

⇒ Os sentidos do lusitanismo em *Crônicas da Província do Brasil* de Manuel Bandeira*

Eliana de Freitas Dutra

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo: Pretendemos explorar as ambiguidades e tensões frente à presença portuguesa na tradição cultural brasileira, a partir de crônicas de Bandeira escritas entre os anos 1920 e 1930. Elas são um testemunho da descoberta do Brasil pela intelectualidade modernista e da sua percepção e desejo de modernidade. Elas podem ser vistas também como um registro dos impasses da modernização do país e como instrumento de confrontação com o substrato cultural lusitano no “ser” nacional.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; Crônicas; Modernidade; Identidade; Lusitanismo; Brasil; Século xx.

Abstract: We explore the ambiguities and tensions around Portuguese presence in Brazilian cultural tradition, by studying some of Bandeira’s chronicles from the 1920’s and 1930’s. They are a testimony of the discovery of Brazil by its modernist intellectuals, of the perception and of the desire for modernity. They can also be seen as a record of the dilemmas of the country’s modernization and as an instrument of confrontation with the Lusitanian substrate in the national “being”.

Keywords: Manuel Bandeira; Chronicles; Modernity; Identity; Lusitanity; Brazil; 20th Century.

Olhares Cruzados

Em 1888, Eça de Queiróz, publica sob o heterônimo de Fradique Mendes, uma carta intitulada “A Eduardo Prado” onde defende um Brasil Nacional, brasileiro, ancorado no que seria sua vocação rural. Nela diz ao amigo:

Percorri todo o Brasil à procura do *novo* e só encontrei o velho, o que já é velho há cem anos na nossa Europa - as nossas velhas idéias, os nossos velhos hábitos, as nossas velhas fórmulas, e tudo mais velho, gasto até o fio, como inteiramente acabado pela viagem e pelo sol. Sabe o que me parecia, para resumir a minha impressão numa imagem material, como recomenda Buffon? Que por todo o Brasil se estendera um antigo e coçado tapete, feito com os remendos da civilização européia, e recobrido o tapete natural e fresco das relvas e das flores do solo... Concebe você maior horror? Sobre um jardim perfumado, em pleno viço, tudo tapar, tudo abafar, rosas abertas e botões que vão abrir, com um tapete de lã, esburacado, poeirento, cheirando a bafio. E haverá remédio para tão duro mal? Decerto! Arrancar o tapete sufocante. Mas que Hércules genial empreenderá esse trabalho santo. Não sei. Em todo caso, creio que o Brasil tem ainda uma chance de reentrar numa vida nacional e só brasileira (Queiroz/Ortigão 2007: 208).

* Este texto foi apresentado, em sua versão preliminar, nº XV Congresso da AHILA, ocorrido em Leiden, em 2008, e é parte de reflexões realizadas no interior de projeto de pesquisa que realizo com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Na sequência deste texto, Eça menciona o inevitável fim do império, a presença da República jacobino-positivista que, segundo ele, latejaria nas escolas “em parceria com os doutores de espada”, prevendo que essa República deveria murchar como planta colocada artificialmente sobre o solo e sem raízes nele, desaparecer de todo uma manhã levada pelo vento europeu e doutoral que a trouxe e, quando, segundo suas palavras, “por uma conclusão lógica”, surgir um novo imperador ou Rei, neste momento o Brasil teria sua chance de se desembaraçar do tapete europeu, à condição de que esse novo imperador ou rei fosse bem brasileiro, amasse a natureza e detestasse o livro (Queiroz/Ortigão 2007: 208).

Não deixa de ser curioso poder, com este texto, verificar uma inquietação, no outro lado do Atlântico, ainda que bastante peculiar, com a singularidade do ser brasileiro. Sem deixar de atentar, naturalmente, para o fato de que na sua ênfase com a necessária busca brasileira do autêntico e do “novo” Eça se apegue à parte portuguesa do tapete europeu. E o faz, de um lado, insistindo, numa postura tipicamente colonialista, na condição do brasileiro como um povo rural; de outra, legitimando o regime monárquico como fruto da razão, o que, convenhamos é uma forma teoricamente sofisticada de renomear o que seria uma tradição política fincada pelos portugueses em solo brasileiro. Essa mesma tradição justificaria a ojeriza pelo livro, instrumento do velho mundo, suporte material de ideias e de sua circulação, símbolo da vida urbana, contraponto da sociedade rural, colonial.

Diante das ambiguidades presentes no texto de Eça podemos remontar à frase de Octavio Paz, quando ao refletir sobre a onipresença da cultura europeia sobre as raízes culturais da identidade latino-americana afirma com razão, citando o caso da França, que a cultura desse país “es ya parte de nuestra tradición: renunciar a ella seria renegar de una parte de nosotros mismos” (Paz 1972: 9 s.), e arriscaríamos dizer que a certeza da presença, e força, da cultura europeia/portuguesa no Brasil é parte também da tradição cultural europeia e lusitana e que renunciar a ela seria, para os europeus, renunciar a uma parte deles mesmos.

Não por acaso em outro texto, intitulado *Os Brasileiros*, escrito em parceria com Ramalho Ortigão, ao rebelar-se, com fina ironia, contra o fato de o brasileiro ser o tipo de caricatura mais popular em Portugal, Eça afirma que os brasileiros

eles vêm de nós! As suas qualidades tiveram o seu gérmen nas nossas qualidades. Somente nelas alargaram, floresceram, cresceram frutificaram: em nós estão latentes e táticas. O brasileiro é a expansão do português [...]. Pois bem: eis aí: O Brasil é Portugal- dilatado pelo calor. O que eles são expansivamente nós somo-lo encolhidamente: as qualidades retraídas em nós estão neles florescentes [...]. Eis o formidável princípio – o brasileiro é o português desabrochado (Queiroz/Ortigão 2007: 106-107).

Com isto o que queremos ressaltar é a dimensão inevitável da alteridade, nascida como nos lembra Todorov (1989: 343-445), da percepção da diferença, visível cá, como lá, quando nos deparamos com as questões do mesmo e do outro nos dois lados do Atlântico.

A carta de Eça de Queiroz, e o seu texto *Os Brasileiros*, antecedendo em mais de 40 anos as crônicas de Manuel Bandeira que serão nosso objeto de análise no presente texto, confirmam esta perspectiva e, como veremos, as crônicas parecem guardar também certos ecos de formulações feitas no além mar.

Este texto pretende, portanto, explorar as ambiguidades e tensões frente à presença portuguesa na tradição cultural brasileira presentes nas crônicas de Bandeira editadas com o nome de *Crônicas da Província do Brasil* (2007), cuja primeira edição é de 1937, pela Editora Civilização Brasileira.

Crônicas: na fronteira da modernidade

Escritas entre o final dos anos 20 anos e os anos 30 do século xx, publicadas, sob a forma de evocações, em jornais de Minas Gerais, de Pernambuco, de São Paulo, também em Revistas do Rio de Janeiro, elas são, a um só um tempo, um testemunho da descoberta do Brasil pela intelectualidade modernista e da percepção e do desejo de modernidade. Mas, elas são também um registro dos impasses da modernização do país e um instrumento de enfrentamento conflitivo, por vezes às cegas, por vezes oscilante, entre a positividade e a negatividade do substrato cultural lusitano no “ser” nacional. Seja na formação cultural da nacionalidade brasileira, na língua pátria, na sua expressão escrita e falada, ou na arquitetura, com seus contrastes entre o antigo e o moderno.

Nas crônicas de Bandeira as impressões sobre o Brasil são como fragmentos que, meio que ao acaso, acabam por montar um rico acervo de brasilidade, ainda que sejam impressões dispersas, o que é compreensível na tradicional variedade constitutiva do gênero crônica, em que prevalece a mistura entre a história e a memória e em que, por vezes, são tênues e porosos os limites entre o real e o ficcional.

Eruditas, sensíveis, de refinamento arguto, algumas delas são enriquecidas com uma pesquisa histórica relevante, sendo que nelas são invocados autores clássicos, viajantes, cronistas, enfim obras imprescindíveis para a compreensão das coisas do Brasil colonial. Embora ligadas à atualidade daqueles anos de 1920-30, e marcadas por uma preocupação de referencialidade e verdade, as crônicas são também um ato, com forte conteúdo poético, acerca da realidade observada pelo autor. Entendemos que esta parte jornalística da obra de Manuel Bandeira não pode ser separada ou oposta à sua prática literária. Embora fuja aos limites e aos objetivos deste texto a discussão sobre as possíveis relações interdiscursivas e intertextuais entre imprensa e literatura, as transversalidades entre os vários tipos de discurso, incluído aí o da história – ao qual por vezes Manuel Bandeira parece querer se arriscar – parece-nos necessário assinalar, no entanto, o entrecruzamento e as relações constantes entre eles. Afinal a crônica, enquanto um gênero heterogêneo tal como nos lembra Júlio Ramos, é uma “região limítrofe, sem fronteiras claras, [...] ligada à história do folhetim, é o lugar que a literatura ocupa no jornal”. Mas ela é também, segundo esse autor, “o lugar onde a literatura enuncia, denuncia os discursos que formam seus exteriores: a informação, a tecnologia, a racionalidade mercantil e [...] a crise da experiência na cultura de massas” (Ramos 2008: 203 s.). É com essa perspectiva que nos sentimos autorizados a usar suas crônicas como um documento de história.

Colhidas em viagens a Minas, em visitas a Pernambuco, seu estado natal, em perambulações pelo Rio de Janeiro, cidade onde habitava, as crônicas, como veremos, guardam o espírito das viagens dos modernistas, a preocupação com um tipo de registro quase etnográfico, nos moldes dos realizados por Mário de Andrade, a atenção cuidadosa aos elementos que pudessem ser fiadores da existência de uma cultura nacional, e ainda sinais de uma sensibilidade nova para a preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Afinal, Manuel Bandeira foi um ativo parceiro epistolar de Mário de Andrade que, com ele compartilhava, em correspondências entre 1922 e 1924, o que já foi chamado, por um estudioso do seu trabalho cultural, o dilema que o perseguiu “durante toda sua trajetória no Modernismo: a tensão entre a sensibilidade artística, preocupado com as exigências de uma escrita de vanguarda, e a ‘missão’ de intelectual engajado em formar uma cultura nacional” (Nogueira 2005: 60). A gênese do projeto modernista de Mário de Andrade, suas escolhas estéticas, seus planos e experiências de viagens, suas inquietações intelectuais e definições artísticas, tal como mostradas por esse autor, encontrarão em Manuel Bandeira, segundo nossa leitura, o interlocutor privilegiado por excelência. O compartilhar dessa experiência missivista, em meio aos seus outros contatos no interior da rede de intelectuais modernistas entre os anos 20 e 30, dentro e fora do Estado, deixou, no nosso entender marcas indeléveis no olhar de Manuel Bandeira sobre o Brasil, sobre a história brasileira, o homem brasileiro, a arte, a cultura e a identidade nacionais. Este olhar faz das suas *Crônicas sobre a Província do Brasil* um documento que muito se aproxima da perspectiva das fotografias do seu amigo Mário de Andrade, que um estudo recente define como “narrativa iconográfica de uma memória histórica” (Nogueira 2005: 152) conduzida pelas temáticas do “patrimônio histórico, tipos humanos, amigos, natureza, modos de trabalho aspectos da cultura popular” (148). O conjunto das crônicas, se não implicasse numa interferência indevida, bem que poderia ser lido e organizado no interior dessas temáticas que são recorrentes na obra e a perpassam.

Já na abertura do livro, a primeira crônica intitulada “De Villa Rica de Albuquerque à Ouro Preto dos Estudantes” (Bandeira 2007: 13-32), nos dá a medida das tópicos que vamos encontrar ao longo da obra e dos traços e inquietudes principais do intelectual Manuel Bandeira. Assim, passado, mudança, decadência, velhice, relíquia, herança, mestiçagem singularidade, espontaneidade, genialidade, raça vão pontuando seus escritos, traçando um painel dos conflitos e das ambiguidades no confronto entre as sobrevivências lusitanas e a modernidade que ele vê se instalar.

A Arquitetura como ícone da Tradição

Ouro Preto para nosso autor “é a cidade que não mudou, e nisso reside seu encanto” (13). A salvo do progresso sua arquitetura guardaria o caráter da velha arquitetura portuguesa, que Bandeira traduz como “lição de força, tranqüila dignidade, que é a característica do colonial legítimo”. Isto apesar da “severidade, quase dura, dos edifícios públicos e das casas solarengas” (14).

Aqui, ecoa a visão de Eça e Ortigão sobre os portugueses: retraídos, discretos, vestindo cores escuras na sua severidade coloquial. O estilo batizado de neocolonial, então emergente em parte da cidade de Ouro Preto é rejeitado por Bandeira, conquanto um arremedo. Esta rejeição é explicitada com a mesma força com que ele denuncia o mau gosto de Saint-Hilaire. Este teria chamado o Palácio dos governadores de pretenso palácio e ainda por cima qualificando-o, ressalta Bandeira, de “uma massa de edificações pesadíssimas demais e de mau gosto” (14). O mau gosto é do francês, ele adverte, e não do palácio cujo caráter estaria na perfeita harmonia com sua finalidade, o que lembramos, seria típico do pragmatismo e capacidade de assimilação do português, o que foi tão destacado pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda, e por Bandeira sempre que menciona essa arquitetura.

Manuel Bandeira, nesse texto, não poupa os viajantes que passaram por Minas e nos legaram suas narrativas de viagem. Os franceses Saint-Hilaire e Castelnau, os ingleses Richard Burton, o geólogo, Mawe, o reverendo Walsh, são alvos da ironia do nosso autor, pelo que considera sua “insensibilidade” com os costumes, as belezas e as singularidades da terra. Esta incompreensão, ou incapacidade de reconhecimento, é intuitivamente localizada por Manuel Bandeira no estranhamento, no desconforto com a diferença cultural, na falta de lastro da tradição lusitana e no desconhecimento acerca da “sobrevivência tenaz de costumes árabes herdados por intermédio dos portugueses” (15), que se faziam presentes, por exemplo, nas disposições dos móveis nas salas de vistas das casas mineiras, e que alguns viajantes de maneira superficial atribuíram “ao gosto primário da simetria” (15). Neste ponto da crônica esses costumes aparecem plenamente reconciliados com a tradição ibérica e a força da herança mourisca, pelas quais os brasileiros se diferenciariam positivamente de franceses e ingleses, na sua atribuição fácil de julgamentos e na sua inconsciência, como a de Burton, incapaz de se render à evidência “da grandeza criadora de Aleijadinho”, frente à frontaria da Igreja de São Francisco, em Ouro Preto. Segundo Bandeira as suas pilastras, e não colunas jônicas ao gosto do Pavilhão Central do Louvre, tão apreciadas e definidas como joias de arte por Anatole France teriam ofendido o “convencionalismo humanista” de Burton. Este, também frente às colunas e pilastras do Coro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, teria feito chiste imperdoável nomeando-as de “a kind of barrigudo style”. Tampouco esse célebre viajante teria sabido apreciar o lavatório da Igreja de São Francisco (15).

Na sua sagacidade, Bandeira percebe que os viajantes olham para a arquitetura mineira guiados pela força do mesmo, daquilo que reconhecem na sua cultura, a exemplo do edifício da Cadeia, porque lhes lembravam segundo suas palavras, “o belo bem aprovado do Renascimento italiano” (15).

Numa outra crônica intitulada “O nosso” Saint Hilaire” (Bandeira 2007: 199-202), numa posição mais simpática à Saint-Hilaire, qualifica-o como o estrangeiro que teria deixado “lembrança mais simpática” (199). Destaca a importância das suas várias e longas viagens ao Brasil; o esforço que nelas despendeu o viajante; a riqueza do seu trabalho na área da botânica; a diversidade dos campos em que realizou pesquisas, com significativos registros sobre os países que visitou; seu estilo sem pedantismos; sua escrita clara e simples. Entretanto, ao mencionar as impressões de Saint-Hilaire no campo da cultura, não deixa de afirmar a medianidade das “faculdades artísticas” desse viajante, as quais “não seriam nem fortes nem incomuns” (200). Assim, Bandeira, com delicadeza, mas sem concessões, vai dizer que Saint-Hilaire apenas assinalou “as matrizes de Antonio Dias e do Fundo de Ouro Preto, não dizendo uma palavra de São Francisco de Assis e Carmo, igrejas incomparavelmente mais belas e mais interessantes” (201), e que deu “ligeira notícia sobre Aleijadinho”, embora distinga na crônica o fato de, segundo seu entendimento, ter sido Saint-Hilaire quem descobriu o escultor, o que teria se realizado através dos seus comentários sobre os profetas de Congonhas.

Pelo olhar dos viajantes mencionados nas *Crônicas da Província do Brasil*, a escrita de Bandeira encena batalhas de alteridade, em que o olhar estético aparece como prerrogativa de uma tradição luso-brasileira. E, em meio a elas, um traço da sensibilidade da gente brasileira é destacado: “o comoverem-se com os sobradões pesados, estas frontarias barrocas, onde alguma coisa de nosso começou a se fixar. A desgraça foi que esse fio da tradição se tivesse partido” (16).

Esse fio, na arquitetura, ele nos diz em outra crônica do livro (Bandeira 2007: 83-85), é o da “simplicidade austera e robusta”, como os portugueses de Eça, eu acrescentaria. O responsável pela sua perda é o “entendimento desastrado” que teria gerado o neocolonial. Sua crítica à imitação, como prática e valor teórico, e a ênfase na valorização do passado histórico, e não pelo antigo em si mesmo, terão como contraponto a valorização dos impulsos criativos, próprios da sintonia do autor com os valores da modernidade, em que pesem suas ambigüidades. Não por acaso, em crônica de 1929, ao registrar com admiração a presença de Le Corbusier no Brasil, e apoiar com entusiasmo a apreciação positiva que esse teria tido do “sobradinho colonial” brasileiro, Bandeira não hesita em qualificar o famoso arquiteto francês de “modernista sensato” (Bandeira 2008: 279). E acrescenta “o verdadeiro modernista é aquele 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” (279). Assim, a imitação mais do que uma recusa estética de Bandeira seria também um empecilho para a harmonização, no urbanismo, entre a beleza e a criação com as necessidades da vida nas cidades. Seu temor frente à aceleração do ritmo do moderno o faz valorizar a tradição, anteparo contra a voragem da modernidade, apesar da sua adesão à noção de urbanismo como aparelhamento e equipamento, que a visita, e as conferências sobre arquitetura, de Le Corbusier no Brasil lhe permitem expressar, e registrar em crônica, citando Leonardo da Vinci: “La città si farà bella”, e emenda “se se organizar racionalmente” (Bandeira 2008: 285).

A cidade de Ouro Preto, tal como Bandeira avalia, com sua unidade, riqueza de patrimônio artístico e prestigiosa velhice, se destinaria a se tornar uma “reliquia inapreciável do nosso passado” (2007: 16).

Diferentemente de Olinda, ameaçada pelo crescimento de Recife, do velho Rio e do velho Recife já sucumbidos ao progresso. Neste ponto vale à pena voltar ao ponto em que o autor diz que “algo começou” e também reter o adjetivo usado por Manuel Bandeira para reliquia: inapreciável. Aqui a expressão, ou seja, a classificação de reliquia e o adjetivo se completam. O novo, o que começou – ou seja, a arquitetura e arte barroca mineira – teria seu lastro na tradição da arquitetura lusa que, ao ser rompida só poderia sobreviver como reliquia.

E Ouro Preto é também uma cidade considerada como reliquia porque inauguraria uma civilização: a civilização das Minas.

Não por acaso, Afonso Arinos, o formulador em obra de 1936 da ideia de civilização acima invocada, pertencia à rede intelectual do SPHAN, a qual pertencia Manuel Bandeira, que dedicou ao seu presidente, Rodrigo de Mello Franco, justamente o livro ora em análise, ou seja, *Crônicas da Província do Brasil*, o qual foi publicado por iniciativa desse último.

Ouro Preto é reliquia, ainda, por carregar a significação de algo que possui valor sublime, aura de sacralidade, signo de ancestralidade, de ter pertencido a uma história distante no tempo e no passado, mas com o poder de aproximá-lo do presente. Sua autenticidade, preciosidade, condição imemorial e sacralidade fazem-na *inapreciável*, portanto, acima de qualquer julgamento. Com a “nobreza de sua antiguidade” e feição arquitetônica estabilizada desde o século XVIII, Ouro Preto ainda teria, segundo as palavras de Bandeira, a sagração “espiritual do idealismo da Inconfidência Mineira” (23).

E a obra de Aleijadinho nessa linha, nos diz Bandeira, “foi a flor extrema do luxo de um século de mineração [...]. A frontaria e as arcadas de São Francisco seriam para ele a demonstração do esforço de criação do gênio mestiço de nossa gente [...] que tratou o barroco, renovando-o com um espírito de criação verdadeiramente genial: adaptou-o ao ambiente rude da capitania” (Bandeira 2007: 24).

Mas, não obstante o gênio inquestionável de Aleijadinho, sua vocação tinha raízes e cultura oriundas do pai, “o melhor arquiteto português do seu tempo”, segundo nos diz na crônica intitulada “Aleijadinho”. Esta análise parece confirmar o que já foi assinalado por outro autor, ao discutir a problemática dos nacionalismos e das identidades, dizendo que: “culturalmente, a identidade latino-americana se constitui como a afirmação de uma diferença no seio de uma identidade: uma relação filial, edipiana, com a Europa” (Perrone-Moisés 2007: 23).

Entretanto, nem por isso essa afirmação e essa relação são menos críticas, e tampouco são destituídas de assimilações e de empréstimos no interior da própria crítica que a rudeza da capitania aqui registrada parece reverberar.

As cidades e as Igrejas: verso e reverso da modernidade

O contraponto da relíquia é a ruína que Bandeira vê em cidades como Olinda, tal havia feito pela inglesa Maria Graham, no seu *Jornal de Viagem ao Brasil*, cuja leitura ele recupera e contrasta. O seu reencontro com os escritos de Maria Graham lhe dá ainda a oportunidade de explorar o contraste feito pela autora nas artes de morar dos portugueses e ingleses, ao visitar uma família portuguesa em Recife, cuja habitação era uma composição de influências entre Europa, o Oriente e os costumes dos trópicos. Do relato da luta dos independentistas que a autora presenciou no Recife, Bandeira destaca a persuasão de Maria Graham “de que aquela parte do Brasil nunca mais se submeteria a Portugal”, e acrescenta que este era o sentimento de todo o Brasil (Bandeira 2007: 73-77). Esta é mais uma das suas afirmações que deixam clara a constante oscilação de posições e sentimentos frente à herança lusitana, os quais tensionam suas crônicas.

Olinda, como Salvador, que ele chama de cidade da Bahia, são cidades, no seu entender, com a mesma “feição tradicionalista” de Ouro Preto, mas que ele acredita estarem “fadadas a uma renovação sem cura” (16). No seu olhar sobre Olinda e Salvador a modernidade é ruína, resíduo de um espetáculo de destruição e desfiguração. Este sentido negativo das mudanças urbanas que estiolam a tradição da arte de construir – alicerçada num encontro de civilizações e culturas de pelo menos três partes do mundo – e trazida ao Brasil pelos portugueses, se são, por um lado, elementos importantes para um olhar crítico sobre as cidades do Brasil e para a manutenção de um sentido positivo, e afetivo, nos vínculos luso-brasileiros; de outro, não podem fazer esmaecer a necessária afirmação da nação independente na sua afirmação cultural e nacional que os escritos de Maria Graham sobre a Independência o levam a reiterar.

As crônicas intituladas “Bahia” (Bandeira 2007: 33-44); “Velhas Igrejas” (69-71); “O que era Pernambuco em 1821” (73-77); “Recife” (109-110); e “Arquitetura Brasileira” (83-85), lhe permitem introduzir novos aspectos nos contrastes que estabelece entre as cidades brasileiras, e a destacar novas feições da brasilidade buscada. A cidade da Bahia,

nomeada de “boa terra”, é, ao seu juízo, a mais caracteristicamente brasileira, e a cidade baixa seria como

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 do que nunca estremeceram aquelas fundas raízes raciais que nos prendem ao passado extinto, ao presente mais remoto. Raízes em profundidade e em superfície. E fiquei comovidíssimo querendo mais não somente aos baianos, com quem ali me irmanava, senão também aos patrícios mais afastados ou mais esquivos- paulistas, acreanos, gaúchos, mato-grossenses. Comoção brasileira como experimentei também vendo o coro de anjinhos mulatos de Tarsila do Amaral (Bandeira 2007: 33).

O tema da mestiçagem aqui reaparece sob novo ângulo, não mais no gênio individual, marcado pela formação cultural mestiça, tal como em *Aleijadinho*, mas no substrato humano, na religiosidade, e nos costumes da população de uma cidade, e, porque não, em extensão, do país. A tópica das raízes, ainda não introduzida por Sérgio Buarque de Holanda, também aqui se faz presente, a seu modo, e preservadas as distâncias conceituais. Uma das raízes é o povo mestiço, “a tradição viva, integrada no presente mais atual” (33). Esta tradição é que bloquearia o progressismo que, segundo ele, desfigurou o Rio de Janeiro e outras cidades litorâneas, como o Recife.

Nessa crônica, intitulada simplesmente “Bahia”, como em outras do livro, o gênero crônica “experimenta literariamente os limites da representação dos discursos relacionados com a nova experiência urbana e a realidade da modernidade e da cotidianidade capitalista” (Ramos 2008: 204). Na ideia das raízes de um passado extinto e presente remoto, e das raízes em profundidade e em superfície Bandeira realiza uma leitura quase benjaminiana do tempo (Benjamin 1985: I, 222-232), com seus deslocamentos e sua abertura ao presente e ao futuro, enquanto promessa de redenção.

A busca de Bandeira do que se preservou na velha Bahia, no caso, os antigos sobrados de duas águas, os oitões, o barroco religioso, que segundo ele comprovariam que numa terra exuberante “a natureza dá o modelo do mais fantástico capricho das curvas” (36); as igrejas; os mistérios da cozinha da gorda preta Eva, “modesta, mas estupenda com misturas de dendê e pimenta queimada, remetendo a receitas ancestrais” (35); compensariam a falta de luz, de água e de esgoto na cidade da Bahia. Afinal a iluminação do Rio de Janeiro lhe parece “automóvel de novo rico” (34). Também em Ouro Preto a pobreza não teria maculado a sua nobreza.

A sua crítica a certa modernidade, que ele chama de “progressismo apressado e sovina”, se estende, em comparação, aos arranha-céus cariocas que, na sua negação da velocidade das mudanças na cidade moderna, não passariam “de casarões passadistas”. No diapasão da tópica literária e artística, um velho quarteirão baiano vai lhe lembrar “as sínteses plásticas dos pintores modernistas” (34). Toda essa beleza singular, no entanto, aparece ameaçada: de um lado pela ruína, do efeito corrosivo do tempo e do mau gosto e mediocridade dos novos estilos; de outro pela pilhagem dos antiquários, a qual tanto atormentava, à época, o seu amigo Rodrigo de Mello Franco de Andrade, então a frente do PHAN – cujo projeto foi por ele concebido – para quem a ameaça ao patrimônio parecia ameaçar a existência da nação que com tanto zelo eles e seus colaboradores estavam empenhados em construir. Os comentários de Manuel Bandeira, nesse e em outros casos, em que manifestava uma clara consciência da importância da preservação do patrimônio

nacional são totalmente afinadas com as de Rodrigo de Mello Franco de Andrade, tanto no tocante ao conceito de patrimônio, onde prevalece a tônica monumental em particular da arte colonial religiosa, quanto à perspectiva da restauração. Convém lembrar que é da autoria de Manuel Bandeira o livro *Guia de Ouro Preto*, publicado em 1938, pelo PHAN, primeiro no gênero no Brasil e instrumento de difusão de uma cultura do patrimônio no Brasil.

Na crônica “Velhas Igrejas” afirma: “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 2007: 71).

Nesse texto Manuel Bandeira relata seu retorno a Pernambuco depois de 30 anos e sua perplexidade frente às adulterações sofridas pelas velhas igrejas, em particular a nova Sé que, de capela barroca, teria sido transformada “num detestável gótico de fancaria” (69). A igreja primitiva desapareceu assim em meio a uma monstruosidade. Antes tivessem deixado “os seus ouros amortecidos na pátina” (70), lamenta. Os novos templos, os templos adulterados além de pobres de ambiente, pobres de sombra, sequer estimulariam a vontade de rezar. Esta capacidade só as igrejas antigas a tinham porque capazes de suscitar “pelo milagre artístico a emoção religiosa” (70). Para salvar os monumentos da ruína, a exemplo do solar dos Aguires, de que nos fala em na sua crônica intitulada “Um purista do estilo colonial” (Bandeira 2007: 61-63), Manuel Bandeira tem um programa claro, ciente do que considerava a falta de cultura artística e histórica e insuficiência da ação do Estado. Qual seja: “despertar a consciência do valor dessas relíquias na mentalidade dos detentores eventuais dela. Criar o ambiente tradicionalista” (63).

A cultura brasileira: em busca do bom cosmopolitismo e do verdadeiro modernismo

Entre as idas e vindas em torno da boa e da má herança portuguesa, na sua defesa do tradicionalismo Bandeira se afasta do discurso antilusitano dos modernizadores, o qual, segundo denunciava o *Manifesto regionalista* de Gilberto Freyre via “em tudo que era herança portuguesa um mal a ser depreciado” (1976: 58.). Cumpre lembrar que o *Manifesto Regionalista*, de inspiração também modernista, lido, segundo se difundiu, no congresso de mesmo nome – mas só publicado muitos anos mais tarde, em 1952 – foi fruto do Congresso Regionalista ocorrido em Recife em 1926, o qual teve como tônica principal uma oposição à hegemonia da vanguarda cultural dos paulistas e cariocas “exrangeirados”. Manuel Bandeira, tal como o filólogo João Ribeiro, são citados por Gilberto Freyre no manifesto, como simpatizantes do movimento, cujo manifesto acabaria sendo chamado por Freyre de Manifesto Regionalista-Tradicionalista. Neste, a defesa da estética, dos costumes, das tradições nordestinas, da arquitetura dos mocambos, na linha da herança portuguesa e da mistura racial teriam lugar de destaque. No manifesto, como em várias das crônicas de Bandeira, impera o elogio ao gênio português da assimilação, as críticas ao mau cosmopolitismo e falso modernismo.

Nesse ponto nos valem das reflexões de Ángel Rama para quem

Dentro da estrutura geral da sociedade latino-americana, o regionalismo acentuava as particularidades culturais que se haviam forjado em áreas internas, contribuindo para definir seu perfil

diferente e, por sua vez, para inseri-lo no seio da cultura nacional que cada vez mais respondia a normas urbanas. Por isso se inclinava a conservar aqueles elementos do passado que haviam contribuído ao processo de singularização cultural da nação, e procurava transmitir ao futuro a conformação adquirida, para resistir às inovações forâneas (Rama 2007: 32).

Dentro deste quadro o componente “tradição”, segundo esse autor, traço obrigatório de toda definição de cultura, “era realizado pelo regionalismo ainda que com evidente esquecimento das modificações do equipamento tradicional anterior” (Rama 2007: 32). O resultado seria a expansão nas expressões literárias de “uma fórmula historicamente cristalizada da tradição” (32). Isto explicaria no Brasil o combate às influências externas, bem como aos modernistas do Rio e São Paulo. Não por acaso na crônica “Tarsila antropofágica” (Bandeira 2007: 195-197), Bandeira faz, através dos quadros “Religião Brasileira e A Família do Caipira”, o elogio da religiosidade popular, das capelinhas, dos oratórios domésticos, “a devoção das ladainhas nos serões caseiros, das noites cheias de luz nas naves festivas; e os tipos caipira, tomados da realidade pela artista, com um mínimo de deformação plástica” (195). O fundo memorial e a força do costume são aqui a chave para Bandeira lamentar – se dizendo por isso diferente de Oswald de Andrade e dos Antropofágicos – a estética antropofágica de Tarsila, e a perda das sensualidades da sua pintura, dizendo:

Não gosto de Tarsila antropofágica. Preferia a Tarsila até dois anos atrás, a Tarsila cristã pela graça de Deus, em cujos olhos morava (sosseguem, ainda mora) a “preguiça paulista”, em cujos quadros, de gosto e de técnica bem ocidental, “locomotivas e bichos nacionais geometrizam as atmosferas nítidas (cito um poema do Pau Brasil) e onde há um “cheiro de café no silêncio emoldurado”; a Tarsila que pintava com o azul e cor-de-rosa dos bauzinhos e das flores de papel, que são as cores católicas e tão comoventes da caipirada (Bandeira 2007: 196-197).

Considerando que Ángel Rama tem razão (2007: 36), ao dizer que a perspectiva modernista, que Freyre insiste em acrescentar nos vários prólogos ao *Manifesto Regionalista*, teria possibilitado uma convergência com Mário de Andrade, pela via da valorização das tradições populares, das coisas cotidianas, espontâneas, rústicas, nem sempre valorizadas pelos eruditos, podemos entender melhor Manuel Bandeira, em cujas crônicas parece circular livremente, e com desenvoltura, entre Gilberto Freyre e Mário de Andrade. Sua movimentação entre a visão de cultura desses autores é realizada com aguçado espírito crítico, independência e nenhuma ingenuidade, tal como podemos ver na crônica “Poesia do sertão”. Nesta, a propósito de um texto de Ribeiro Couto – em que esse registrava que na poesia a profundidade interior estaria desaparecendo em favor dos temas e modismos folclóricos – Bandeira assinala que a tal profundidade interior pode muito bem ser colocada dentro dos temas populares, mas que a questão estava que a nossa poesia de inspiração nacional carecia da ingenuidade, a qual seria a qualidade mais preciosa da arte popular. Isto porque os poetas, que ele vê como os mais fortes, “o Mário de Andrade, da Andorinha e do Pai do Mato, O Raul Bopp da Cobra Norato- são cidadãos, sensibilidade de cidade que se interessaram pelo sertão e souberam meter nos seus poemas o conhecimento do sertão” (143). Ou seja, tinham o conhecimento, mas não a sensibilidade do sertão.

Mesmo Catulo da Paixão cearense, que sabemos ter sido, naqueles anos, celebrado como poeta do sertão, seria segundo Bandeira, “tão da cidade quanto nós outros. Não se confunde com o sertão. É um sertão da saudade o seu. Um sertão muito saído de vocabulários regionais” (144). E quando julgou ter encontrado o poeta matuto em Ascenso Ferreira, não pode apresentá-lo assim no Rio de Janeiro, pois o poeta lhe fez saber que “fazia questão fechada de ser um poeta culto, tal e qual Catulo- o Victor Hugo do sertão, o Lamartine das serenatas” (144). Já na crônica intitulada “Impressões de um Cristão Novo do Regionalismo” – onde nos fala de um personagem que chama de um ex-regionalista – o sentimento de infância, a nostalgia da vida no engenho, as delícias da culinária, as histórias e cantos nas páginas de folclore de Sílvio Romero, a hospitalidade das tradições rurais nela evocados, Bandeira só faz reafirmar uma espécie de fundo comum da autêntica unidade nordestina.

Um Brasil Brasileiro

Ainda no tema da reabilitação dos chamados valores dos trópicos, ou valores tradicionais, porquanto engendrados no contato com a cultura do colonizador português e preservados nos recantos longínquos e profundos do país, ou seja, longe das cidades, é interessante recuperar a visão de Manuel Bandeira quando, por exemplo, o tema é a língua falada no Brasil. Em crônica intitulada “Fala Brasileira”, nosso autor sai a campo em favor da incorporação artística “na prosa e na poesia brasileira das formas e dicções da nossa gente, até agora condenadas como incorretas” (45). No debate entre dois ilustres professores à época, Antenor Nascentes, com seu livro *Idioma Nacional*, e Souza da Silveira, que recusa essa denominação para uma obra que adotou na língua escrita licenças da língua falada, Bandeira busca a autoridade de Mário de Andrade para se posicionar ao lado do primeiro, ou seja, o autor de *Idioma Nacional*, dizendo que foi preciso “aparecer 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” (46).

O escritor Lima Barreto é invocado por Bandeira como tendo sido considerado por muitos “um escritor desleixado e incorreto pelo fato de se servir em prosa literária de formas correntes da língua falada” (46). Isto, ele explica, seria devido à influência da tradição clássica portuguesa que teria contaminado até os escritores que teriam se recusado se submeter a ela e “ao ouvido português”, caso de Alencar e Lima Barreto. Bandeira se posiciona ao lado da corrente que pretendia “criar na linguagem escrita uma tradição mais próxima da linguagem falada natural, correta, mas sem a afetação literária da sociedade brasileira culta” (47). No Brasil, ele adverte, a linguagem literária estaria divorciada da vida, pois “falamos com singeleza e escrevemos com afetação” (47).

Ainda admitindo que dentro da tradição clássica portuguesa exista maior energia, elegância e concisão do que na linguagem brasileira falada, esta teria, no entanto mais “caráter”. E se pergunta se não haveria o que lamentar entre as formas que se arcaizaram e morreram no interior daquela tradição clássica. Bandeira conclui sua crônica “Fala Brasileira” falando do seu sentimento de aprovação diante do fato de que filólogos clássicos, como o professor Nascentes, já estivessem considerando as prosas literárias de Euclides da Cunha, Lima Barreto e Monteiro Lobato como “lusitanizantes”. E diz

acreditar que “as formas brasileiras da língua falada serão chamadas a substituir as que o professor Nascentes qualificou de lusitanizantes, com grande escândalo do professor Souza Silveira” (48).

A referência ao escritor Lima Barreto, nesta altura, nos permite passar ao tema do popular e do urbano, com seus tipos e suas peculiaridades de comportamento tal como abordados nas crônicas “A Festa de Nossa Senhora. Da Glória do Outeiro” (Bandeira 2007: 79-82), “Na Câmara Ardente de José do Patrocínio Filho” (93-95), “O Enterro de Sinhô” (97-99); “Sambistas” (153-155); “Reis Vagabundos” (163-165); “Candomblé” (175-177), entre outros. Já na crônica “Bahia”, que na ordem escolhida pelo autor para sua organização em livro antecede essas últimas, Bandeira não esconde seu prazer de ter estado na Bahia quando da festa do Senhor do Bonfim, que ele chamou de

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 vatapá, carurus e outras ardências negras, isto madrugada adentro, dias a fio (Bandeira 2007: 43).

Falando da festa do Outeiro, “onde o brasileiro mais sente nos olhos o gosto do Brasil” (79), seu ponto de partida é a festa de Santa Cruz, no Recife. Em todas elas ele acentua “a democracia sincera da gente de toda cor que se mistura” (79), mas assinala nunca ter ido à Festa da Penha devido à forte presença lusa naquela festividade por ocasião de sua infância, o que lhe deixou uma recordação “do bródio português. Por isso a Penha nunca me interessou”, diz. Quanto à festa de Nossa Senhora. Do Glória, ele afirma que essa seria mais brasileira, mais tradicional, mais poética.

Enfim uma autêntica festa do povo, como o era desde o Império, tal como descrita em Lucíola, por José de Alencar:

Todas as raças, [...] todas as posições, desde a ilustração da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade Brasileira (Bandeira 2007: 80).

Aqui a ficção, de José de Alencar, é que traz os sentidos de referencialidade e verdade.

Em “Candomblé”, em que Bandeira descreve a ida de quatro amigos de bar a uma cerimônia culto de origem africana no bairro de Laranjeiras, o tom da crônica, bastante bem humorada, é de descrição do insólito, de algo que ele não pode apreender pela tradição, mas que está inscrito na peculiaridade da vida popular da cidade do Rio de Janeiro. Esta mesma cidade é o cenário das crônicas sobre o músico e compositor Sinhô, bem como sobre o jornalista Zeca do Patrocínio Filho. Em comum aos dois, a vida boêmia, a alegria e a forma desbragada de viver, os tipos da boemia carioca e os velórios nada corriqueiros de ambos. Jeca do Patrocínio como sinhô foram ambos homens de cor de grande talento, cujo espírito de fascinação, segundo Bandeira, estava na sua capacidade de ligar os poetas, os artistas, a sociedade fina, e culta, às camadas mais profundas da ralé urbana. No caso de sinhô não nos esqueçamos de que se tornou, à época, um ícone da nacionalidade da música popular brasileira, sendo suas canções marcadas por um conteúdo poético tipicamente brasileiro.

O velório de Sinhô é descrito como “um vaivém incessante da capela para o botequim” (99), um lugar em que circularam malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-vous,

meretrizes, chauffeurs, macumbeiros, sambistas, mulheres do morro, baianas de tabuleiro, vendedoras de modinhas, uma gente “que não se veste toda de preto. O gosto pela cor persiste deliciosamente mesmo na hora do enterro” (99). Enfim, Bandeira nos diz:

Não tem ninguém ali para quebrar aquele quadro de costumes cariocas, seguramente o mais genuíno que já se viu na vida da cidade: a dor simples, natural, ingênua de um povo cantador e macumbeiro em torno do corpo do companheiro que durante anos foi por excelência intérprete de sua alma estóica, sensual, carnavalesca (Bandeira 2007: 99).

Nestas impressões de Bandeira a modernidade se traveste da experiência da marginalidade, se manifesta como ruptura das normas, e se abre à cultura e sensações dos becos e mundos periféricos da cidade. Em lugar da figura do dandy baudelairiano se avulta a dos sambistas, dos malandros, dos homens e mulheres do povo, personagens que traduzem, à medida, o que já foi chamado de “singularidades múltiplas e divergentes da experiência moderna” (Ramos 2009:33).

Ainda sobre Sinhô, Bandeira, na crônica “Sambista” (Bandeira 2007: 153-155) relata um episódio, ocorrido numa noite, em fins de 1929, num dos saraus ocorridos na casa do casal Eugênia e Álvaro Moreira. Sinhô teria contado ter começado a compor um novo samba, na madrugada da véspera. Sentado ao piano improvisou o samba, ainda inacabado, e cantou com ênfase no estribilho “Já é Demais” várias vezes repetido e cantado pelos convidados. Anos depois, já em 1930, Bandeira, para atender ao pedido de informações de amigo vai à Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, à procura de literatura de cordel. Nesse local, compra algumas peças dessa literatura, bem como algumas modinhas, e, ao chegar em casa descobre, no que seria, segundo ele, em “umas páginas sujíssimas”, o samba de sinhô, “Já é Demais”, assinado por um certo “Seu Candu”, cuja publicação datava de 1927, mas com indicações de que se tratava de um “choro do carnaval de 1925”. Bandeira descobre que a letra do samba incluía referências históricas ao movimento tenentista de 1924, o que lhe sugere a correção da data, de 1925, e o fato de que “Sinhô avançou no refrão de seu Candu” (155). Ao que acrescenta o autor:

Isso me faz refletir como é difícil apurar afinal de contas a autoria desses sambas cariocas que brotam não se sabe donde. Muitas vezes a gente está certo que vem de um Sinhô, que é majestade, mas a verdade é que o autor é seu Candu, que ninguém conhece. E afinal quem sabe lá se é mesmo de seu Candu? Possivelmente atrás de seu Candu estará o que não deixou vestígio de nome no samba que toda a cidade vai cantar. E o mais acertado é dizer que quem fez esses choros tão gostosos não é nem B, nem Sinhô nem Donga: é o carioca, isto é, um sujeito nascido no Espírito Santo ou em Belém do Pará (Bandeira 2007: 155).

O interessante aqui é ver como subjaz nessa reflexão de Manuel Bandeira seu exercício de definição de uma identidade cultural para os brasileiros, aqui encarnada num tipo por excelência, o carioca, que do Rio de Janeiro, então capital da República. E como essa, a cidade do Rio de Janeiro seria uma espécie de síntese, ou amálgama, das diversidades regionais, pouco se importando com a autoria, esbatida no interior do palimpsesto da cultura nacional, onde a unidade convive com a diferença.

O regional e também o urbano, como podemos ver nestas crônicas, são uma espécie de chave para o registro documental de Manuel Bandeira de traços de uma presumida e

autêntica brasilidade, de elementos que atestam a existência de uma variada e genuína cultura nacional, em que pese à força cultural das marcas lusitanas nas muitas culturas do Brasil. A inspiração, dessa sua visão da cultura brasileira, parece advir de Mário de Andrade, ao que sugere a crônica que leva o seu nome (Bandeira 2007: 135-137), onde Bandeira louva “O Poema de Negra e Amiga”, de autoria de Mário, dizendo que

Negras e cidades no Brasil são temas exóticos. Mesmo nos brasileiros. Uma coisa cacete nas nossas tentativas de assuntos nacionais é que os tratamos como se fossemos 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 experimentarmos o que há nelas de mais profundo, isto é mais cotidiano, ficamos nas exterioridades puramente sensuais. Mais uma lição que nos dá o poeta! (Bandeira 2007: 137).

Figura instigante, fascinante, Manuel Bandeira não mereceu ainda um exame mais acurado da sua contribuição como intelectual modernista na busca das raízes de brasilidade que marcaram a forma de atuação de muitos intelectuais brasileiros, na sua relação com projetos de construção da modernidade e da nacionalidade no Brasil dos anos 20-30. No livro que foi objeto deste texto ele viaja a seu modo pelas Províncias do Brasil, onde realiza uma incursão poética por sendas que nos mostram suas oscilações na constituição de uma autoimagem de brasilidade; seus conflitos frente ao tempo da modernidade a que ora ele adere, ora busca relacionar com a tradição; e as suas ambiguidades, bem como as de seus contemporâneos, com a herança lusitana. O seu estranhamento do presente, com as novidades que invadem os hábitos e ocupam o espaço das cidades, leva-o, por vezes, a buscar refúgio no passado, como um tempo longo de sedimentação histórica das tradições na arquitetura, na religiosidade popular, na formação social, enfim, na cultura, marcada pelo movimento das trocas e hibridações. E o trânsito para o futuro, em que pesem suas incertezas, próprias de uma zona de sombra, parece suposto de ser mediado pelas genuínas práticas da cultura popular.

A plasticidade cultural de Bandeira, sua sensibilidade poética, sua abertura ao novo, não o impediram, no entanto, de nomear de Província, o lugar para as suas crônicas. Longe ainda de ser nação, Província certamente lhe pareceu o nome mais adequado para quem ainda não tinha completamente uma vida nacional, só brasileira, como dizia Eça de Queirós.

Bibliografia

- Bandeira, Manuel (2007): *Crônicas da Província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify.
— (2008): *Crônicas Inéditas*. São Paulo: Cosac Naify.
Benjamim, Walter (1985): *Obras Escolhidas. Vol. I. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
Freyre, Gilberto (1976): *Manifesto Regionalista*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.
Homem de Mello, Zuza (1976): *Música Popular Brasileira Cantada e Contada*. São Paulo: Melhoramentos.

- Julião, Leticia (2008): *Enredos Museais e Intrigas da Nacionalidade. Museus e Identidade Nacional no Brasil*. Belo Horizonte: Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (2000): “Presse, Littérature et Espace Publique: de La lecture et du publique”. Em: *Études Françaises*, 36, 3, pp.127-145.
- Nogueira, Antônio Gilberto Ramos (2005): *Por um inventário dos sentidos. Mário de Andrade e a concepção de Patrimônio e Inventário*. São Paulo: Hucitec/FAPESP.
- Paz, Octavio (1972): *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral.
- Perrone-Moisés, Leyla (2007): *Vira e Mexe Nacionalismo. Paradoxos do Nacionalismo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Queiroz, Eça/Ortigão, Ramalho (2007): *Os Brasileiros*. Rio de Janeiro: Língua Geral.
- Rama, Ángel (2007): *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Ramos, Júlio (2008): *Desencontros da Modernidade na América Latina. Literatura e Política no século XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- (2009): “Ficções do Sujeito Moderno. Um Diálogo Improvável entre Walter Benjamim e Fernando Pessoa”. Em: De Souza, Eneida Maria/Marques, Reinaldo (eds.): *Modernidades Alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 32-55.
- Todorov, Tzvetan (1989): *Nous et les Autres. Une Réflexion Française sur la Diversité Humaine*. Paris: Seuil.