

editorial
editorial

entrevista
interview

ágora
agora

tapete
carpet

artigo nomads
nomads paper

projeto
project

expediente
credits

próxima v!rus
next v!rus

V!22

REVISTA V!RUS
VIRUS JOURNAL

issn 2175-974x
julho . july 2021



ÁGORA
AGORA

VANGUARDAS NA AMÉRICA LATINA: MANUEL BANDEIRA NO LOCALISMO UNIVERSAL
AVANT-GARDE IN LATIN AMERICA: MANUEL BANDEIRA IN THE UNIVERSAL LOCALISM
BRENDA LEITE

PT | EN

Brenda Regina Braz Leite possui bacharelado e licenciatura em História e é mestranda na área de Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. Atualmente é pesquisadora do grupo Cultura, Arquitetura e Cidade na América Latina (CACAL) e desenvolve o projeto de pesquisa As representações de um provinciano moderno: urbanização e memória da cidade nas crônicas de Manuel Bandeira (1927-1937) junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), atuando na linha de pesquisa Memória, práticas e representações. breleite53@gmail.com <http://lattes.cnpq.br/4397127154457595>

Como citar esse texto: LEITE, B. R. B. Vanguardas na América Latina: Manuel Bandeira no localismo universal. **VIRUS**, São Carlos, n. 22, Semestre 1, julho, 2021. [online] Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/_virus22/?sec=4&item=6&lang=pt>. Acesso em: 17 Jul. 2021.

ARTIGO SUBMETIDO EM 7 DE MARÇO DE 2021

Resumo

Buscando pensar os movimentos de vanguarda em uma perspectiva continental, este artigo tem como objetivo analisar as especificidades do Movimento Moderno na América Latina, a partir da perspectiva do local e o do universal (CANDIDO, 2006), colocado como um fator de diferenciação em relação ao modernismo europeu. Tendo o continente como tema, mas focalizando o Brasil e em um autor específico, esse processo será analisado à luz das crônicas de Manuel Bandeira, escritas nas décadas de 1920 e 1930 e selecionadas para a obra *Crônicas da província do Brasil*, de 1937. Elas serão articuladas, simultaneamente, com a própria trajetória do autor e do moderno no Brasil e no continente. Os textos de Bandeira constituem uma fonte potente de análise e compreensão de um localismo universal latino-americano, permitindo-nos compreender aspectos desse movimento que não foi específico do Brasil, mas se estendeu pela América Latina, e como ele transpareceu em nossa linguagem, arquitetura, cidades e cultura. Tais reflexões evidenciam como esse caminho ainda está sendo trilhado, como cada vez mais barreiras geográficas, literárias e linguísticas estão sendo transpassadas, no que diz respeito à América Latina.

Palavras-chave: América Latina, Modernismo, Manuel Bandeira, Tradição, Vanguardas

[...] o modernismo é a nossa arte: é a única arte que responde à trama do nosso caos. (BRADBURY, MCFARLANE, 1989, p. 21)

Na Europa, entre os anos 1890-1930, o modernismo se constituiu como um movimento estético de vanguarda, de expressão do século XX, da sociedade e consciência moderna (BRADBURY, MCFARLANE, 1989). Como arte que representava uma sociedade nova, o modernismo propunha o rompimento e a independência em relação às propostas estéticas anteriores. Exigindo novos ambientes, a arte moderna atacava as velhas convenções, se opondo aos pressupostos estéticos existentes, ao mesmo tempo que exaltava o novo (BRADBURY, MCFARLANE, 1989). Cidades como Paris, Berlim, Viena, Praga, Londres e Moscou eram descritas como "cidades do modernismo" (BRADBURY, 1989, p. 76), isto é, capitais culturais que atraíam intelectuais e escritores de diferentes partes do mundo, criando uma atmosfera urbana de intercâmbio cultural e intelectual.

Em sua pluralidade, o modernismo se colocou como tendência internacional, de caráter cosmopolita e urbano, passando a ser uma arte das cidades. O artista precisava estar na cidade para se constituir como moderno; logo, a cidade se tornou objeto de interesse, um personagem, uma metáfora na obra dos escritores modernos, como Baudelaire, Dickens, Dostoiévski. A vivência no ambiente metropolitano era fundamental para ser moderno, se expressar e escrever como moderno (BRADBURY, 1989). Ao protagonizarem o trabalho do novo, se lançando à frente, esses movimentos de vanguarda buscaram uma arte crítica, liberta de condicionamentos, estimulando o exercício experimental da linguagem e a atualização do pensamento, rompendo com toda tradição que a precedera (BELLUZZO, 1990). Envolvendo todos esses fatores, a renovação promovida pelo modernismo não foi apenas estética, mas, sobretudo, cultural, indo além da arte e se materializando em novas formas de linguagem e expressão nos diversos campos da cultura: na literatura, na pintura, na escultura, na música, no teatro, na arquitetura e, por que não, nas cidades.

2 Vanguardas latino-americanas

Enquanto movimento internacional, o modernismo se expandiu para diversos países e continentes, inclusive na América Latina, entre as décadas de 1920 e 1930, onde encontrou sentidos diversos. Era necessária a ruptura com o passado e a história para a modernidade se implantar como discurso global e prática hegemônica da esfera literária e cultural (SARLO, 1990). Entretanto, no contato com as vanguardas europeias, os intelectuais latino-americanos se deram conta de como esse rompimento radical com o passado, promovido pela modernização das expressões artísticas e culturais, teria sentido apenas em países com forte tradição nacional enraizada (FONSECA, 1997). Países de formação recente, como os latino-americanos, ao aderirem ao novo, estariam descaracterizando as particularidades de sua própria produção artística, perdendo tanto seu caráter nacional, quanto seu valor universal (FONSECA, 1997).

Caminhando no sentido oposto da ruptura com as tradições locais e do internacionalismo, a tarefa dessas vanguardas foi a de construção de uma tradição e de uma identidade nacional: produzir — em associação com o Estado — modernidades nacionais, e nisso concerne seu sentido de novidade, de vanguarda (GORELIK, 2005). As vanguardas latino-americanas buscaram se alinhar com as europeias, inserindo-se nesse circuito internacional moderno, sem, entretanto, renunciarem àquilo que lhes era próprio: "as nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades." (CANDIDO, 2006, p. 126). O movimento moderno se deu, assim, a partir da afirmação do local e do cosmopolita como vertentes do mesmo processo, uma dialética entre ambos inspirada no exemplo europeu (CANDIDO, 2006).

Essa visão de um localismo universal, defendida por Cândido, foi incorporada à perspectiva do crítico e escritor uruguaio Ángel Rama. Ao buscar uma integração cultural maior entre os países da América Latina, Rama percebeu um ritmo comum e dialético entre o processo de modernização e recuperação do tradicional, do primitivo e do regional na produção cultural latino-americana dos anos 1920. Essa tensão entre o moderno e a tradição seria superada por meio do processo de transculturação (AGUIAR, VASCONCELOS, 2001), uma transformação cultural pelo contato entre culturas diferentes. Buscando construir uma identidade, esses intelectuais olharam para o passado e escolheram nele elementos que constituíssem certa tradição nacional que fizesse sentido dentro de um quadro moderno internacional. Essa identidade era um projeto e não um retorno ao passado (MARTINS, 2010). Buscavam tornar conhecida uma América Latina produzida pelos próprios latino-americanos, e não mais aquela baseada em representações europeias, produzidas por europeus, onde seus pontos de vista e cultura prevaleciam (SCHWARTZ, 2008).

Houve dois campos onde esse movimento se deu com mais força: na literatura e na arquitetura. No que se refere à construção de uma língua nacional, a literatura desempenhou papel crucial nesse projeto. No Brasil, mas também na Argentina, no Peru, no México, em Cuba, por exemplo, buscava-se a renovação das linguagens existentes. Havia a necessidade de valorizar a língua falada em oposição à distância que a separava da escrita acadêmica: "Como falamos. Como somos" (ANDRADE, 2007, p. 1). O modernismo propunha um embate contra a estética acadêmica tradicional e mecanizada, de ideias convencionais e formas endurecidas de expressão.

O abandono das formas poéticas regulares, por exemplo, não alterou apenas os elementos formais dos poemas, mas também seu enredo e personagens. A ordem social conservadora e convencional foi ocupada pelo cotidiano e pelo popular. Com isso, aquilo que era desvalorizado pela predominância de uma cultura europeia, como o negro, o primitivo, o folclore, o popular, passa a nos afirmar culturalmente, acentuando uma esfera nacionalista com particularidades e especificidades (CANDIDO, 2006). Esse momento pode ser lido como um movimento de dobradiça (MANRIQUE, 1974), onde a arte olhava, ao mesmo tempo, para fora — a Europa — e para dentro — a si próprios. Era preciso olhar para a própria realidade para se definir frente ao outro.

Nesse contexto, não é possível deixar de fora os movimentos indigenistas, que ocorreram com mais intensidade onde a população indígena ainda era muito numerosa, como México, Bolívia e Peru. Esse movimento buscava integrar as populações indígenas aos planos de nação desses países, isto é, não podiam mais ser excluídos da cultura, da economia, e da sociedade, deveriam ocupar seu lugar de sujeitos da história. Diante da desigualdade e da opressão dos povos indígenas no Peru, nomes como o de Mariátegui — um dos principais intelectuais da vanguarda peruana — participaram deste despertar para a realidade opressiva desses povos e seu papel na história e cultura nacional. O índio passou a ser material de produção artística e cultural. A arte muralista de vanguarda no México também pode ser lida nesta chave. O índio tornou-se personagem dessas representações que retratavam o povo e a história mexicana, dialogando com o novo projeto de Estado do México pós-revolução. A arte, ao ser apresentada em espaços públicos, também se tornava pública, incorporando personagens outrora excluídos da história e cultura nacional.

O nacionalismo, o olhar para a própria realidade, estava em pauta nas diversas comemorações do centenário da independência dos países latino-americanos que ocorreram nas primeiras décadas do século XX. Com processos de independência muito diversos e diferentes do Brasil, a independência dos países hispano-americanos foi comemorada em meio a ações nacionalistas e críticas, que buscavam repensar a nação. Na Argentina, tais comemorações (1910) se deram em meio às discussões em torno da questão da nacionalidade, devido aos milhares de imigrantes que chegaram ao país no final do século XIX. Preocupados com a afirmação dos valores nacionais e suas tradições, a "Geração do Centenário"¹, juntamente com o Estado, promoveram, em razão dessas comemorações, projetos de educação patriótica e afirmação da nacionalidade, da identidade, e de uma tradição argentina dita autêntica (NÉIA, 2018).

Na década de 1920, houve uma série de movimentos artísticos impulsionados por esse ambiente: México (*Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionários*, 1922); Brasil (*Semana de Arte Moderna*, 1922); Argentina (*Movimiento Martinfierrista*, 1924); Chile (*Grupo Montparnasse* de Santiago, 1928); Cuba (movimento encabeçado por Victor Manuel, 1924). Dessa forma, a questão da identidade, das raízes nacionais, de repensar a cultura e a sociedade por si próprios e frente ao outro, já estava nas pautas desses países, sendo discutida, principalmente, pelos intelectuais que comporiam os movimentos de vanguarda nos anos 1920 no continente. Além da vanguarda brasileira, da qual Manuel Bandeira, Oswald e Mário de Andrade, Tarsila do Amaral entre outros, fizeram parte, tivemos César Vallejo e José Carlos Mariátegui no Peru; Leopoldo Marechal e Jorge Luis Borges na Argentina; Vicente Huidobro no Chile; Diogo Rivera e José Orozco no muralismo mexicano (SCHWARZ, 2008). Estes são alguns exemplos dentre um conjunto extenso. Todos esses intelectuais e artistas latino-americanos uniram o novo intelectual, despertado pelo modernismo, à construção de uma história nacional e à busca por suas identidades nacionais. Nacionalismo e cosmopolitismo caminhavam juntos (SCHWARTZ, 2008).

Mais do que um movimento estético, o modernismo se colocou como um movimento cultural, um movimento das ideias. Ao falar sobre o movimento no Brasil, Candido (2006) destacou como a literatura moderna trazia as melhores expressões do pensamento brasileiro da época, desempenhando um papel potente em sua expressão social. Daí advém seu caráter enquanto movimento cultural. Através dos novos recursos interpretativos e expressivos, a literatura cooperou com outros setores da vida intelectual. As revistas de vanguarda ilustram bem essa vanguarda em movimento². Por meio delas, as propostas culturais eram percebidas com mais clareza, as ideias propagadas e as fronteiras superadas (MARQUES, 2013). Nas revistas, os autores eram mais radicais, ousados e combativos, em experimentações literárias e críticas. Mesmo publicadas em poucos exemplares, essas revistas tiveram um impacto considerável nas transformações culturais, principalmente por serem lidas por uma elite influente nas decisões políticas e culturais do período (SCHWARTZ, 2008)³

O intercâmbio entre esses intelectuais por meio das revistas era notável. Em *Festa*, publicada no Rio de Janeiro entre 1927/29 e 1934/35, havia edições com textos de autores hispano-americanos, como Oliverio Girondo, Juan Ramón Heredia, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, entre outros (MARQUES, 2013). *Klaxon*, *Proa* e *Martín Fierro* também mantinham a rede internacional de intelectuais latino-americanos entre seus editores. Manuel Bandeira cooperava com essas revistas, ao mesmo tempo que lia o que as vanguardas ao redor do continente produziam. Embora não tenha viajado para outros países latino-americanos, Bandeira, juntamente

com Mário de Andrade, foi um dos responsáveis pela integração da literatura hispano-americana no Brasil. Foi professor de literatura hispano-americana na Universidade Federal do Rio de Janeiro, de 1943 a 1956. Bandeira ainda publicou estudos como *Literatura hispano-americana* (1949) e *Três conferências sobre cultura hispano-americana* (1959) e, por uma editora mexicana, *Panorama de la poesía brasileña*, integrando e promovendo um intercâmbio entre as literaturas hispano, luso e franco-americanas no continente (SCHWARTZ, 1993).

Anos antes, em carta a Mário de Andrade, em maio de 1928, Bandeira escreveu:

Recebi o livro do Alberto Ramos e os seus artigos sobre literatura argentina. Conheço quase nada dela. [...] Gironde me parece muito superior, apesar do gosto esportivo pelas metáforas que tanto me enquizila. [...] De quem não li nada e preciso ler é o Borges. Já uma vez o Ronald me disse que era o mais forte de lá. [...] (MORAES, 2000, p. 389)

Pelas obras tão completas e profundas das décadas de 1940-50 sobre literatura hispano-americana, e o pouco conhecimento sobre elas, no final dos anos 1920, é possível perceber como o autor se aproximou de outros escritores latino-americanos nos anos que se seguiram, e como o movimento moderno e os intercâmbios entre intelectuais de vanguarda que ele proporcionou podem ter contribuído neste processo.

A renovação dos meios de expressão artística e a ruptura com a linguagem tradicional — projeto estético —, despertou a consciência do país, o desejo por uma expressão artística nacional — projeto ideológico — indo além da literatura e atribuindo função social à arte (LAFETÁ, 2000). A década de 1920 marcou certo despertar para modernidade nos países latino-americanos, ao mesmo tempo em que abria seus olhos para a própria realidade social, o que se intensificou nos anos 1930 com a contribuição do Estado (MARTINS, 2010). No mesmo sentido da literatura, a arquitetura moderna na América Latina também se voltou para o passado, para o interior desses países, reivindicando o popular e o tradicional das províncias como forma da produção moderna, expressando uma estética nacional (GORELIK, 2005).

Modernistas e Estado se uniram neste projeto de construção da tradição e da cultura nacional. As vanguardas, enquanto intelectuais, legitimavam a voz do movimento, e o Estado legitimava uma história (BALLESTRIN, 2013). Olhar para a própria herança cultural levou esses artistas a explorar o interior dos países para descobri-los, em um momento em que afirmar a identidade latino-americana não era mais contraditório com a modernidade. A arte produzida aqui não era mais sinônimo de atraso quando comparada com a das metrópoles europeias (ARAVECCHIA-BOTAS, 2018). A própria expressão “América Latina” deixou de referir a tradição europeia e passou a significar toda uma identidade cultural, um território, uma tradição própria. Essa preocupação com a identidade nacional foi fundamental para demarcar uma arquitetura moderna no continente (ARELLANO, 2011), que irrompeu, na década de 1930, como um dos campos da atuação das vanguardas, atrelado ao Estado:

É uma simples evidência histórica que, desde os anos trinta, nos países latino-americanos em que surgiram alguma das principais expressões de modernismo arquitetônico — México e Brasil, especialmente, mas a seu modo também a Argentina —, boa parte das obras mais importantes foram auspiciadas, financiadas ou diretamente empreendidas pelo Estado. (GORELIK, 2005, p. 26).

Em termos de modernização das cidades, sob o signo do petróleo e da rodovia, o Estado argentino capitaneou, na década de 1930, um processo de modernização que o representasse, ampliando a infraestrutura viária do país. Com forte caráter simbólico, o Estado se colocou não apenas contra, mas mais moderno do que o sistema ferroviário de propriedade britânica que existia no país, atribuindo enorme sentido nacionalista ao projeto (GORELIK, 2005). Ao analisar a Buenos Aires desse período, Beatriz Sarlo (1990) observou como cidade e modernidade eram pressupostos, o tecido urbano era o cenário das mudanças, exibindo ostentações, brutalidades e contradições desse processo de modernização.

No México, após a Revolução Mexicana, em 1910, grupos de intelectuais radicais se autodeclararam na missão de construir um novo país. Seu nacionalismo visava a valorização da cultura mexicana na reconstrução de uma sociedade moderna através da ação do Estado. Arquitetos modernistas, como José Villagrán García, Juan O’Gorman e Juan Lagarreta, projetaram habitações populares, escolas e hospitais que representavam o Estado pós-revolucionário (GORELIK, 2005). Havia, assim, um ideal de cidade que representava a identidade nacional. Esse ideal não estava apenas na arquitetura moderna,— conforme os exemplos da Argentina e do México —, mas também naquela que a legitimava como continuidade: a arquitetura colonial. No Brasil, o colonial, principalmente o barroco, foi escolhido como nossa arquitetura tradicional. O local e o universal não ficaram restritos à literatura, mas também foram incorporados à arquitetura.

O que esse artigo pretende é pensar essa especificidade das vanguardas da América Latina entre o local e o universal, a partir de um autor em especial: Manuel Bandeira, e de suas crônicas selecionadas para o livro *Crônicas da Província do Brasil*⁴, de 1937. Bandeira apresenta crônicas que transitam entre esses dois campos de ação das vanguardas latino-americanas: a língua e a literatura; a arquitetura e a cidade. Isso nos permite compreender aspectos desse movimento que não é específico do Brasil, que se estendeu pela América Latina, estabelecendo um diálogo entre a obra do autor, o movimento moderno, e os discursos e ações do Estado nesse projeto de construção de uma tradição nacional. Produzidas nesse ambiente, as crônicas de Bandeira nos apresentam as aspirações e transformações do movimento moderno na cultura e nas cidades brasileiras, as formas de compreensão e interpretação do Brasil, a partir da escala cotidiana do cronista que vive nas cidades. Ao mesmo tempo, enquanto intelectual comprometido com o modernismo, ele dialoga com os intentos do movimento e do Estado na construção dessa tradição nacional. Transitando entre essas dimensões, os textos de Bandeira constituem fonte potente de análise e compreensão desse localismo universal latino-americano e sobre como ele transpareceu em nossa linguagem, arquitetura, cidades e cultura.

3 Tradição e modernidade, nacional e universal

Em se tratando de arquitetura, Lúcio Costa foi o grande representante brasileiro desse movimento que elegeu a tradição como base de criação da cultura moderna (WISNIK, 2007). O aumento do interesse pelas “coisas brasileiras”, não era apenas um projeto estético, mas um projeto de nação, o que resultou nesta nova correlação entre os intelectuais, a sociedade e o Estado (CANDIDO, 1984). A criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em 1937, pelo Ministério da Educação e Saúde (MES), comandado por Gustavo Capanema, pode ser analisada sob o viés dessa associação do Estado aos intentos modernos. O anteprojeto de criação do órgão foi escrito por Mário de Andrade e modificado por Rodrigo Melo Franco de Andrade — primeiro diretor do SPHAN — intelectuais ativos no movimento moderno. A sede do MES, no Rio de Janeiro, foi projetada por arquitetos liderados por Lucio Costa, como Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer. O prédio do Ministério contava também com painéis pintados por Cândido Portinari, um dos maiores nomes da nossa pintura moderna. O edifício-sede do MES se tornou marco da arquitetura moderna brasileira, símbolo de um Estado moderno rumo ao progresso.

Esse movimento evidencia como o Estado tomou a decisão de eleger a arquitetura moderna como a arquitetura nacional, ao mesmo tempo que essa modernidade não rompia com a tradição – muito pelo contrário, era sua continuação. Diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN, Lúcio Costa, com seu olhar de arquiteto moderno, contribuiu ativamente para a eleição da arquitetura popular colonial como nosso patrimônio nacional, em oposição à erudita, conectando a modernidade à tradição popular (WISNIK, 2007). Manuel Bandeira, amigo próximo de Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade⁵, foi membro do Conselho Consultivo do SPHAN. Bandeira escreveu a crônica *A Moderna Arquitetura Brasileira* para o jornal pernambucano *A Província*, em 1930. A crônica foi reproduzida no livro *Crônicas da Província do Brasil*, de 1937, com o título *Arquitetura brasileira*. Nela, o autor defendeu a arquitetura moderna como aquela que simbolizava a tradição brasileira, em oposição à arquitetura neocolonial, vista pelo autor como mera cópia do passado:

É preciso repetir a essa gente as palavras de Lucio Costa, um dos poucos arquitetos novos que sentem o passado arquitetônico da nossa terra: a nossa arquitetura é robusta, forte, maciça; a nossa arquitetura é de linhas calmas, tranquilas; tudo nela é estável, severo, simples — nada pernóstico. É a esse caráter de simplicidade austera e robusta que devem visar os que pretendem retomar o fio da tradição brasileira na arquitetura. (BANDEIRA, 2006, p. 85)

A própria alteração do título de *A Moderna Arquitetura Brasileira* para *Arquitetura brasileira* pode simbolizar uma afirmação da arquitetura moderna como a verdadeira arquitetura nacional, anos antes da criação do SPHAN. As ações do Estado, a partir de 1937, no SPHAN foram resultado de um processo gestado e amadurecido pelos intelectuais modernos: era a teoria materializando-se em práticas na cidade.

Na crônica *De Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes*⁶, Bandeira (2006, p. 13) escreveu: “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.” Essa crônica foi escrita depois da viagem de Bandeira a Ouro Preto. Nela, o que se destaca são as referências à arquitetura da cidade mineira ainda preservada: “Ouro Preto é a cidade que não mudou, e nisso reside seu incomparável encanto.” (BANDEIRA, 2006, p. 13). A arquitetura barroca, defendida como “coisa nossa”, cria um vínculo de identidade nacional entre presente e passado. Era a materialização do nosso passado, da nossa história. É essa paisagem, desconhecida por muitos, que os intelectuais de vanguarda elegeram como a verdadeira arquitetura histórica brasileira, aquela que seria divulgada internacionalmente como nossa.

O que Bandeira escreveu, em 1930, foi propagado por Lúcio Costa, pelo MES e pelos órgãos que dele derivaram, como o SPHAN, anos depois. Movidos pelas transformações estéticas das vanguardas, que incitaram a olhar para nosso passado e construir nossa tradição, esses intelectuais prepararam o que seria campo de ação deles e do Estado, na década seguinte. A criação do órgão de proteção do patrimônio é vista como uma estratégia do Estado de construção da nação através da invenção de um patrimônio nacional, a materialização da história pelo SPHAN (CHUVA, 2017). Assim, cidade e modernidade, enquanto pressupostos, não significam apenas a construção literal do novo, mas também do tradicional, do patrimônio nacional, que não deixava de ser uma novidade que se inseria na cidade.

Na crônica *Bahia*, publicada em abril de 1927, em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, pouco tempo depois de ter estado em Salvador, em janeiro do mesmo ano, Bandeira escreveu:

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. Ali 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. (BANDEIRA, 2006, p. 33)

Para Bandeira, Salvador era um exemplo de cidade brasileira que abrigava nossas raízes e tradição, sentimento despertado pelo ambiente urbano. O autor fala de “raízes em profundidade e em superfície”. Essas raízes mais profundas nos remetem à história, a algo duradouro, que vem de um tempo que não é o presente, enquanto as raízes em superfície nos levam à cidade, ao ambiente urbano, àquilo que está na paisagem, no cotidiano da cidade, e que, igualmente, pertence à tradição. Durante sua estadia na cidade, Bandeira enviou uma carta a Mário de Andrade contando sobre a viagem:

Mário, estou apaixonadíssimo pela Bahia! É uma terra estupenda A CIDADE BRASILEIRA. Centenas centenas centenas de baitas sobradões de 4 andares e sotéia. Se eu pudesse levava um pra mim outro pra você. Solares de forte e sóbria linha senhoril com portas de pedra lavrada e brasonadas, batentes de madeira de lei com almofadões [...]. (MORAES, 2000, p. 332)

Aqui, fica evidente que, o que faz Bandeira ver Salvador como a cidade brasileira são os aspectos físicos e arquitetônicos da cidade. As casas velhas da Bahia são de arquitetura colonial, como as de Ouro Preto. Logo, a identidade de ser brasileiro estava associada a uma arquitetura e forma de cidade específicas. Bandeira completa:

O Largo do Pelourinho é a vista urbana que um brasileiro pode mostrar a um francês sem ter nenhuma dor de corno pela perspectiva dos Campos Elíseos ou da Avenida da Ópera. Quanta casa velha bonita! (MORAES, 2000, p. 332)

O que nos era próprio — nossa história e raízes nacionais — não era inferior ao que existia na Europa. Portanto, ao mesmo tempo que o colonial era tomado como nossa arquitetura, ele era colocado ao lado daquilo que existia na Europa com o mesmo valor, não mais como inferior. O Brasil tinha agora uma arquitetura nacional histórica, e uma arquitetura moderna que lhe proporcionava continuidade.

Bandeira também encaminhou um cartão postal de Salvador com a imagem do Plano Inclinado Gonçalves Dias a Mário de Andrade, com a seguinte frase: “Não é quadro modernista, é a Bahia velha tão perto de nós.” (MORAES, 2000, p. 333). A frase revela a “cidade velha” como expressão do novo, do moderno. O tradicional e o moderno, o local e o universal, se uniam nesse discurso que expressava o pensamento de Bandeira naquele momento, para além das aspirações do projeto modernista. O que o moderno retratava era esse Brasil tradicional, de casas velhas, do passado colonial, que passou a ser observado e apropriado como nosso. O moderno era legitimado pela tradição que atribuía a ele uma carga histórica, construindo, assim, uma identidade nacional profunda. O novo se apoiava no velho, o moderno tinha a tradição em sua base, e a cidade era onde as vanguardas e o Estado produziam suas modernidades nacionais (GORELIK, 2005).

Ouro Preto, o centro de Salvador, e igrejas e espaços abordados nas crônicas de Bandeira foram tombados anos depois como patrimônio nacional brasileiro pelo SPHAN. Assim, em suas crônicas, Bandeira legitimava — antes mesmo dos tombamentos, e dez anos antes da fundação do SPHAN — a atribuição de valor histórico e nacional a essas construções pelos intelectuais envolvidos com as vanguardas modernas do país. Foi no Rio de Janeiro, Minas, Bahia e Pernambuco que se realizaram a maioria dos tombamentos do primeiro ano do SPHAN, privilegiando construções coloniais e religiosas. O patrimônio nacional foi representado através do colonial,

consagrando esse período como o fundador da nacionalidade. Nosso patrimônio tinha, assim, uma feição construída pelo Estado e pelos intelectuais modernos por trás desse projeto (CHUVA, 2017):

O Estado se autoatribuiu o papel de agente de memória da nação, detentor da tutela do patrimônio histórico e artístico nacional — e também de sujeito da história. Foi sob essa ótica que se deu a escolha dos bens a serem conservados, aos quais se atribuiu paralelamente toda uma série de significados, num esforço de seleção daquilo que não deveria ser esquecido, daquilo que, para consolidação da nação, deveria permanecer na memória, materializando-se nos bens tombados. Tratava-se de encerrar escolhas de um passado que representasse toda a nação. (CHUVA, 2017, p. 176)

A cidade não era um reflexo desse processo de construção da nacionalidade e da modernidade, mas um de seus agentes por excelência (GORELIK, 2005). A arquitetura, por sua vez, tornou-se chave nos projetos de governo, representando a modernidade e a tradição nacional que a legitimava. A nossa modernidade exigia uma tradição nacional, e não o rompimento com ela, para então ser universal.

4 Considerações finais

O modernismo latino-americano foi plural. A busca pela tradição, o movimento entre o local e o universal, o nacional e o internacional, compuseram a especificidade do movimento moderno no continente. Dialogando com as transformações estéticas das vanguardas europeias, olhamos para nossa própria realidade e buscamos nos entender, nos definir segundo aquilo que nos era particular, e exportar essa produção nacional tradicional, consolidando-a simultaneamente como internacional e moderna. Através da análise de algumas crônicas de Manuel Bandeira e da sua própria trajetória no movimento moderno, em diálogo com o continente, foi possível perceber como esse esforço de construção de raízes nacionais e de inserção da América Latina no circuito cultural universal fazia parte do imaginário e das ideias dos intelectuais modernos. E foi, posteriormente, associado ao projeto de nação do Estado.

Era um momento de construção: de linguagens, de histórias nacionais, histórias de colonialidades, de cidades e estilos arquitetônicos, e de redes e intercâmbios dentro do próprio continente. Todas essas questões nos confrontam ainda hoje, incitando-nos a compreender mais das cidades, da sociedade e da cultura latino-americana que nos é própria, principalmente ao olharmos suas representações e como estas se configuram, entendendo seus agentes e processos. Fica em evidência como esse caminho ainda está sendo trilhado, como cada vez mais barreiras geográficas, literárias e linguísticas estão sendo transpassadas, no que diz respeito à América Latina, onde nós estamos.

Referências

AGUIAR, F.; VASCONCELOS, S. G. T. (Org.). **Ángel Rama**: Literatura e Cultura na América Latina. São Paulo: Edusp, 2001.

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

ARAVECCHIA-BOTAS, N. A. O pensamento decolonial — caminhos para o ensino de arquitetura na América Latina. **América. Revista da pós-graduação da Escola da Cidade**, São Paulo, p. 76-81, dez. 2018. Disponível em: <http://ojs.escoladacidade.org/index.php/america/article/view/48/39>. Acesso em: 03 mai. 2021.

ARELLANO, A. América Latina, historiografía y arquitectura. In: ARELLANO, A. **Trienal de Investigación FAU 2011**. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, jun. 2011. Disponível em: <https://www.fau.ucv.ve/trienal2011/cd/documentos/hp/HP-2.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2021

BANDEIRA, M. **Crônicas da província do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 86-117, maio-ago. 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-33522013000200004&script=sci_abstract&lng=pt. Acesso em: 03 maio 2021

BELLUZZO, A. M. M. Os surtos modernistas. In: BELLUZZO, A. M. M. (Org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial; Editora Unesp, 1990. p. 13-30.

- BRADBURY, M. As cidades do modernismo. In: BRADBURY, M; MCFARLANE, J. (org.). **Modernismo**: guia geral 1830-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 76-82.
- BRADBURY, M; MCFARLANE, J. O nome e a natureza do modernismo. In: BRADBURY, M; MCFARLANE, J. (org.). **Modernismo**: guia geral 1830-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-42.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-146.
- CANDIDO, A. A Revolução de 1930 e a Cultura. **Novos estudos**, São Paulo: CEBRAP, v. 2, n. 4, p. 27-32, 1984. Disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-08/>. Acesso em: 03 mai. 2021.
- CHUVA, M. R. R. **Os arquitetos da memória**: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017
- FONSECA, M. C. L. **O Patrimônio em Processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.
- GORELIK, A. **Das Vanguardas a Brasília**: cultura urbana e arquitetura na América Latina Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- LAFETÁ, J. L. **1930**: A Crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MANRIQUE, J. A. Identidad o modernidad? In: BAYÓN, D. **América Latina en sus Artes**. Mexico: Siglo XXI Editores, 1974, p. 19-33.
- MARQUES, I. **Modernismo em revista**: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- MARTINS, C. A. F. Identidade nacional e Estado no projeto modernista. Modernidade, Estado e tradição. In: GUERRA, A. (Org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira parte 1**. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 279-298.
- MORAES, M. A. (Org.). **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP/IEB-USP, 2000.
- NÉIA, V. H. S. O nacionalismo argentino da Geração do Centenário da Independência. Bilros, Fortaleza, v. 6, n. 11, p. 93-109, jan./abr, 2018. Disponível em: <http://seer.uece.br/?journal=bilros&page=article&op=view&path%5B%5D=3288>. Acesso em: 09 mai. 2021.
- SARLO, B. Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires. In: BELLUZZO, A. M. M. (Org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial; Editora Unesp, 1990. p. 31-44.
- SCHWARTZ, J. Abaixo Tordesilhas!, **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 7, n. 17, p.185- 200, jan.-abr. 1993. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141993000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 05 mai. 2021.
- SCHWARTZ, J. **Vanguardas Latino-Americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2008
- WISNIK, G. **Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade**. Revista Novos Estudos, São Paulo, n. 79, p. 169-193, nov. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?> Acesso em: 03 mai. 2021.

1 Grupo de intelectuais comprometidos com a afirmação das tradições autênticas do país, frente à “ameaça” do imigrante. Neste meio despontaram nomes como Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones e Manuel Gálvez (NÉIA, 2018).

2 Optou-se, neste trabalho, por priorizar os artigos de jornais, isto é, as crônicas. Ainda que se reconheça o papel fundamental das revistas, elas abririam outro leque de reflexões, por isso não foram aprofundadas, mas citadas para ilustrar o intercâmbio entre as ideias e os intelectuais de vanguarda na América Latina.

3 Para citar algumas, tivemos, no Brasil, as revistas *Klaxon*, *Festa*, *Antropofagia* e *Estética*; *Martín Fierro*, *Proa* e *Sur*, na Argentina; *Amauta*, de Mariátegui, e a *Labor*, no Peru; *La Pluma* no Uruguai, *Repertório Americano*, na Costa Rica, e *Contemporáneos*, no México. É importante salientar a pluralidade de conteúdo e ideias dessas revistas, além das cidades em que foram publicadas.

4 *Crônicas da Província do Brasil* foi publicado em 1937 como uma homenagem da Editora Civilização Brasileira ao aniversário de 50 anos de Manuel Bandeira. O livro é uma coletânea de 47 crônicas escritas por Bandeira entre 1927 e 1936, para jornais e revistas que circularam nas cidades de Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

5 O livro *Crônicas da Província do Brasil* foi dedicado a Rodrigo Melo Franco de Andrade

6 A crônica, publicada pela primeira vez em 1929, em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, é o primeiro texto de *Crônicas da Província do Brasil*.