

---

*GUIA DE OURO PRETO* E OS POEMAS OURO-PRETANOS DE BANDEIRA

---

ÉVERTON BARBOSA CORREIA\*

---

## RESUMO

O *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira, tem como seus antecessores o *Guia de Recife* e o *Guia de Olinda*, escritos por Gilberto Freyre. Todavia, o poeta se apresentou como cronista regional, cujo texto se oferece como um pêndulo que oscila entre a descrição geográfica e a circunstância histórica, desestabilizando a historiografia literária e a sua própria obra poética, nem tão espontânea nem tão acidental quanto se quisera. Aquela obra será confrontada com outros dois poemas seus, cuja temática focaliza a mesma cidade mineira, quais sejam, “Ouro Preto” e “Minha gente, salvemos Ouro Preto”.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira, gêneros híbridos, memória, paisagem.

## INTRODUÇÃO

Descartada a ideia de que o *Guia de Ouro Preto* pudesse se constituir como suporte para a leitura de poemas do autor, conviria averiguar qual sua compreensão possível no contexto de publicação que a encerra, a considerar que sua produção literária dispõe de composições com a mesma tematização e que a prosa ensaística tem lá seus pontos de contato com a poesia. Tudo estaria metodologicamente justificado, não fosse Manuel Bandeira o autor dos escritos, que guardam, cada um por si, sua dimensão simbólica, quer tomemos os textos poéticos ou o prosaico, seja híbrido de narração histórica e cartografia urbana, seja de memória coletiva e expressão individual. Conforme seja, cada peça acionada solicita sua apreciação individual como objeto circunstanciado

---

\* Professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, onde atua na graduação e na pós-graduação de Letras, Câmpus Maracanã. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil.  
E-mail: evertoncorreia@gmail.com

no tempo e no espaço, nem sempre idênticos, haja vista que o autor perambulou por várias localidades que recebem o adjetivo do Brasil em tempos distintos de sua trajetória. Então, nem sempre o que foi vivido por ele na sua infância recifense é compatível com sua vivência posterior em Teresópolis, Campanha, Quixeramubim, Juiz de Fora, São Paulo ou Rio de Janeiro. O desejo de conferir unidade à experiência individual pode até traçar um percurso que simula algo de coerente, desde que o horizonte de exploração não seja pautado pela ideia de uma nacionalidade prévia, que, de resto, poeta nenhum realizou a contento e não seria diferente com o inventor de Pasárgada.

Seguindo outra linha de raciocínio, os textos de Manuel Bandeira serão aproximados entre si, mais pela diversidade de tratamento sugerida, do que pela suposta identidade sedimentada, quer consideremos os poemas como uma série literária, quer como uma reunião temática que os une. Por isso, a cidade mineira de Ouro Preto como ponto de articulação entre as composições, mas sem antecipar um julgamento ou tentar conformá-las a ideias ou formas já convencionadas, arriscando uma possibilidade de entendimento particular para cada artefato de linguagem, que se faz histórico e estético por razões distintas, cujo cotejo será feito a partir de suas circunstâncias de publicação e de significação da paisagem que descrevem. Para seguir a ordem de publicação, o *Guia de Ouro Preto* será apreciado primeiramente.

Duas condições se inscrevem como marcas substanciais para a escritura do *Guia de Ouro Preto*, conferindo valor adicional para as informações ali veiculadas: a figura de seu autor e o contexto de sua publicação. Começando pelo contexto de seu aparecimento, quando da publicação do *Guia de Ouro Preto* (1938) por Manuel Bandeira, Gilberto Freyre já havia publicado o *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* (1934) e *Olinda: 2º guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira* (1939). O número ordinal constante no título do *Guia de Olinda* deve-se ao fato de que sua escrita foi anterior ao *Guia de Ouro Preto*, embora sua publicação tenha sido feita depois. Pois se considerarmos a ordem de publicação, o *Guia de Ouro Preto* é, na verdade, o 2º guia prático, histórico e sentimental de cidade brasileira e não o livro de Gilberto Freyre, que traz este enunciado no seu subtítulo. A informação interessa por duas razões: discriminar o contexto de surgimento daquela obra de Manuel Bandeira

e dimensionar a colocação de seu autor na historiografia literária em face da forma híbrida em que, ocasionalmente, se insurge.

Quanto ao entrelaçamento dos guias entre si, é preciso destacar que a escrita e a publicação dos guias na década de 1930 coincidem com a demarcação do país em regiões, que encontrou em Gilberto Freyre seu principal artífice e corifeu. Ademais, apesar de Manuel Bandeira ser sistemática e ostensivamente associado ao movimento modernista – o que é justo e acertado –, ele privou de intensa, regular e íntima relação com o antropólogo pernambucano, o que também se evidencia pela publicação de *Crônicas da província do Brasil*, escritas em jornal e publicadas em livro naquela mesma década. Então, se a historiografia se empenha em timbrar com tintas muito vívidas a separação entre o modernismo e o regionalismo, tal separação não parece fazer sentido quando pensamos na figura nuclear de Manuel Bandeira, que conseguiu ser amigo de Mário de Andrade e de Gilberto Freyre, simultânea e regularmente, ao contrário do que se postula quando se isolam os movimentos, como se a cada uma correspondesse uma figura de proa: Mário ao Modernismo e Gilberto ao Regionalismo.

Na contracorrente da hipótese disseminada, podemos identificar o cruzamento de tais referências (históricas e estéticas) ao menos desde 1925, quando o poeta escreve “Evocação do Recife” sob encomenda de Gilberto Freyre para figurar na edição centenária do *Diário de Pernambuco*, que veio a receber o título de *Livro do Nordeste* naquele mesmo ano. Não confundir com *Nordeste* (1936), publicação depurada do livro *Casa-grande e senzala* (1933), cujo subtítulo é “aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Brasil”. Cumpre lembrar, ainda, que, quando da encomenda do poema “Evocação do Recife”, Manuel Bandeira só tinha publicado *Cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *O ritmo dissoluto* (1924), portanto, não era ainda o poeta estelar do modernismo nem membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), o que só veio a se consolidar nas décadas seguintes.

Diante do exposto, é possível depreender as seguintes informações: a escrita e a publicação dos guias brasileiros, incluindo aí o *Guia de Ouro Preto*, são feitas em momento de aguda afirmação nacional ou regional, conforme se queira, tanto geográfica quanto literariamente. Acresce que seu autor esteve envolvido nos eventos e nas publicações que serviram de base para tal afirmação, seja de cunho

regionalizante, seja nacionalizante. Por outra, ao mesmo tempo em que instituições legítimas – a exemplo do IBGE – reconheciam a existência de particularidades regionais, subdividindo o país em regiões, alguns sujeitos envolvidos com tais instituições – a exemplo de Gilberto Freyre e Rodrigo Melo Franco de Andrade – encarregavam-se de consagrar a existência de regiões na representação social inscrita no discurso literário. Daí adveio a encomenda a Manuel Bandeira do poema “Evocação do Recife” por Gilberto Freyre, bem como a encomenda do *Guia de Ouro Preto* por Rodrigo Melo Franco de Andrade que, àquela época, estava à frente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que, por sua vez, antes encomendara o *Guia de Olinda* a Gilberto Freyre, que só veio a ser publicado depois da obra bandeiriana, como foi dito e feito.

Portanto, na medida em que a escrita dos guias tinha o propósito afirmativo da regionalidade ou da nacionalidade, tal afirmação se dava através da discriminação das respectivas particularidades históricas e culturais. Estranha, a partir disso, que nenhum modernista paulista tenha sido convocado para desenvolver a tarefa de escrever o *Guia de Ouro Preto*, a despeito da ligação histórica entre São Paulo e Minas Gerais, da proximidade física entre os dois estados e da eleição de Minas Gerais como maior representante do patrimônio histórico e arquitetônico pelos modernistas, ilustrada pela célebre viagem ocorrida na década anterior de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que estavam vivíssimos na década de 1930. Afora as simpatias individuais que aproximaram Manuel Bandeira de Rodrigo Melo Franco de Andrade ou de Gilberto Freyre, teríamos que considerar algum diferencial no trato da história e dos artefatos de cultura vinculados no chão mineiro.

Dizendo de outro modo, à proporção que o discurso nacional tende a esfumar a observação das particularidades em detrimento de uma hipotética construção ideológica da nacionalidade, o discurso regional se presta a examinar a configuração e o entrelaçamento das particularidades. Trata-se, por conseguinte, de uma estratégia voltada para a análise dos fenômenos observados, sem lhe antecipar uma síntese, nem sempre correspondente à ocorrência dos fenômenos. Observando os guias, trata-se de escritos sob uma modalidade discursiva ainda em processo de formalização, que parte da observação do dado geográfico, do evento ou do artefato históricos. Em face de tais circunstâncias, não

deixa de ser curioso que o eleito para a escrita do *Guia de Ouro Preto* tenha sido Manuel Bandeira, que é poeta e é pernambucano.

Ao longo da produção bandeiriana em prosa, é facilmente perceptível o gosto pela análise, o que naturalmente se aguça quando faz crônica propriamente e não seria de todo exagerado tomar o *Guia de Ouro Preto* como uma grande crônica de costumes ou moderado ensaio histórico, que dialoga com alguns de seus poemas e também com algumas de suas já citadas *Crônicas da província do Brasil*. Fica, pois, a sugestão de comparar o *Guia de Ouro Preto* com as crônicas coligidas naquele volume, mas como o que nos interessa é demonstrar a ligação expressional do poeta com a forma narrativa híbrida constante no seu *Guia* através do chão mineiro, vale a lembrança de poemas como “Ouro Preto”, que abre o seu livro *Lira dos cinquent’anos*. Cinquentenário que se comemorou naqueles idos de 1936, portanto, dois anos antes da data de publicação do *Guia de Ouro Preto*.

O que se depura de imediato dos poemas é que a experiência sensível do poeta soube se converter em matéria de composição, aureolando o seu universo simbólico e expandindo a paisagem de sua poesia, que não fica restrita ao Recife nem ao Rio de Janeiro, mas se expande pelas Minas Gerais, notadamente naquelas cidades que ficaram registradas na sua memória de tísico, a exemplo de Campanha, Juiz de Fora e Ouro Preto. Então, aqui damos um passo importante na produção do autor, que, apesar de ser largamente apreciado como pernambucano radicado no Rio de Janeiro, teve uma produção narrativa considerável, que dialoga com sua poesia, sobretudo porque explicita o caráter analítico da representação social constante na sua escrita, nem sempre observada por ocasião da leitura de sua produção lírica. No *Guia de Ouro Preto*, todavia, estão timbrados o seu estilo sóbrio e preciso, que distingue os traços de sua autoria.

Do *Guia de Ouro Preto* mesmo podemos destacar as suas reiteradas publicações, que têm se acumulado com distinções várias, seja de editora, de formato, de circulação, seja de papel, de impressão, de ilustrações e, conseqüentemente, de recepção, de significado e de entendimento. Sem pretender ser exaustivo quanto à apreciação das várias edições, queria tão somente cavalgar no truísmo de que, alterando a forma de veiculação, interfere-se no conteúdo do discurso e, por conseguinte, na substância da obra, que sofreu os mais variados reveses.

E tendo o *Guia de Ouro Preto* adquirido de início um caráter seminal em relação ao discurso regionalista, durante certo tempo foi preterida da obra bandeiriana, ficando à mercê de publicações populares como as da Ediouro, sem a menção a datas ou qualquer outro tipo de organização. Salvo engano, nas últimas cinco décadas, o *Guia de Ouro Preto* só veio a ter uma edição decente por ocasião da organização da *Poesia completa e prosa*, pela Nova Aguilar, que reproduz a quarta edição de 1963, que ainda encontrou o poeta vivo. Cumpre, então, assinalar que, enquanto o poeta estava vivo, a obra teve quatro edições em 25 anos, o que significa uma edição a cada seis anos. Depois de falecido, a obra se esfumou em brochuras populares e indiscriminadas, até que a Global Editora, em 2015, retomou a publicação original, com os respectivos desenhos, mas com outra qualidade de papel e, por conseguinte, com outra definição do desenho. A informação é válida para que saibamos que a reprodução da edição de 1938 não reproduz por completo seu significado, seja pela importância que o papel confere à publicação, seja pelo acabamento das ilustrações que ornaram o volume. A reprodução da edição não consegue, como se vê, apagar de todo as transformações ocorridas entre uma e outra publicação, a de quando o poeta ainda era vivo – e a obra teve reedições regulares – e depois de seu falecimento, quando o livro tem edições ordinárias ou não consegue reproduzir o requinte da publicação original.

Ressalte-se que, apesar do papel-bíblia e da capa dura, a edição da Nova Aguilar de 2009 não reproduz as ilustrações da primeira edição (1938) nem as fotos da quarta (1963), tendo sido ali coligido no item intitulado “Ensaaios” do autor, enquadrando o guia como um ensaio histórico. Além do mais, não traz qualquer tipo de ilustração, restringindo-se à reprodução do texto da quarta edição, sem qualquer consideração alusiva às transformações por que passou o texto, além dos “Agradecimentos” da quarta edição que vagamente fazem menção a tais transformações. E ainda que queiramos tomar o *Guia de Ouro Preto* como um conglomerado de informações que apontam para a história e para a geografia da cidade, é preciso assinalar a paisagem que se constrói a partir daí pelo sujeito Bandeira. Aliás, é preciso registrar que o autor dispõe de informações que haviam sido exploradas ora por cronistas estrangeiros (Saint-Hilaire), ora nacionalizados (Antonil), de maneira que o discurso historiográfico ali contido passa pelo crivo

de várias matrizes discursivas, que propiciam a inscrição do texto no plano simbólico, a despeito de não ser um texto ficcional. De igual modo, as informações arquitetônicas ou plásticas são entremeadas por comentários estéticos, litúrgicos e até hagiológicos. Assim, o seu discurso é menos informativo do que formador, no sentido em que reconhece e afirma uma longínqua tradição cultural vincada naquele chão, que pode ser rastreada historicamente.

Como a quarta edição é de 1963 e teve a revisão do próprio autor, falecido em 1968 e responsável por algumas ligeiras alterações, será a que passaremos a abordar, tomando a edição da Global como parâmetro porque parece mais próxima do que quis o autor. A primeira alteração consta já no prefácio, adicionado do seguinte parágrafo, que merece alguma atenção.

Esta quarta edição (houve uma segunda em francês), na tradução do escritor Michel Simon leva numerosas correções e novidades redigidas por Carlos Drummond de Andrade, sobre dados fornecidos à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional por Sylvio de Vasconcelos e outros de seus especialistas (BANDEIRA, 2015, p. 7).

Ora, quem reclamasse a falta de algum mineiro na redação do *Guia de Ouro Preto*, a presença solar do poeta itabirano parecia saldar esta lacuna. Acontece que as mudanças nem são tantas assim como o texto enuncia, e talvez o enunciado tenha mais o propósito de chamar a atenção para a nova edição do que informar efetivamente o que o novo texto traz. Além do mais, as novidades constantes na quarta edição não depõem necessariamente a favor do texto de Bandeira, ao menos ao leitor contemporâneo cujas exigências não são exatamente as mesmas do leitor de meados do século passado. De mais a mais, o lapso de tempo da primeira para a quarta edição já encontra em Carlos Drummond de Andrade a figura de um poeta nacional, atrelado ao modernismo pela figura de Mário de Andrade, de quem era um amigo comum, Bandeira e Drummond. Talvez daí adviessem a disposição e o interesse em colaborar com a obra de Manuel Bandeira, que, já na primeira edição, incorporava uma lista de colaboradores, à qual veio a se juntar o poeta mineiro. É, pois, como uma obra aberta que o *Guia de Ouro Preto* se

apresenta. Não só porque seu autor a emendou, mas sobretudo porque as emendas sofreram a interferência de terceiros.

A este respeito, vale o registro de que muitas das edulcoradas e preciosas ilustrações de Luís Jardim constantes na primeira edição foram preteridas na quarta. Ademais, a qualidade do papel e da impressão da edição original era destacadamente superior, como já referido, a tal ponto que os desenhos a bico de pena ricamente ilustrados ficaram ali bem impressos, ao passo que, na quarta edição, vagueiam um desenho aqui e outro acolá, turvos e desbotados. Mesmo quando as ilustrações originais são reproduzidas pela edição da Global, não produzem o mesmo efeito. Em contrapartida, algumas fotos da cidade já no século XX foram incorporadas à quarta edição. O desenho que aparece reiteradamente nesta edição é o do brasão, que abre cada um dos capítulos da obra, entre os anos de 1711 e 1789, sob a seguinte máxima: “Pretiosum Tamem Nigrum”. Curiosamente, na primeira edição, além de não constar o brasão na abertura de cada capítulo, tampouco os seus capítulos estão numerados, ao contrário do que acontece na quarta. Porém, se observarmos a divisão dos capítulos e seus respectivos subtítulos, não perceberemos nenhuma mudança. Isso quer dizer que as mudanças textuais – não considerando a interferência da gravura no texto – se operaram nos interstícios do discurso, tal como já assinalamos ter ocorrido com o prefácio, e se estendem para o restante do texto, e não só na sua configuração exterior, tal como identificamos a propósito das suas ilustrações. Neste sentido, já no primeiro capítulo, convém pontuar a supressão do seguinte parágrafo:

A história do Brasil conta em suas páginas movimentos muito mais importantes, como a revolução pernambucana de 1817, onde se lutou com heroísmo. A Inconfidência gorou ainda na fase de conspiração. Capistrano de Abreu nunca lhe deu atenção em seus estudos históricos. No entanto foi ela que ficou como símbolo dos nossos anseios de liberdade, talvez pela auréola de simpatia que envolveu os inconfidentes, oriunda do excessivo rigor com que os puniu o governo de D. Maria I (BANDEIRA, 1938, p. 23-24).

A supressão do parágrafo na quarta edição pode ser entendida em duas vias: uma que aponta para o apagamento das reações provincianas ao governo da América portuguesa e outra que prevê o surgimento



do sentimento nacionalista antes mesmo da emancipação nacional. Convém lembrar que as três décadas que separam a 1ª da 4ª edição serviram para afirmar o senso de nacionalidade que, apesar de todo o impulso, não teve grande voga na primeira metade do século XX, o que só veio a se consolidar posteriormente. Basta lembrar das revoluções na década de 1930, coincidente com a escrita dos guias de Recife, Olinda e Ouro Preto. Neste contexto, tem todo o sentido apagar a lembrança de que a Inconfidência foi um movimento sufocado em seu nascedouro – ao contrário de outros movimentos de repúdio à governança portuguesa – para conferir à conjuração mineira o germe do patriotismo brasileiro, mesmo que à sua época o Brasil não estivesse configurado como pátria, e sim como um dos braços do vasto império português.

Além do mais, o que se afigurava como pátria para um mineiro, naquele momento colonial da supremacia econômica aurífera, não era exatamente o mesmo para um paulista, um fluminense, um baiano, um pernambucano ou um paraense. Pois cada província tinha uma relação diferenciada com a administração central, sobretudo antes da vinda da família real no século XIX, quando houve a fusão do Estado do Brasil com o do Maranhão e do Grão-Pará, que era regido por outra administração. Aliás, a vinda da família real precipitou a irrupção de uma série de movimentos insurrecionais, que vão da Farroupilha à Cabanagem, portanto, do Rio Grande do Sul ao Pará. Descontentamento esse que já vinha desde antes, ilustrado pela Guerra dos Mascates no perímetro do açúcar e pela Guerra dos Emboabas no perímetro do ouro, o que torna questionável toda e qualquer afirmação nacional antes da consolidação do império de Dom Pedro II e sua assimilação popular somente após a consolidação da República.

A supressão do texto do *Guia de Ouro Preto* acima citado serve ainda para ilustrar o caráter oscilante da escrita bandeiriana, que ora observa a cidade circunstanciada historicamente – inclusive sob o silêncio de Capistrano de Abreu – e ora a inscreve sorratamente no conjunto arquitetônico que aureola nosso patrimônio histórico. Ao evitar a comparação da Inconfidência Mineira com a Revolução Pernambucana de 1817, quando efetivamente se proclamou uma república duramente reprimida por D. João VI, mais do que um exercício diplomático em favor de Minas Gerais – que, a rigor, pode ser comparada com qualquer província ou estado sob qualquer aspecto –, podemos visualizar um

silêncio proposital que se faz ideológico, sobretudo porque a mesma informação havia sido destacada algumas décadas anteriores na mesma publicação. Contudo, a despeito da supressão deliberada, o texto que se segue não deixa de destacar a relação conflituosa entre Ouro Preto e a coroa, mas não sem antes nacionalizar Tiradentes em face do grito do Ipiranga, como se vê:

O sonho de Tiradentes e seus companheiros tornou-se realidade em 1822. Não sem algum tumulto. O Fico provocou uma reação absolutista em Vila Rica. [...] Os sucessos políticos que acarretaram a impopularidade de D. Pedro repercutiram em Minas, e para pacificar a província o imperador resolveu visitá-la novamente (1831). Desta vez foi com sua esposa Amélia, mas não lhe ocorreram as coisas como em 1821: a população de Ouro Preto recebeu-o friamente. No entanto, dois anos depois, irrompia em Ouro Preto uma sedição de caráter restaurador (BANDEIRA, 2015, p. 26).

Este mesmo trecho que já constava na edição de 1938 pede uma apreciação lógica: como pode um sonho de 1789 realizar-se em 1822 como a afirmação nacional se o correlativo político imediato se desdobra em reação absolutista em favor de Portugal e em sedição de caráter restaurador? Ora, se houver – como parece haver – uma disposição nacional, é preciso reconhecer que tal disposição se radica no reino português, como de resto tudo que disser respeito à América portuguesa. Por mais contraditório que se possa parecer aos olhos de uma sensibilidade moderna, o fato é que as Minas setecentistas só podiam ser pensadas e concebidas nos termos de uma província portuguesa, localizada na América, como bem ilustram as composições do mais culto dos inconfidentes, Claudio Manoel da Costa, que fundia o Ribeirão do Carmo e Tejo como elementos da mesma paisagem, o que tinha todo sentido para sua época.

No texto de Bandeira, ao contrário, a confusão entre as posições políticas tomadas pela população de Ouro Preto como sendo indicativas de uma hipotética ideia de nacionalidade não corresponde às circunstâncias históricas, ao menos de acordo com o que se processou na realidade – descrita inclusive pelo seu texto. Com efeito, também é possível dar contraexemplos em que a referência histórica é desdobrada,

a exemplo do que se faz com Aleijadinho, que sofre ligeira modificação de uma edição para outra, conforme segue a ordem de publicação.

Antonio Francisco Lisboa era filho de uma africana ou crioula de nome Isabel, escrava de Manuel Francisco Lisboa. Teve dois irmãos de pai e mãe. Um deles, o padre Félix, ordenado às expensas de Antonio Francisco, também trabalhou em talha. A ele se atribui a imagem de São Francisco na capela do mesmo santo, e as de S. Benedito e Santo Antonio na Igreja do Rosário (BANDEIRA, 1938, p. 50).

Ou ainda, na quarta edição, o mesmo trecho se lê assim:

Antonio Francisco Lisboa nasceu em 1738 e era filho natural do mestre de obras português Manuel Francisco Lisboa. Teve dois irmãos paternos. Um deles, o padre Félix, também trabalhou em talha. A ele cabe a autoria da imagem de S. Francisco na capela do mesmo santo, as de S. Benedito e Santo Antonio na Igreja do Rosário, além de trabalhos diversos, de certa importância, para outras igrejas (BANDEIRA, 1963, p. 36)

O acréscimo de informações no trecho citado na quarta edição se dá sobretudo no que se refere ao irmão de Aleijadinho, acrescentando-lhe a autoria de outras peças e asseverando aquela que, na primeira edição, era colocada como uma atribuição imprecisa. Por outro lado, há o apagamento da figura materna, em sua condição racial e social. Valeria a pena investigar se o desaparecimento da figura materna foi motivado pela imprecisão da informação, uma vez que parece ser consensual que Aleijadinho fosse de constituição racial híbrida, aliás, o que era muito comum naquela América portuguesa necessariamente miscigenada, que vai acalantar veleidades de branqueamento a partir dos séculos seguintes.

O exemplário das alterações sofridas no texto de uma edição para outra poderia seguir seu livre curso, mas talvez comprometesse o comentário que considera particularmente aquela obra de Manuel Bandeira como um texto capital para o entendimento de nosso desenvolvimento histórico e literário, nem tanto pelo seu acabamento formal, mas justamente devido à sua condição de gênero híbrido que ora pende para a literatura, ora para a história, discriminando as

informações referencialmente. A propósito, é devido a seu caráter híbrido que o texto permite uma exploração do universo simbólico mais apurada e precisa, porque pretende tratá-lo com transparência e, com isso, exibe com maior nitidez o conjunto de contradições que envolve os acontecimentos e os artefatos históricos, bem como sua descrição.

Neste sentido, cumpre dizer que o caráter simbólico do discurso ficcional inexistente nesta obra, que também é literária, caracteriza-se noutra dimensão simbólica à proporção que a literatura comporta várias modalidades discursivas. A manipulação de tais modalidades discursivas ilumina de modo imprevisto aquilo que se pretende ali exibido e está de alguma maneira ofuscado, ainda que através de sua amostragem. Tal paradoxo se dá em larga medida porque a obra parece querer dispensar a compreensão da totalidade do objeto como uma condição necessária a seu entendimento e, com isso, só se caracteriza como um olhar parcial sobre a paisagem que é mineira e brasileira, somente porque está circunstanciada nos limites de suas particularidades. Exploração muito diversa encontraremos na produção poética de Manuel Bandeira, a exemplo do que se segue.

### **Ouro Preto**

Ouro branco! Ouro Preto! Ouro podre! De cada  
Ribeirão trepidante e de cada recosto  
De montanha o metal rolou na cascalhada  
Para o fasto 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, 2009,  
p. 145)

Este poema foi coligido inicialmente no volume *Lira dos cinquenta'anos*, publicado primeiramente em 1940, embora o cinquentenário do poeta já tivesse se dado em 1936. O comentário interessa, pois, à medida que inscreve o poema na trajetória do autor, que já é maduro e havia sido eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL) e nomeado professor do Colégio Pedro II, quando de sua publicação. Diante de tantos compromissos que o ligavam ao Rio de Janeiro àquela época, é difícil precisar se ele tivesse ido a Ouro Preto por aquelas circunstâncias, o que sugere outra compreensão para o uso dos demonstrativos “este” e “esta”, além da sua presença física no chão mineiro. Incontornável é a lembrança dos versos de Cláudio Manuel da Costa, “Este é o Rio, a montanha é esta” (COSTA, 2013, p. 113), o que confere um valor à paisagem pela referência poética que a consagra como um bem em si mesmo. Ocorre que a recorrência do demonstrativo na mesma posição dos versos bandeirianos, a um tempo que cria a reminiscência do poeta mineiro, também desestabiliza a referência pelo que nomeia com “Esta agência” e “este escombros”, que se opõem a “este é o rio” e “a montanha é esta”.

É bastante curioso o uso do alexandrino neste poema, logo para Bandeira, devoto do decassílabo, que utiliza sistematicamente em seus sonetos. Convém assinalar o uso episódico do alexandrino neste soneto, que simula algum significado e demanda alguma investigação. Como não tenho a chave para o enigma, explorarei outros artefatos da forma fixa que talvez nos conduzam a uma possível significação. De saída, tomemos o primeiro e o último versos como molduras do poema, ilustradas pelos seguintes versos: “Ouro branco! Ouro preto! Ouro branco! De cada” e “– Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho”. Em ambos os versos, há marcas que sugerem interlocução: a sucessão de exclamativas, no primeiro verso, indicando traço de surpresa ou expressão que alveja o interlocutor oculto e ideal, que é o leitor; o travessão, no último verso, sugerindo uma fala dentro do soneto, como se houvesse a possibilidade de um diálogo ali. Sendo uma forma fixa bastante a si, não deixa de despertar alguma curiosidade essa vontade de comunicação explícita grafada na pontuação constitutiva do poema. A pretexto de acompanhar um sentido possível ali enunciado, detenhamo-nos particularmente sobre cada um dos versos, começando pelo primeiro, a ser confrontado pelo último.

É necessário assinalar antes que, devido à proximidade entre o título do poema e o primeiro verso, as exclamações constituídas em torno do ouro – seja branco, seja preto ou podre – ecoam o título do soneto que enuncia o tema da composição, o nome da cidade e o seu produto mais característico, que passou a designá-la. O título anuncia uma hipotética síntese, contradita pelo primeiro verso do poema que decompõe e analisa as propriedades ou as possibilidades do ouro. Trocando em miúdos: Ouro Preto do título é desdobrado em ouro branco, que reverbera o ouro preto de volta e se encerra no ouro podre, todos os ouros apontados são apresentados exclamativamente. A repetição ostensiva do ouro sob exclamação parece indicar alguma indignação do emissor, cuja significação fica radicada no adjetivo podre, que alça à condição de síntese, dos adjetivos anteriores, preto (hipótese) e branco (antítese). Ouro podre como síntese da enunciação ecoa todas as variáveis católicas dirigidas ao vil metal, que precisam ser qualificadas, porquanto anunciam a pobreza e a riqueza em contradição bem definida, ilustrada pelos adjetivos “preto” e “branco”, que faz lembrar algo da descrição colonial do padre André João Antonil, quando diz: “E não é fácil coisa decidir se nesta parte são mais remissos os senhores ou as senhoras, [...], para que se verifique o provérbio que diz que o Brasil é Inferno dos negros, Purgatório dos brancos, e Paraíso dos mulatos e mulatas” (ANTONIL, 2007, p.79). Este enunciado carrega uma cifra que desestabiliza a hierarquia entre céu, purgatório e inferno, bem como a hierarquia presente na colônia portuguesa entre branco, mulato e negro. Na medida em que o mulato ocupa o céu, ao invés do purgatório, ele vem a se constituir como o elemento de desestabilização da ordem social encravada na dimensão religiosa que pautou o desenvolvimento econômico. Como a atividade econômica que pautou a exploração das Minas Gerais era movida principalmente pela extração do ouro, o metal passa a ser símile e ilustração da ordem social, tal como o açúcar havia sido anteriormente e voltaria a ser após o declínio da cultura aurífera que deitou raízes quase tão fundas no chão americano quanto o sumo canavieiro.

Por ora, interessa especular algo acerca da hipotética síntese que o mulato exerce como elemento de desestabilização da cultura brasileira recortada no chão de Minas Gerais, que permite o cruzamento entre as esferas econômicas, sociais e religiosas como índices da representação

que se descola daí. Pois se a brancura do açúcar viria a ser indicativa da pureza espiritual e da superioridade racial, o brilho aurífero parecia ser transferível do branco para o preto, sem maiores consequências. Aliás, o ouro preto que chegava aos 28 quilates poderia ser objeto de supervalorização, cuja cifra viria a respaldar a livre circulação do adjetivo “preto” desprovido de conotação pejorativa. Todavia, o elemento híbrido continuava a ser visto sob suspeição, porquanto não era preto nem branco como o ouro podia ser. Daí a síntese entre o branco e o preto do ouro no poema ser o “podre”, porque, não sendo puro na sua inteireza, o elemento intermediário se faz insuficiente, já que não é uma coisa nem outra. Ou melhor, sendo um misto de duas coisas distintas, o elemento intermediário não serve porque não afirma um nem outro, logo, deve ser evitado, porquanto é indefinido e se constitui como elemento vivo de desestabilização. O ouro podre vem a ser a contraparte do ouro branco bem como do ouro preto, não sendo nenhum dos dois nem servindo a nenhum dos dois polos de estabilização do sistema. Daí a possível homologia entre o mulato e o podre, que ocupam lugares imprevisos e, por conseguinte, desnecessários à reprodução do sistema colonial que se vê ameaçado por um elemento que é sua parte constituinte e que só foi possível de ser compreendido, naquela ambiência ambivalente e contraditória da colonização portuguesa, como degeneração indesejada e permitida.

Óbvio está que o poema não reproduz pacificamente o silogismo decalcado da narrativa colonial de André João Antonil que serve de base para a prosa ensaística do *Guia de Ouro Preto* e que no poema adquire chave alegórica de um sistema em que os polos do branco e do preto são mediados e constituídos pela podridão, que cabe a cada um dos envolvidos no sistema escravocrata. O propósito exclamativo do poema visa à justa expressão encravada no ouro que rememora a experiência histórica estilhaçada em cada um dos sujeitos envolvidos, seja El-rei, o bandeirante, seja Chico Diogo ou Aleijadinho, supostamente o melhor cronista daquela história, que ficou gravada em pedra como elementos de uma suposta narração. Talvez por isso apareça no poema como uma sombra enorme, um vulto enorme, uma sombra descomunal, que sombreia o nosso passado e nos chega propriamente como uma assombração. Aqui chegamos ao último verso “– Sombra descomunal,

a mão do Aleijadinho!”, também margeado por uma exclamação e antecedido por um travessão, que merece comentário específico.

Se o ponto exclamativo serve de elo entre o primeiro e o último versos, é preciso dizer que entre eles há a mediação do verso seguinte: “Este escombros foi um solar... cinza e desgosto!”. Acontece que a função exclamativa deste ponto tem um efeito diferente daquele assinalado no primeiro verso que parecia intensificar a adjetivação das locuções, marcando uma força expressiva da pontuação, que contaminava os qualificativos “branco”, “preto” e “podre”, iluminando-os a contrapelo. Agora, o ponto de exclamação ao final do verso mediador – entre o primeiro e o último – vai exercer conotação diferencial, porquanto afunda o sentido do “desgosto”, desdobrado da “cinza” em que se tornou o “solar”, travestido em “escombros”. Em contrapartida, o ponto de exclamação contíguo a Aleijadinho confere um efeito residual à sua imagem que se espraia para além do poema, com uma duração desmedida que repercute após a leitura como a imagem primordial do poema, que, projetada do verso para seu exterior, paira como uma figura sobrenatural e incontornável, uma sombra descomunal. Também aqui vale a lembrança de outro texto de Gilberto Freyre, escrito em época coeva ao *Guia de Ouro Preto*, qual seja, *Assombrações do Recife antigo*, embora tenha sido publicado somente em 1955. Este volume gilbertiano reúne causos e histórias coligidas quando redator do jornal *A província*, que teve Manuel Bandeira entre seus colaboradores, de onde deve ter assomado a figura de Aleijadinho, se cotejarmos com a publicação do antropólogo de onde podemos depurar o seguinte raciocínio impresso na descrição da primeira visagem que é Boca-de-Ouro, depois transformada em peça por Nelson Rodrigues.

Hesito em começar esta relação de casos de visagens recifenses com a história do Boca-de-Ouro por saber que noutras cidades do Brasil também tem aparecido essa figura meio de diabo, meio de gente, pavor dos tresnoitados. Um amigo, porém, me adverte de que parece haver uma migração de fantasmas do Norte para o Sul do país como houve outrora de bacharéis e de negros escravos, e há, hoje, de trabalhadores (FREYRE, 2000, p. 62).

Ora, sendo o próprio Boca-de-Ouro a comprovação cabal de que as assombrações migram, tendo se transformado em personagem que dá



título à peça de teatro, fica mais do que evidenciado de que, assim como as pessoas migram, migram igualmente as assombrações. E se antes as migrações ficavam restritas a dois grupos sociais, o dos bacharéis e o dos escravos fugidos ou vendidos, com a proletarização atinge a massa de trabalhadores no meio da qual podemos localizar Manuel Bandeira, cujo ofício foi exercido regular, sistemática e pontualmente sem formalização, a ponto de sua aposentadoria ter se convertido em pauta da Câmara dos Deputados, haja vista a contribuição para a cultura brasileira, mas sem referência aos decênios de contínuos trabalhos sem registro. Sendo o tipo de sujeito que vagou por várias cidades brasileiras, quando não para tratamento de saúde, para o exercício profissional, que se desdobrava de inspetor de ensino, professor, tradutor, ensaísta, cronista a, eventualmente, poeta, Manuel Bandeira teve um contato vivo e franco com a cidade de Ouro Preto, de onde depurou a imagem de Aleijadinho, também convertida em tema de várias crônicas suas, tanto as coligidas em *Crônicas da província do Brasil*, quanto as coligidas posteriormente por Júlio Castañon Guimarães sob a designação de *Crônicas inéditas I e II*, que reúnem algumas centenas de suas publicações jornalísticas que se estendem da década de 1930 em diante, nas quais o escultor mulato é figura recorrente, como se fosse de fato uma assombração. Vejamos agora como o poeta desdobra o simbolismo de Ouro Preto gravado em outros elementos simbólicos, sob o aparato de uma apelação.

### **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 sapapo  
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 quatro casinhas de  
Ouro Preto.  
(Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto vos acrescentará...)

Gentes da minha terra!  
Em Ouro Preto alvoreceu a nossa poesia dos versinhos do Desembargador.

Minha gente,  
Salvemos Ouro Preto.  
Meus amigos, meus inimigos  
Salvemos Ouro Preto. (BANDEIRA, 2009, p. 204-205)

A primeira informação a ser decupada do título é a de que se trata de uma apelação, demarcada pelo uso do imperativo “salvemos” no plural, que se dirige a um público identificado pelo epíteto de “Minha gente”, que passa a compor reflexivamente o sujeito do verbo, a quem é dirigido e com o qual passa a concordar, a um só tempo. O apelo grafado no título converte-se em bordão, que constitui o estribilho do poema num dístico: “Meus amigos, meus inimigos/Salvemos Ouro Preto”, o qual, por sua vez, vem a ser elidido com o título, formando

a última estrofe com o enunciado que rebarbativamente sintetiza a apelação anunciada no título e que é atualizada ao longo do poema, que se fecha da seguinte maneira: “Minha gente,/ Salvemos Ouro Preto/ Meus amigos, meu inimigos/ Salvemos Ouro Preto”. Com isso a repetição da sentença imperativa “Salvemos Ouro Preto” é intercalada pela mediação do interlocutor a que se refere e que sofre modalização no enunciado, no qual é apresentado ora como “Minha gente”, ora como “Meus amigos, meus inimigos”. Uma vez que ambos os epítetos se referem ao mesmo sujeito, a saber, aquele a quem é atribuída a função de salvar Ouro Preto, o sujeito da sentença emparelhada se caracteriza como um grupo constituído de amigos e de inimigos do “eu lírico”, que se vê irmanado a uma gente à qual solicita uma suposta solidariedade que lhe parece impossível.

Se acompanharmos o desdobramento do epíteto que se refere ao sujeito a quem é reclamada a ação de salvar Ouro Preto, disporemos da seguinte ordenação: “Minha gente”, “Meus amigos, meus inimigos”, “Homens ricos do Brasil”, “Grã-finas cariocas e paulistas”. A considerar que as grã-finas cariocas e paulistas, junto com os homens ricos do Brasil, constituem um grupo de amigos e inimigos do poeta que vem a ser a sua gente, é de se presumir que sua apelação estava fadada ao fracasso e, mesmo assim, não deixava de se constituir como uma reivindicação exclusivamente discursiva. Pois se, em carta de 17-4-1924 (BANDEIRA, 2001, p.118), o poeta já confidenciava a seu amigo Mário de Andrade não acreditar num homem rico como Paulo Prado, que não empenhava seu dinheiro nos artefatos de cultura, parece descabido que décadas posteriores ele passasse a acreditar no mesmo grupo de que o quatrocentão paulista fazia parte, só que agora sem o seu gosto literário e sem a mesma preocupação histórica. Não é de todo acertada a acusação que o poeta faz ao rebento tardio dos Silva-Prado, entre os quais identificaremos políticos e escritores desde longa data, a começar pelos seus tios Eduardo, Caio e Martinico ou pelo seu primo Caio Prado Júnior. Conforme seja, há membros naquela família que ilustram exemplarmente o gosto pelos artefatos históricos ou culturais, desde que não ameaçasse a supremacia de elite cafeeira. Sabendo disso, o poeta adverte que não está falando contra o gosto excêntrico da burguesia, que, a seu ver, pode permanecer gastando seu dinheiro com puros-sangues ou com Christian Dior.

Ao que parece, o problema reside noutra instância: de onde retirar dinheiro para reconstituir ou mesmo salvar Ouro Preto? Ao que parece, a hipótese de recorrer à iniciativa pública só tem sentido se o público de tal iniciativa for nomeado, já que o Estado está descartado de antemão como possibilidade. Por outra, sabendo que o Estado sofre a ingerência sistemática da burguesia, é a esta entidade que o poeta se refere sob epítetos que a indicam, sem explicitar as identidades, ao contrário do que fizera em correspondência com Mário de Andrade, reclamando do seu amigo paulista. E agora vem o mais curioso: o que caracteriza a Ouro Preto que deve ser salva? Por qual razão Ouro Preto deve ser salva? Ou, ainda, qual o epíteto referente à Ouro Preto que deve ser salva? Há uma estrofe inteira a explicitar o caso: “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!” Estamos diante de uma declaração de amor lacaniana, pautada pela doação daquilo que não se tem para alguém que não quer receber, só que às avessas, porque existe um sujeito que pode doar algo a outro desejoso de recebimento, só que o ato não se consuma. Parece algo revelador que outra composição do poeta, intitulada “Declaração de amor”, publicada justamente nos idos de 1936 no livro *Estrela da manhã*, acabe com os seguintes versos: “Juiz de Fora! Juiz de Fora!/ Tu tão de dentro deste Brasil!/ Tão docemente provinciana.../ Primeiro sorriso de Minas Gerais!” (BANDEIRA, 2009, p. 139). Não deixa de ser curioso que algo tão de dentro do Brasil, justamente em Minas Gerais, se nos ofereça como um sorriso, tal como Gilberto Freyre identificara um traço distintivo do mulato brasileiro oitocentista em *Sobrados e mucambos* (1936), que estava deslocado no meio da sua esfera social, também sorrindo, tal como Juiz de Fora.

Todavia, há um aspecto a ser depurado do poema “Minha gente, salvemos Ouro Preto”, que não parece ser casual no contexto da escritura de Manuel Bandeira: o traço escancaradamente pessoal da apelação. É fato público e notório que a subjetividade poética bandeiriana se pauta por uma expressão decalcada da experiência vivida e esta condição de sua escrita também está presente neste poema. O diferencial parece residir justamente na apelação, pois se a conversão da experiência sensível em representação literária se constitui como modalidade estilística do autor, quando explicita sua reivindicação a um

só tempo moral e social, outro é o lugar da sua colocação no texto, que só tem sentido pela sua presença no discurso. Discurso que é dirigido a outrem, mas que não pode ser feito por outro senão o autor, que se solidariza e se confraterniza com o seu hipotético e idealizado receptor que materializa na marca verbal “salvemos”. A reivindicação que traz sua presença física – e não só ideológica –, sua experiência política – e não só sensível – e sua condição de escritor – não somente de prosador – conduz o seu texto para um outro lugar, porquanto abre a composição poética para um lugar que não lhe parecia adequado, o da reivindicação social. O mergulho na linguagem se faz tanto mais profundo quanto mais considerarmos que a apelação não se deu à revelia do universo simbólico que a constitui nem se presta à instrumentalização da ideia que anima a composição discursiva. O poema é ainda mais lírico porque o autor se apresenta diretamente constituído no discurso, bem como o conjunto de referências que o emoldura e que o estrutura, sem o qual a poesia não seria possível.

Excetuado o refrão que move o poema, a composição está quase desnuda de roupagem poética, de onde não podemos ressaltar o sentido figurado da linguagem. Ao invés, todo o poema se constitui em linguagem quase direta. E aí reside a sua força: não porque esteja calcado em procedimentos líricos, pautados por figuras de linguagem; tampouco porque esteja falando de uma experiência sensível, remota ou imediata do autor. Mas, ao invés, porque representa a experiência individual incrustada nos bens simbólicos, que, apresentados referencialmente, servem de suporte para a representação coletiva que se vê assomada e repercutida na manipulação muito peculiar que o poeta faz dos significantes. Aleijadinho interessa menos pelo que evoca do que pelo enquadramento que o autor lhe confere, tornando-o acessível ao leitor segundo uma dada perspectiva histórica, que é atualizada na expressão bandeiriana. Expressão que só existe calcada na referência, ocasionalmente recifense, ocasionalmente carioca, ocasionalmente ouro-pretana, como se queira. Ouro Preto que constitui um cordão de poemas entre si e que remete a outros, a exemplo de quando o poeta lhe designa um qualificativo familiar de “avozinha”. Avozinha que desposa outro poema seu, “Portugal, meu avozinho”, donde se depreende um enlace entre a cidade mineira e o reino colonizador, o que não deixa de ser sugestivo por outras razões, que já não cabem aqui.

## GUIA DE OURO PRETO AND THE BANDEIRA'S POEMS OF OURO PRETO

### ABSTRACT

The Manuel Bandeira's book *Guia de Ouro Preto* has as predecessors *Guia de Recife* and *Guia de Olinda* by Gilberto Freyre. However, the poet performed as a regional chronicler, whose text offers itself like a pendulum that swings between the geographical description and historical circumstance, destabilizing the literary historiography and his own poetic work, not so spontaneous or accidental as it was wished. That work will be confronted with other two poems, whose theme is focused in that same town, namely, "Ouro Preto" and "Minha gente, salvemos Ouro Preto".

KEYWORDS: Brazilian literature, hibrid genres, memory, landscape.

---

## GUIA DE OURO PRETO Y LOS POEMAS ORO-PRETANOS DE BANDEIRA

### RESUMEN

La *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira, tiene como sus antecesores la *Guia de Recife* y la *Guia de Olinda*, escritos por Gilberto Freyre. Sin embargo, el poeta se presentó como un cronista regional, cuyo texto se ofrece como un péndulo que oscila entre la descripción geográfica y la circunstancia histórica, desestabilizando la historiografía literaria y su propia obra poética, ni tan espontánea ni tan accidental como se había querido. Esa obra será confrontada con otros dos poemas suyos, cuya temática enfoca la misma ciudad minera: "Ouro Preto" y "Minha gente, salvemos Ouro Preto".

PALABRAS CLAVE: Literatura brasileña, géneros híbridos, memoria, paisaje.

---

### REFERÊNCIAS

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2007.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1938.

\_\_\_\_\_. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1963.

\_\_\_\_\_. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

\_\_\_\_\_. *Guia de Ouro Preto*. São Paulo: Global, 2015.

COSTA, Cláudio Manuel da. *Obras*. Rio de Janeiro: ABL, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife velho*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

---

Submetido em 15 de junho de 2017.

Aceito em 13 de agosto de 2017.

Publicado em 30 de janeiro de 2018.

---