busca dos cacós, fragmentos e estilhaços de uma história que não se escreve com H maiúsculo.

De volta à mesma crônica com que inicio este epílogo, o poeta ainda se reporta saudosistamente a um tempo que não viveu, quando a Rua do Ouvidor era frequentada por homens de fraque e cartola e a boemia literária daquela época frequentava a Confeitaria Castelões. O Rio de Janeiro “de antigamente”, que também é a sua mítica Pasárgada, correspondia a um tempo anterior ao que ele realmente conhecera. Essa sua formação

imaginária, situada em uma memória da infância idealizada no casarão do seu avô em um “Recife sem mais nada”, me remete à lírica de Manoel de Barros (2008), pela qual enuncia sentir “saudade do que não fui” (p. 187). Hoje, sinto saudade do que a pandemia de Covid-19 não me permitiu viver. Conversas com amigos que não voltarei mais a rever, ambientadas em espaços da cidade que nunca conheci e nem poderei mais conhecer porque fecharam as portas durante a crise econômica instalada e mantida por total ingerência de nossos governantes. Das aulas presenciais no contato do olho no olho com alunos que não sei se ainda voltarão, um dia, a ser meus. Da defesa de minha tese presencial, com todos os protocolos desse importante rito de passagem, que ficará imortalizada em minha memória encerrada em uma tela de computador.

As saudades do que não vivi me conduzem ainda às cenas do documentário “Só dez por cento é mentira”, dirigido por Pedro Cezar (2010), sobre a total impossibilidade de se dissociar esses dois seres, carnal e letral, diante da captação das câmeras. O mesmo sinto lendo a poesia de Manuel Bandeira: diante do sujeito da projeção, não distingo o sujeito da situação. Olho para a sua vida inteira e penso que ela não poderia ter sido outra senão aquela que foi: poesia, a sua vida verdadeira. Outra vez evoco Manoel Barros, porque com ele entendi, pela primeira vez, que tudo o que não invento é falso. Essa constatação me leva a perseguir os sonhos idealizados por uma outra sociedade possível, a qual creio paulofreirianamente poder ser transformada pelas vias da educação.

Não posso, depois da profunda imersão pela literatura moderna brasileira a que me propus, reportar-me à memória da poesia modernista enunciada pelo viés de uma história única (a de 1922, por exemplo). Nem posso mais assumir a literatura pelo discurso da consagração que conforma nosso patrimônio literário. Mas não apenas isso. Com Bandeira aprendi a revolucionária importância de se praticar, no dia-a-dia da sala de aula, a poesia do cotidiano com os meus estudantes. A levá-los à consciência de que a poesia está em todas as coisas, como é possível lermos na mesmíssima crônica, dizendo-nos que todos os dias a poesia reponta de onde menos se espera (como, de fórmulas de *toilette* para mulheres, extraiu alguns haicais). Esse exercício, equivalente em Manoel de Barros quando nos diz que é preciso transver o mundo, é uma poderosa ferramenta para nós, professores de literatura, que em sala de aula acessamos o patrimônio imaterial mais rico que existe: a palavra poética.

Atento às palavras, chamo a atenção para esta que apareceu por diversas vezes em minha tese e que dá título à crônica em questão: “Fragmentos”. Do latim “*fragmentum, -i*”, corresponde, assim como em português, a pedaço, estilhaço, lasca. Acho muito curioso que

o texto que encerre a primeira parte do volume das *Crônicas* reconecte-se à ideia da ruína fragmentada, que reporta às memórias arruinadas de sua infância, à retórica do declínio, ao casarão em ruínas onde habitara no Curvelo, a Ouro Preto, sua avozinha, que vacila. Cada lasca ou fragmento de memória nessas suas crônicas, no limiar entre o documento e o monumento, reconstitui, no todo, um mosaico de seu patrimônio “menor”, composto de pedaços que, no fundo, são constituintes da subjetividade do poeta. Profundamente. Não posso, de novo, deixar de me recordar de Manoel de Barros, que olhando para a lacraia fragmentada, compôs o forte verso “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito” (2008, p. 81). Essa força patrimonial e memorialística só vem a ser reforçada com a última das crônicas do volume, da segunda parte, dedicada a Marcel Proust. Bandeirianamente “menor”, o projeto literário do poeta não deixa de ser uma busca pelo tempo perdido.

Ainda que violentado por tantas perdas provocadas pela traumática vivência pandêmica imposta pelo novo coronavírus, saio da experiência do doutorado inspirado pela poética patrimonial de Bandeira na busca por ressaltar, num instante de alumbramento, o ínfimo no monumental. O sujeito catador de Manoel de Barros, de que me sirvo para a epígrafe do presente trabalho, me mostra a importância de que catar as coisas inúteis garante a soberania do Ser sobre a do Ter. Ela me reporta ainda às famosas teses de Walter Benjamin (2005), que nos ensinou a recolher os fragmentos do passado não para restituí-lo tal como ele foi, mas para iluminar em lampejos o presente nos momentos de perigo.

Diante da iminência dos muitos perigos que nos rondam, parece-me que a imagem desse catador de fragmentos ganha vultos não mais apenas num plano simbólico ou alegórico. Vejo-a concretizada nas cenas dos pesquisadores do Museu Nacional que ainda hoje catam, vasculham e recolhem os bens remanescentes das coleções da instituição em meio aos restos e escombros do que se manteve preservado do incêndio devastador. Penso, ainda, sobre o que diria Bandeira a respeito da reconstituição do Museu, sendo ele um defensor das ruínas. Defenderia, assim como fez em suas crônicas, que se preservasse no exato estado de decrepitude em que se encontra por nela ainda se preservar a sua aura? É possível que sim. Afinal, o incêndio que lhe acometeu integra a sua história, e essa memória precisa ser conservada para que nunca mais se repita.

Vimos presenciando nos últimos anos um movimento que dialoga com a perspectiva de Bandeira pela revelação de um patrimônio não monumental, mas entranhado nos escombros, à margem da historiografia oficial. Fundamental, nesse sentido, é a ação militante empreendida pelos movimentos sociais, sobretudo do movimento negro. A

propósito, destaco a descoberta, nos anos 1990, do Cemitério dos Pretos Novos, antigo cemitério dos escravizados recém-chegados pelo tráfico negreiro no Rio de Janeiro pelo Cais do Valongo, hoje abrigado pelo Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), mantido por sociedade sem fins lucrativos com a participação ativa da comunidade na sua manutenção por meio de donativos e aberto gratuitamente à visitação.

A própria revelação do Cais do Valongo e do Cais da Imperatriz, em 2015, também na Zona Portuária do Rio de Janeiro, é outra importante descoberta arqueológica de uma história que por muito tempo se quis ocultada e que silenciou por tantos anos o fato de que o Brasil foi o maior mercado escravista do mundo durante o século XIX. A luta dos povos de origem afrodescendente foi decisiva para o reconhecimento de toda a região da chamada Pequena África pela UNESCO como patrimônio mundial da humanidade, integrando a Rota do Escravo e não permitindo cair no esquecimento a memória de todos aqueles e aquelas que forçosamente deixaram o solo africano para serem comercializados ilegalmente na condição de escravizados nas Américas.

Encerro meu texto recuperando mais uma vez a palavra de Bandeira. No último “fragmento” de sua crônica, encontro um desejo positivo de pulsão de vida projetado para o futuro. É dos poucos comentários que o poeta faz sobre política. Nela, afirma que “[o] brasileiro da geração que fez a República era um sujeito que usava fraque e gostava de discursos” (2006, p. 210). Poderíamos ler, no fraque, a alegoria para muitos outros adereços adotados pelos políticos de hoje – a bíblia, o boi, a bala –, que, apesar de empobrecidos de vocabulário, mantêm-se afiados em seus discursos retóricos (e *fakes*). Nada mudou? Não tenho certeza. Bandeira tampouco: “Todavia não há motivo para desesperar. Houve alguma melhora, sensível em raros sinais que não terão escapado ao observador arguto. Por exemplo:” (p. 210). Os exemplos dou eu. Estes me parecem vir de uma nova geração que não se deixa mais representar pelo olhar do outro e assumiu a representatividade política com o intuito de dar voz às ditas “minorias”. Incipiente, é certo, mas não se pode deixar de notar a importância de termos cada vez mais mulheres, indígenas, quilombolas e LGBTQIA+ ocupando espaços de representatividade política, não deixando a memória de luta e resistência de seus ancestrais ser varrida da história pelos que insistem, inutilmente, em mantê-la presa ao discurso hegemônico incrustado nos monumentos históricos dos barões assinalados. Mas é nos lugares de uma memória ínfima que a história vem a contrapelo, como já aprendemos com Aldir Blanc e João Bosco: aquela que tem por monumento as pedras pisadas dos cais.

REFERÊNCIAS

Obras de Manuel Bandeira

BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha**. Org. Carlos Drummond de Andrade. 4 ed. São Paulo: Global, 2015a.

_____. **Antologia dos poetas bissextos contemporâneos**. 2 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1964.

_____. **Apresentação da poesia brasileira**: seguida de uma antologia. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.

_____. **Antologia poética**. 12 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Crônicas da província do Brasil**. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

_____. **Crônicas da província do Brasil**. 2 ed. Org., posfácio e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Crônicas inéditas 1**. Org. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **Crônicas inéditas 2**. Org. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

_____. **Estrela da vida inteira**. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. **Flauta de papel**. 1 ed. Rio de Janeiro: Alvorada Edições de Arte, 1957.

_____. **Flauta de papel**. 2 ed. São Paulo: Global, 2014.

_____. **Guia de Ouro Preto**. 8 ed. São Paulo: Global, 2015b.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. 7 ed. São Paulo: Global, 2012.

_____. “Manuel da Costa Ataíde, dourador”. In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 149-50, 1938. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat02_m.pdf>. Acesso em 12 fev. 2022.

_____. “D. Sebastião Leme”. In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 81-85, 1942. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat06_m.pdf>. Acesso em 12 fev. 2022.

_____. **Poesia completa e prosa**. Vol. único. Prefácio, organização e estabelecimento de texto por André Seffrin. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009c.

_____. **Poesia completa e prosa seleta**. 2 vol. Prefácio, organização e estabelecimento de texto por André Seffrin. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2020.

_____. **Seleta de prosa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. **Testamento de Pasárgada**: antologia poética. Org. e estudos críticos de Ivan Junqueira. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Correspondência

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros; 2001.

_____.; HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência**. Org. Pedro Meira Monteiro. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto de Estudos Brasileiros; Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade**. Org. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

_____. **Mário de Andrade: Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945**. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Pró-Memória, 1981.

BANDEIRA; Manuel; COUTO, Ribeiro. “Correspondência”. In: CASAGRANDE, Rosângela Fonseca. **Análise da correspondência entre Manuel Bandeira e Ribeiro Couto**. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 74f. São Paulo.

FREYRE, Gilberto; BANDEIRA, Manuel. **Cartas provincianas: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira**. Org. e notas de Silvana Moreli Vicente Dias. São Paulo: Global, 2017.

MELO NETO; João Cabral; BANDEIRA, Manuel; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Org., apresentação e notas de Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MORAES, Vinicius de et al. **Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes**. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Discografia

ABREU, Fernanda. **Sla 2 Be Sample**. EMI/Odeon, Compact Disc, set. 1992.

BARROSO, Ary. **Encontro com Ary**. Copacabana, Long Play, 1955.

CAYMMI, Dorival. **1957**. Odeon, 78 rpm, jun. 1957.

_____. **Setenta Anos**. Funarte/Polygram/Philips, Long Play, 1984.

G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. “Histórias para ninar gente grande”. In: **Sambas de Enredo 2019**. Universal Music Group, Compact Disc, nov. 2018.

SOARES, Elza. **Deus é Mulher**. DeckDisk, Compact Disc, maio 2018.

Filmografia

CICERO Dias: O Compadre de Picasso. Direção e roteiro: Vladimir Carvalho. Produção de Bretz. Brasil: Vetrovisão/Canal Brasil, 2016. 79 min. Color, digital.

O MESTRE de Apipucos. Roteiro e direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção de Sergio

Montagna. EUA; Brasil: Saga Filmes, 1959. 9 min. P&B, digital.

O POETA do Castelo. Roteiro e direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção de Sergio Montagna. EUA; Brasil: Saga Filmes, 1959. 11 min. P&B, digital.

SÓ DEZ Por Cento é Mentira. Roteiro e direção: Pedro Cezar. Produção executiva de Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes. Brasil: Artezanato Eletrônico, 2010. 82min. Color, digital.

Portais eletrônicos

ACADEMIA Brasileira de Letras. “Perfil do acadêmico: Manuel Bandeira”. Disponível em <<https://www.academia.org.br/academicos/manuel-bandeira>>. Acesso em 8 out. 2021.

CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Arquivos pessoais do CPDOC-FGV. “Arquivo Gustavo Capanema”. Disponível em <<https://cpdoc.fgv.br/acervo/arquivospessoais/base>>. Acesso em 11 out. 2021.

ICOM – International Council of Museums. “ICOM International Committee for Literary and Composers’ Museums”. <<https://iclcm.mini.icom.museum>>. Acesso em 2 fev. 2022.

IEB-USP – Instituto de Estudos Brasileiros. “Plataforma de estudos do primeiro modernismo literário brasileiro”. Disponível em <<https://www.usp.br/bibliografia/modernismo/>>. Acesso em 7 mar. 2022.

IEA-USP – Instituto de Estudos Avançados. “Manuel Bandeira”. Disponível em <<http://www.iea.usp.br/imagens/ManuelBandeira.jpg/view>>. Acesso em 7 mar. 2022.

INSTITUTO Jobim. “Boa terra, boa gente”. Música e letra de Dorival Caymmi. Disponível em <<https://www.jobim.org/caymmi/handle/2010.1/11721>>. Acesso em 23 fev. 2021.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. “Atas do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural” (s/d); “Livro de Registro das Formas de Expressão” (s/d); “II Carta de Fortaleza” (2017). Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em 11 fev. 2022.

MUSEU de Arte do Rio. “Crônicas cariocas”. Curadoria de Amanda Bonan, Conceição Evaristo, Luiz Antônio Simas e Marcelo Campos. Disponível em <<https://museudeartedorio.org.br/programacao/cronicas-cariocas/>>. Acesso em 6 jan. 2022.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. “O patrimônio: legado do passado ao futuro”. s/d. Disponível em <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/heritage-legacy-from-past-to-the-future/>>. Acesso em 15 jan. 2021.

Estudos sobre a obra de Manuel Bandeira

ANDRADE, Carlos Drummond de et al. **Homenagem a Manuel Bandeira** [1936]. 2 ed fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1986.

ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. In: **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”. In: **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Rio de Janeiro, 1987.

_____. **Humildade, paixão e morte:** a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O cacto e as ruínas:** a poesia entre outras artes. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

BARBOSA, Francisco de Assis. **Manuel Bandeira:** 100 anos de poesia – síntese da vida e obra do poeta maior do Modernismo. Recife: Pool Editorial, 1988.

BEZERRA, Elvia. **A trinca do curvelo:** Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BRAYNER, Sônia. “O ‘humour’ bandeiriano ou as histórias de um sabonete”. In: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa.** Vol. único. Prefácio, organização e estabelecimento de texto por André Seffrin. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

CANDIDO, Antonio. “Carrossel”. In: **Na sala de aula:** caderno de análise literária. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____; SOUZA, Gilda de Melo e. “Introdução”. In: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. “Notícia sobre Manuel Bandeira”. In: BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira:** seguida de uma antologia. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAVALCANTI, Felipe Alves P. **O avesso da ruína:** invenção e reinvenção de Pasárgada na obra de Manuel Bandeira (1917-1954). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História; Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 225f. Natal.

_____; ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. “‘As vozes daquele tempo’: imaginário da infância e do patriarcalismo na poesia de Manuel Bandeira”. In: **Signótica**, v. 30, n. 1, p. 52-74, jan./mar. 2018. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/48514>>. Acesso em 9 dez. 2021.

COELHO, Eduardo. **Arquitetura da composição:** Manuel Bandeira. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras; Universidade Federal do Rio de Janeiro. 222f. Rio de Janeiro.

_____. “Manuel Bandeira camufla Blaise Cendrars”. In: **Soletras Revista**, São Gonçalo, v. 1, n. 25, p. 81-91, jan./jun. 2013. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/7316/5313>>. Acesso em 8 jan. 2021.

_____. “Máquina de tudo”. In: BANDEIRA, Manuel. **Manuel Bandeira (Col. melhores crônicas).** Seleção e prefácio de Eduardo Coelho. São Paulo: Global Editora, 2003.

COELHO, Joaquim Francisco. **Manuel Bandeira pré-modernista.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CORREIA, Éverton Barbosa. “Guia de Ouro Preto e os poemas ouro-pretanos de Bandeira”. In: **Signótica**, Goiânia, v. 30, n. 1, p. 29-51, jan./mar. 2018. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/47432>>. Acesso em 9 dez. 2021.

DIAS, Silvana Moreli Vicente (Org. e notas). **Cartas provincianas:** correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira. São Paulo: Global, 2017.

FARIA, Octavio de. “Estudo sobre Manuel Bandeira”. In: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa.** Vol. único. Prefácio, organização e estabelecimento de texto por André Seffrin. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

FLORES JR., Wilson José. **Ambivalências em Pasárgada:** a poesia de Manuel Bandeira em suas tensões. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras; Universidade

Federal do Rio de Janeiro. 283f. Rio de Janeiro.

GARDEL, André. **O encontro entre Bandeira e Sinhô**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Divisão de Editoração, 1996.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Manuel Bandeira: beco e alumbramento**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Por que ler Manuel Bandeira**. São Paulo: Globo, 2008.

_____. “Posfácio”. In: BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

JUNQUEIRA, Ivan. “Poeta menor”. In: BANDEIRA, Manuel. **Testamento de Pasárgada: antologia poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MOREIRA, Daniel da Silva. “Preparação para a autobiografia: o Caderno de anotações de Manuel Bandeira”. In: **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, n. 33, p. 18-27, jul./dez. 2017. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177850>>. Acesso em 12 fev. 2022.

PASINI, Leandro. “O poema fora do livro: Joaquim Inojosa, Manuel Bandeira e Benedito Monteiro no Modernismo pernambucano”. In: **Alea**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 179-200, set./dez. 2018. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/22603>>. Acesso em 1 fev. 2022.

PÔRTO, Ângela. “A vida inteira que podia ter sido e que não foi: trajetória de um poeta tísico”. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 523-550, fev. 2000. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/S0104-59702000000400003>>. Acesso em 2 dez. 2021.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. “‘O que eu vejo é o beco’: Manuel Bandeira, a poética do entrelugar”. In: **Soletras Revista**, São Gonçalo, v. 1, n. 25, p. 108-129, jan./jun. 2013. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/7317>>. Acesso em 16 fev. 2021.

SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. “Ouro Preto nos passos do poeta”. In: BANDEIRA, Manuel. **Guia de Ouro Preto**. São Paulo: Global Editora, 2015.

SEFFRIN, André. “Nota editorial” e “Prefácio: itinerário de um poeta”. In: BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Vol. único. Prefácio, organização e estabelecimento de texto por André Seffrin. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. “Apresentação”. In: MELO NETO; João Cabral; BANDEIRA, Manuel; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Org., apresentação e notas de Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

SZKLO, Gilda Salem. “Drummond e Bandeira, os cronistas-poetas”. In: RESENDE, Beatriz (Org.). **Cronistas dos Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

UZÊDA, André L. M. de. “Crônicas de um passado que verdadeiramente nos pertence: memória e patrimônio em Manuel Bandeira”. In: **EntreLetras**, Araguaína, v. 8, n. 1, p. 24-49, jan./jun. 2017. Disponível em <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/3626>>. Acesso em 15 jul. 2020.

_____. “O humilde patrimônio de Manuel Bandeira”. In: **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v.

17, n. 27, p. 258-278, jun./ago. 2018. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/38385>>. Acesso em 21 out. 2021.

Referências gerais

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Altíssima pobreza: regras monásticas e forma de vida**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo: esquecer para lembrar**. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006a.

_____. **Boitempo: menino antigo**. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006b.

_____. **O observador no escritório**. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRADE, Mário de. **A arte religiosa no Brasil**. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.

_____. **A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.

_____. “Anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. In: _____. **Mário de Andrade: Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945**. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Fundação Pró-Memória, 1981.

_____. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. 27 ed. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda., 1999.

_____. **Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura**. Org. Carlos Augusto Calil e Flávio Rodrigo Pentead. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015.

_____. **O turista aprendiz**. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.

_____. **Poesias completas**. São Paulo: Vida Melhor, 2009.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia Pau-Brasil”; “Manifesto antropófago”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. **Pau-Brasil**. 2 ed. São Paulo: Globo, 2003.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e seus tempos: coletânea de textos sobre artes e letras**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Pró-Memória, 1986.

_____. **Velórios**. 3 ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Rio de Janeiro, 1987.

ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis: obra completa em quatro volumes**. v. 4. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. São Paulo: Editora 34; Editora Duas Cidades, 2012.

_____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARROS, Manoel de. **Manoel de Barros**: encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010a.

_____. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. 1 ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

_____. **Poesia completa**. 1 ed. São Paulo: Leya; 2010b.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Ed. e trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

_____. “Teses sobre o conceito de história”. In: LÖWY, Michel. **Aviso de incêndio**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

BOILEAU, Nicolas. **A M. Arnaud**. Collection Poésie. Paris: In Libro Veritas, s/d. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv000450.pdf>>. Acesso em 16 fev. 2021.

BOMENY, Helena. **Um poeta na política**: Mário de Andrade, paixão e compromisso. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga musa**: arqueologia da ficção. 2 ed. rev. e amp. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937**. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm>. Acesso em 6 jan. 2022.

_____. **Decreto-Lei 2.809 de 23 de novembro de 1940**. Dispõe sobre aceitação e aplicação de donativos particulares pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-2809-23-novembro-1940-412720-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 24 fev. 2022.

_____. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm>. Acesso em 14 jul. 2019.

_____. **Decreto nº 22.928, de 12 de julho de 1933**. Erige a cidade de Ouro Preto em monumento nacional. Disponível em <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decree/1930-1939/decreto-22928-12-julho-1933-558869-norma-pe.html>>. Acesso em 10 fev. 2022.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880.

Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. **Recortes**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAVALCANTI, Maria Laura. “Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica”. In: **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 147, p. 185-204, out./dez. 2001.

CAYMMI, Stella. **Dorival Caymmi**: o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34, 2014.

CHAGAS, Mario. **A imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: IBRAM; Garamond, 2009.

_____. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.

_____. “Pesquisa museológica”. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (Org.). **MAST Colloquia vol. 7**. Museu: instituição de Pesquisa. Rio de Janeiro: MAST, 2005. Disponível em <http://site.mast.br/hotsite_mast_colloquia/pdf/mast_colloquia_7.pdf>. Acesso em 01 jul. 2021.

_____; HEITOR, Gleyce Kelly (Org.). **O pensamento museológico de Gilberto Freyre**. Recife: Editora Massangana, 2017.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA; Leonardo Afonso de Miranda (Org.). **História em cousas miúdas**: capítulos da história social da crônica no Brasil. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade; Editora Unesp, 2006.

CHUVA, Márcia. **Os arquitetos da memória**: Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural do Brasil – 1930 a 1940. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COELHO, Eduardo. “A memória da poesia modernista”. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 53-72, jan./abr. 2022. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2022.36104.004>>. Acesso em 7 mar. 2022.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil (1904-2004). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Marcus Lontra. “Vários modernismos, vastos mundos, variadas veredas”. In: _____; NAME, Daniela (curadoria). **Modernismos**: 90 anos de 1922 (Catálogo da exposição realizada na Caixa Cultural entre 6 de março e 29 de abril de 2012). Rio de Janeiro: Memória Visual Produção Cultural; Caixa Econômica Federal, 2012.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

- CUNHA, Claudia dos Reis e. “Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos”. **Revista Vitruvius**, ano 5, v. 2, n. 54, s/p, jun. 2006. Disponível em <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>>. Acesso 26 dez. 2021.
- CURY, Isabelle (Org.). **Cartas patrimoniais**. 3 ed. rev. aum. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- DEPARTAMENTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **A lição de Rodrigo**. Recife: DPHAN, 1969.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Org.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado de Cultura, 2013.
- DODEBEI, Vera; RIBEIRO, Leila; ORRICO, Évelyn. “A crônica como meio do caminho entre informação e memória: o olhar do cronista Joseph Mitchell (1908-1996)”. In: **Anais do XVII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. 2016. Disponível em <<http://www.ufpb.br/evento/index.php/enancib2016/enancib2016/paper/view/3685>>. Acesso em 5 jan. 2022.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FALEIROS, Álvaro. Elementos para a tradução do octossílabo em português. In: **Cadernos de literatura e tradução**, São Paulo, n. 7, p. 71-80, dez. 2006. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49404>>. Acesso em 8 fev. 2021.
- FAUSTO, Bóris. **A revolução de 1930: historiografia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.
- _____. “Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”. In: **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 147, p. 185-204, out./dez. 2001.
- FRANCO, Márcia Maria de Arruda. “Ouro Preto dos poetas modernistas”. In: **Remate de Males**, Campinas, v. 33, n. 1-2, p. 211-224, jan./dez. 2013. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636453>>. Acesso em 21 dez. 2021.
- FREYRE, Fernando. “O Movimento Regionalista e tradicionalista e, a seu modo, também modernista: algumas considerações”. In: **Ciência & Trópico**, Recife, v. 5, n. 2, jul./dez. 1977. Disponível em <<https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/184>>. Acesso em 02 fev. 2022.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 34 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ; Editora Massangana, 1996.
- _____. “23”. In: CHAGAS, Mario; HEITOR, Gleyce Kelly (Org.). **O pensamento museológico de Gilberto Freyre**. Recife: Editora Massangana, 2017a.
- _____. “Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais”. In: CHAGAS, Mario; HEITOR, Gleyce Kelly (Org.). **O pensamento museológico de Gilberto Freyre**. Recife: Editora Massangana, 2017b.
- _____. “Um museu que teria atuação social”. In: CHAGAS, Mario; HEITOR, Gleyce Kelly (Org.). **O pensamento museológico de Gilberto Freyre**. Recife: Editora Massangana, 2017c.

GÓES, Fred. “Bens imateriais e desfile: a caminhada axé”. In: **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 147, p. 63-68, out./dez. 2001.

_____. “Máscaras de letras: o carnaval no conto e na poesia do Brasil”. **Interfaces**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 15, jul./dez. 2011. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/30080>>. Acesso em 28 fev. 2011.

_____. “O Rio de Janeiro aos olhos do cronista popular”. In: **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 2, s/p, jan./dez. 2008. Disponível em <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/rio-de-janeiro-aos-olhos-do-cronista-popular-de-fred-goes-2/>>. Acesso em 4 jan. 2022.

_____. “Samba-enredo: da epopeia à crônica”. In: **TECAP**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1. p. 243-248, jan./dez. 2009. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12173>>. Acesso em 28 dez. 2021.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HERINGER, Victor. “O Jayme Ovalle de Manuel Bandeira”. In: **Revista Memento**, Três Corações, v. 3, n. 2, p. 38-49, ago./dez. 2012. Disponível em <<http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/631>>. Acesso em 22 mar. 2021.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2017.

HOBBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio B. de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; INSTITUTO Antônio Houaiss de Lexicografia. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio; Ponteio, 2018.

_____. **Mário de Andrade: Eu sou trezentos: vida e obra**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

LAFETÁ, João. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7 ed. rev. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Vânia Carneiro. “Patrimônio e objetos do cotidiano”. In: CARVALHO, Aline; MENEGUELO, Cristina (Org). **Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos**. Campinas: Editora Unicamp, 2020.

LOBATO, Monteiro. **Histórias de Tia Nastácia**. 32 ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. **Museu de tudo**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

MORAES, Vinicius de. **Para viver um grande amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MOTTA, Lia. “Ouro Preto: de Monumento Nacional a Patrimônio Mundial”. In: SORGINE, Juliana (Org.). **Salvemos Ouro Preto: a campanha em benefício de Ouro Preto, 1949-1950**. Rio de Janeiro: IPHAN; COPEDOC, 2008.

- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural; Divisão de Editoração, 1995.
- NEVES, Margarida de Souza. “História da crônica. Crônica da história”. In: RESENDE, Beatriz (Org.). **Cronistas dos Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In: **Projeto História**. São Paulo: Editora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993.
- ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. 3 ed. Ciudad de México: FCE, 2006.
- PÊCHEUX, Michel. “Análise automática do discurso” (AAD-69). In: GADET; Françoise; HAK; Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso**. 5 ed. Campinas: Editora Unicamp, 2014.
- _____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes Editores, 2008.
- _____. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Editora Unicamp, 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PIERI, Paolo Francesco. **Dicionário junguiano**. São Paulo: Paulus, 2002.
- POMIAN, Krzysztof. “Memória”. In: GIL, Fernando (Org.). 2 ed. **Sistemática**. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2000. p. 507-516.
- _____. “Coleção”. In: **Memória-História**. Enciclopédia Einaudi, v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.
- PORTELLA, Eduardo. “A cidade e a letra”. In: **Dimensões I: o livro e a perspectiva**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1977.
- PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. 8 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- REIS, Cláudia Barbosa. **A literatura no museu**. Rio de Janeiro: Cassará, 2013.
- RESENDE, Beatriz (Org.). **Cronistas dos Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- RIBEIRO, Cláudio. “A construção da memória a partir do espaço público nacional: a produção espaço cordial e suas rupturas”. In: **Revista Libertas**, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 1-21, jul./dez. 2014. Disponível em <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/libertas/article/view/18298>>. Acesso em 16 mar. 2021.
- RICÉUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- RIEGL, Aloïs. **El culto moderno a los monumentos**. Trad. Ana Pérez Lopes. Madrid: Visor Distribuciones, 1987.
- RIO, João do. **A alma encantada das ruas**. Belo Horizonte: Crisália, 2007.
- _____. **As religiões do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- SALA, Dalton. “Mário de Andrade e o Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. In: **Revista do IEB**, São Paulo, n. 31, p. 19-26, jan./dez. 1990. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70041/72681>>. Acesso em 14 jul. 2018.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHEINER, Tereza. “Museu, Museologia e a ‘Relação Específica’: considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal”. In: **Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 3. n. 42, set./dez. 2013. Disponível em <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1368>>. Acesso em 21 jun. 2021.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY; Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra; Editora FGV, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SILVA, Fernando Fernandes da. **As cidades brasileiras e o patrimônio cultural da humanidade**. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: EdUSP; Editora Peirópolis, 2012.

SIMMEL, Georg. “A ruína”. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (Org.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora UnB, 1998.

SOPHIA, Daniela Carvalho. **A musealização do patrimônio literário no Brasil: instâncias da consagração da literatura brasileira em questão (1890-2003)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, 125f. Rio de Janeiro.

SORGINE, Juliana (Org.). **Salvemos Ouro Preto: a campanha em benefício de Ouro Preto, 1949-1950**. Rio de Janeiro: IPHAN; COPEDOC, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. 2 ed. rev. e amp. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 11 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

UZÊDA, André L. M. de. **Crônicas da melanco-fofia**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 128f. Rio de Janeiro.

VELOSO, Mariza. “O fetiche do patrimônio”. In: **Habitus: Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia**, Goiânia, v. 4, n. 1, jan./jun. 2006. Disponível em <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/363/301>>. Acesso 26 dez. 2021.

_____. **O tecido do tempo: o patrimônio cultural no Brasil e a Academia Sphan – a relação entre Modernismo e Barroco**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2018.

VELLOSO, Monica Pimenta. **A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaços**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

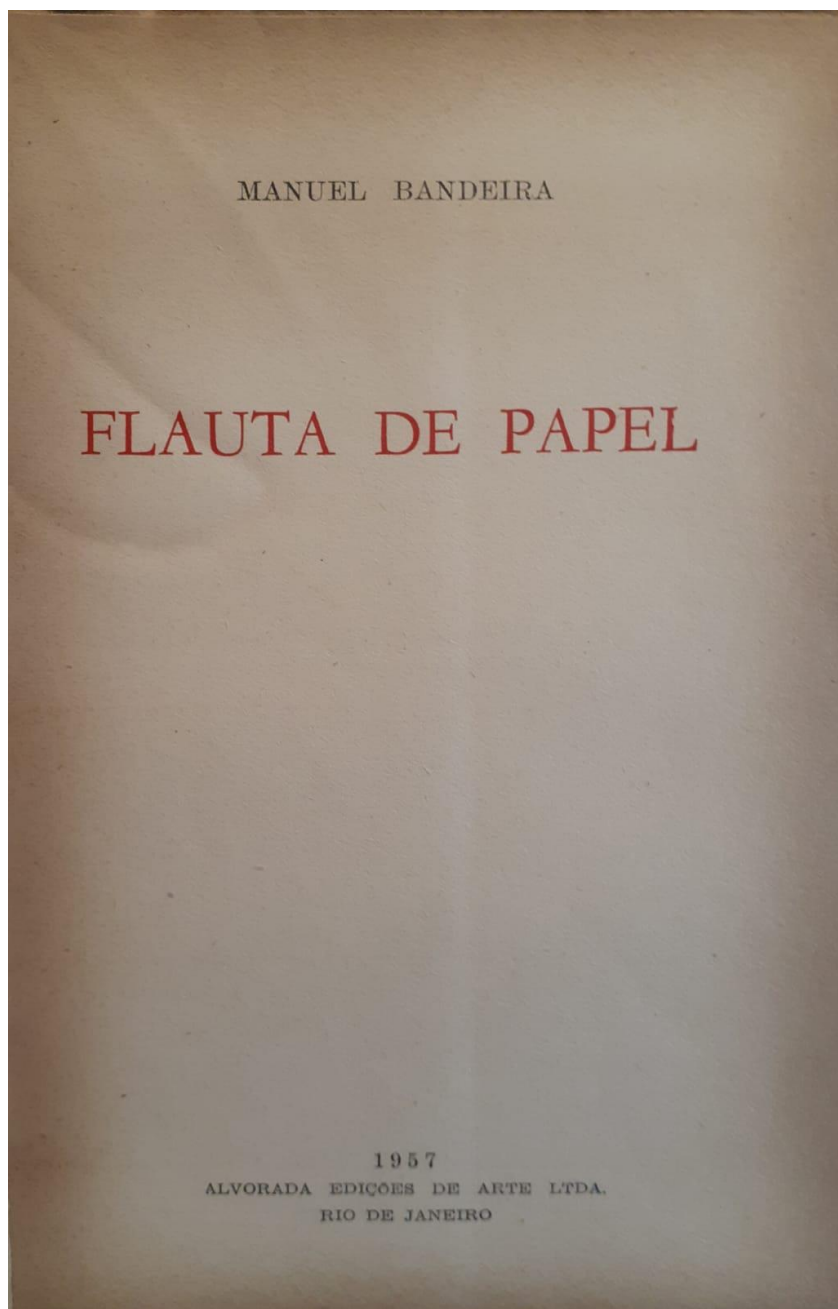
_____. **Modernismos no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

WAIZBORT, Leopoldo. “Erich Auerbach e a condição humana”. In: ALMEIDA, J.; BADER, W. (Org.). **O pensamento alemão no século XX**. v 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WERNECK, Humberto. **O santo sujo: a vida de Jayme Ovalle**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

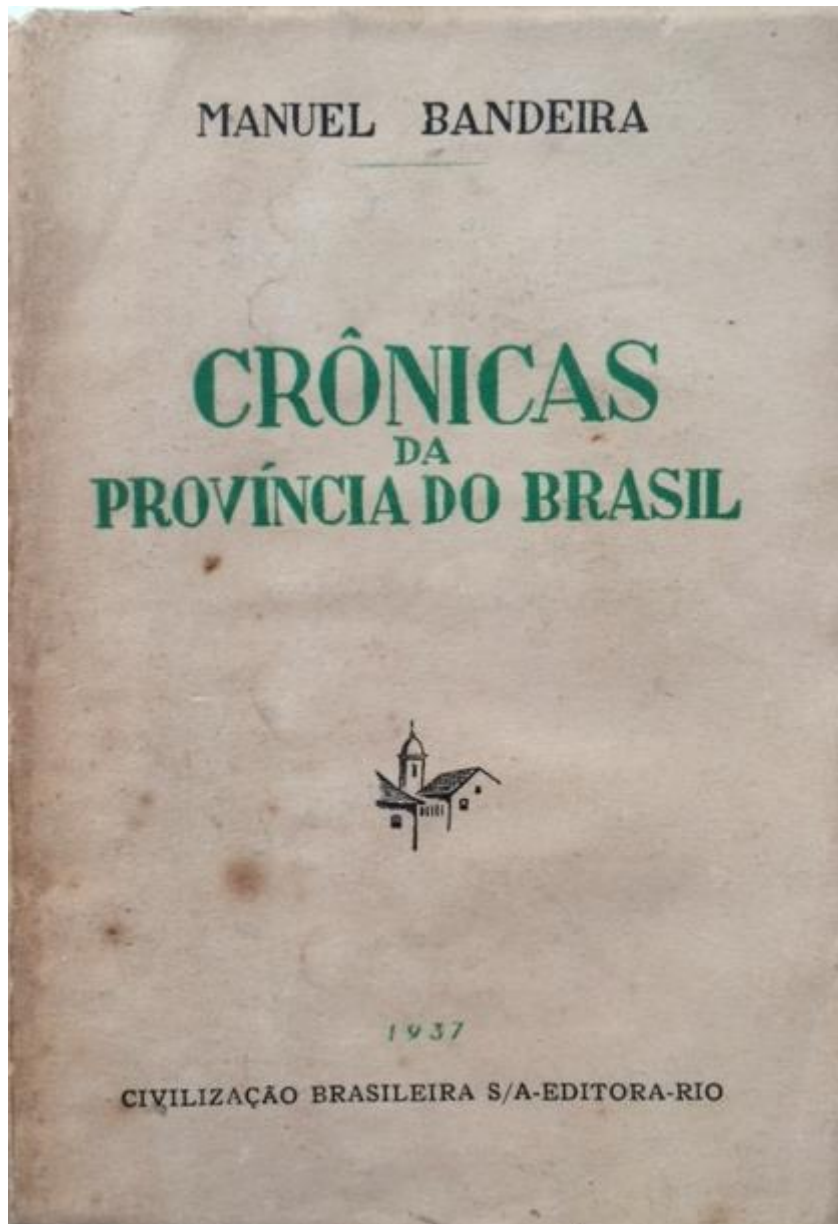
ANEXOS

ANEXO 1



Contracapa da primeira edição de *Flauta de papel*. Rio de Janeiro: Alvorada Edições de Arte LTDA, 1957.

ANEXO 2



Capa da primeira edição de *Crônicas da província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1937.

ANEXO 3

GC & BANDEIRA FINE, M
Rio, 15 novembro 1932.

Carta
S. 11. B. 11. B.

R
16.2.32

Amo? Capanema,

As comecar esta carta receio que voce
vai estranhar a minha iniciativa: não
me sinto qualificado para fazer-lhe o
pedido que vou fazer. Mas a minha ca-
tenção de relações, de um lado, e por ou-
tro o deveser de solidariedade humana
a profunda amizade que me liga
a uma familia que é como se
fosse a minha propria (já toda
dispensada pela morte) me levam a
vencer o meus escrúpulos e a mi-
nha reserva. Confio que voce me
compreenderá e quem sabe? talvez
me seja possível fazer alguma coisa.

1

Carta de Manuel Bandeira endereçada a Gustavo Capanema datada de 15 de novembro de 1932 (p. 1). Arquivo de Gustavo Capanema, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV).

ANEXO 4



Cena extraída de “O poeta do castelo” (1959). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade.

ANEXO 5



Cena extraída de “O poeta do castelo” (1959). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade.

ANEXO 6



Cena extraída de “O mestre de Apipucos” (1959). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade.

ANEXO 8



Manuel Bandeira segura o crucifixo de marfim. Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP).

ANEXO 9



Cena extraída de “O poeta do castelo” (1959). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade.

ANEXO 10



Cena extraída de “O poeta do castelo” (1959). Direção e roteiro: Joaquim Pedro de Andrade.

3.ª SEÇÃO
NÃO PODE SER FRENTEADA
SEPARADAMENTE

Correio da Manhã

Rua Gonçalves Dias, 8 — B.D. DE JANEIRO — Av. Guanabara, 31/33.

DOMINGO
11 de Setembro de 1949

Tentativa de interpretação

OCTAVIO TARQUINIO DE SOUSA

A O ser há de ler e ler em que... (text continues)



"Reclining Figure". — De Henry Moore.

MINHA GENTE, SALVEMOS OURO PRETO!

MANUEL SANDREIA

A S' horas de tarde amaregem derrai Ouro Preto... (text continues)

Dois escultores ingleses: MOORE e BUTLER

A. D. S. SYLVESTER

... (text continues)

... (text continues)

... (text continues)

... (text continues)

... (text continues)

Capa do *Correio da Manhã* de 11 de setembro de 1949 com a publicação original do poema “Minha gente, salvemos Ouro Preto”, datado “Rio, 7 de Setembro de 1949”. Em destaque, o nome do poeta. Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional (FBN).

ANEXO 12



Aquário do Passeio Público do Rio de Janeiro. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.