



O ITINERÁRIO DA MORTE EM MANUEL BANDEIRA

*José Eduardo Martins de Barros Melo*¹

Resumo: Nosso objetivo, neste trabalho, é estudar o itinerário da morte na expressão poética de Manuel Bandeira e os caminhos movediços que percorre desde *A cinza das horas* até sua produção pós-modernista. Neste sentido pretendemos desnudar os terrenos pantanosos de sua expressividade literária, cujas variações estéticas se multiplicam nas oscilações de sua produção artística por meio da plasticidade e da ausência que niveladas no plano da existência vivida em intenso suspense renova-lhe o mundo da experiência formal. Neste sentido, os instrumentos teóricos que utilizamos estendem-se desde os pressupostos estilísticos formais aos fenomenológicos e psicanalíticos e são a base para o desenvolvimento metodológico do estudo do *corpus* do Itinerário da morte na obra do autor, considerando-se esta como fio condutor tanto de sua linguagem quanto de sua existência.

Palavras-chave: Poética, Morte, Bandeira.

1. Introdução

Quando se coloca o olhar sobre uma grande obra tem-se a certeza que ela assume tal dimensão porque se movimenta no tempo e no espaço de maneira a abrir as frestas de sua mobilidade pelos caminhos que percorre, como convite ao leitor a desvendar os segredos que nela se encontram em estado de repouso. Isso se dá principalmente com a obra poética, exigente em sua dimensão plástica e rítmica, onde a sombra mais duradoura pode ser a chave da luminosidade das palavras e das formas, no sentido de ir e vir, vasculhando e percorrendo itinerários muitas vezes já visitados com o objetivo de tornar-se movediça e dinâmica como o próprio devir do objeto poemático. Neste sentido nenhuma grande obra se inscreve sem a sua aura de penumbra, nem deixa de se contaminar, ainda que parcialmente, pela enunciação do seu autor, na constelação do seu enunciado.

Se pensarmos nos quase cinquenta anos de intensa atividade poética que Manuel Bandeira percorreu na construção de sua sombra, observamos que seus caminhos expressivos se

¹ Professor adjunto IV da Universidade Federal de Rondônia, doutorando em Teoria da Literatura, DINTER UNIR/UNESP.



tornam paisagens das mais diversas formas de expressão lírica. A morte, como estrutura de seu discurso poético e mimese enganadora da vida, emerge e submerge como fio condutor de seu horizonte existencial e artístico, desenhando-lhe a expressividade literária que se coloca como em multiplicidade de estações e, nelas, a vida que lhe oferece os caminhos a seguir e em que cada parada significa a opção momentânea do uso de estruturas expressivas que vão das consideradas ultrapassadas às mais vanguardistas, no tempo e no espaço, como se aí instaurasse a tônica do processo inventivo de sua arte e esta dialogasse consigo mesma, no sentido que seu movimento irradia as oscilações presentes nos caminhos movediços de sua linguagem.

Neste sentido, a morte é uma paisagem constante na vida e na obra do poeta. Mostra-lhe a face na aurora da juventude e lhe coloca sob suspense toda a existência, incapacitando-o para diversas atividades e empurrando-o em direção ao contraditório mundo da criação poética, momento único de revelação e de vida, num diálogo de tensões que não só se justapõem como a dupla face de uma mesma moeda, mas imprime-lhe, desde cedo, certas tonalidades cinzas e obscuras nos vastos deslocamentos linguísticos da expressão literária.

2. Os caminhos movediços de Bandeira

Se é verdade que nenhuma outra forma de expressão artística é mais dialógica do que a literatura, não menos verdade é que dentre todas as formas literárias a poesia é a mais dialógica e, mais ainda, que dentre todas as obras de que se tem notícia na nossa formação cultural do final do século XIX ao princípio do século XX, nenhuma é tão dialógica como a do poeta Manuel Bandeira. A crítica, de forma geral, tem se debruçado incansavelmente sobre os seus poemas, sem, contudo, conseguir formatar uma leitura mais precisa do fio condutor dos caminhos que esta obra segue e, principalmente, como se move no tempo e no espaço.

Não são raros os estudos que se restringem ao elogio de sua fase "modernista" e que reservam uma postura de restrição mais evidente para com a sua fase considerada romântica e parnasiano-simbolista. O fato é que de uma ou de outra forma se deixa de observar as várias relações que o discurso lírico de Bandeira estabelece com os diversos cânones da nossa formação cultural e seu itinerário poético e pessoal. Nesse sentido a obra de Bandeira tem sido estudada em blocos ou fases que nem sempre revelam a integridade de seu fazer literário como um todo.

Sabemos, desde que vieram à luz os textos dos formalistas russos, que os estudos literários devem ser construídos a partir dos próprios textos, da movediça e renovada linguagem literária que dialoga com outros conhecimentos e experiências humanas. A linguagem literária é processo de desautomatização do real e provoca estranhamento em quem dela se aproxima como quando cria a sua teia de realidades indissolúveis no reino das palavras. Entretanto, não há como negar que em casos especiais como o de Manuel Bandeira, que construiu seu próprio Itinerário, não se possa e se deva observar a harmonia entre os caminhos percorridos pelo fazer literário e o mundo da experiência subjetiva de seu autor.

Os deslocamentos espaciais experimentados por Bandeira em sua existência, antes e depois de seu diagnóstico como físico em 1904, aos dezoito anos, certamente foram determinantes na construção da plasticidade de sua linguagem como poeta e de sua melancolia como artista. Os caminhos percorridos tanto pela obra como pelo autor se fazem com a mesma naturalidade com que o segundo pisa o novo solo, a nova morada e experimenta as impressões dos novos espaços recém visitados. Sabemos que a frustração do arquiteto inconcluso, que se viu obrigado a suspender o curso que frequentava em São Paulo (entre outras várias coisas que lhe ficaram suspensas) e a ameaça constante da morte propiciaram a sua linguagem e a sua vida recortes de tons diversificados que caracterizam a sua obra poética como um das mais plásticas e mais movediças da nossa literatura.

Não são raras as imagens extraídas da experiência do cotidiano de Bandeira que nos transferem para este mundo dos quadros, da pintura, da escultura e da própria música criando uma teia de integração entre diversas formas de expressão artística e sua escritura, além do aspecto dialógico que os seus constantes deslocamentos existenciais travam com a sua expressão literária e a motivam, como se pode observar no poema "A Aranha". Da mesma forma observamos que no discurso do poeta pernambucano, não são poucas as imagens que se deixam levar pela estratégia de unidade dos gêneros e em vários de seus poemas é possível se encontrar simultaneamente o lírico, o narrativo e o dramático, como atenta Davi Arrigucci Junior em seu estudo sobre "O cacto" em *O cacto e as ruínas* (1987). O mesmo se pode observar em relação aos diversos recursos que o poeta utiliza na construção de seus textos, propiciando uma mescla de várias tintas que podem num mesmo momento poético contemplar estruturas medievais, clássicas e modernistas de construção, além de trazer para sua poética elementos oriundos de sua formação como nordestino.

Neste sentido há de se lembrar e reforçar o imenso conhecimento que o poeta possuía do verso. Foi um exímio estudioso da unidade básica do poema e construiu sobre ele dois modelos de preocupação melódica em sua obra, um mais próximo da música propriamente dita nos primeiros livros e outro mais preocupado com a harmonia melódica da construção, como nos livros da chamada fase modernista. Em ambos os casos foi notável, construiu caminhos rítmicos como poucos em nossa literatura e inovou quando também conseguiu o ponto de intersecção entre estes dois modelos. É o que se pode observar em "A realidade e a imagem", motivo de estudo de Aguinaldo Gonçalves em *Laokoon revisitado* (1994). No entanto, a grande convergência se dá com a intersecção dos parâmetros que se observa entre a linguagem da morte mimeticamente experienciada e a morte da linguagem referencial em sua dimensão expressiva.

Neste sentido a poética do autor de "Pasárgada" inscreve no *locus amenus* de sua espacializada linguagem, o próprio cenário de fuga, reflexão e retenção dos seus desejos mais íntimos e irrealizáveis, como se aí desenhasse o seu porto seguro e de todas as formas de expressão literária, o seu "espaço feliz", como nos referencia Bachelard em *Poética do espaço* (1998, p.19). Bandeira cria as ondulações que se alternam com o mundo mais simples, o mundo sensível e singular do cotidiano e por aí percorre diversos caminhos, ou como bem disse Osvaldo Copertino Duarte (2003, p. 15) refletindo sobre a lição de Mickel Dufrene, no caso específico de Bandeira, "a reflexão poética faz do mundo da poesia uma poesia do mundo", dele evocando um universo "em que a poesia tem um lugar como força de natureza, albatroz, barco ébrio ou cisne" (2003, p. 15). As imagens pictóricas lhe chegam de supetão, ao arrepio do desejo, como num passe de mágica e se faz linguagem da mais alta complexidade subjetiva, em que o poeta faz uso, com recorrência peculiar, de meios e veículos diferentes para atingir seu alvo, como por exemplo o disco e o livro, tão utilizados posteriormente na cultura da pós-modernidade como instrumentos comuns de veiculação da arte. Não é a toa que Bandeira seja visto pelos nossos grandes mestres da música como o nosso poeta mais melódico, a nossa andorinha que não passou "a vida à toa, à toa...".

Este fato, por si só, é suficiente para afirmarmos que os caminhos movediços de Bandeira, no universo da plasticidade e musicalidade da obra, são vizinhos de outros rumos movediços do passado, como os de Edgar Allan Poe, Baudelaire e o último Mallarmé. O segundo, inclusive, é hoje visto como o grande poeta do universo urbano e o último como o embrião das teorias revolucionárias do poema visual, retomadas pelos nossos concretistas. Os caminhos do nosso poeta são essencialmente urbanos, parecem, na verdade, tracejar o itinerário

de seu discurso como uma floresta onde cidades, bairros, ruas, becos e quartos se compõem da mais alta emoção lírica, atrelados, ora às reminiscências das emoções dos trajetos percorridos no mundo das recordações, ora recolhidos no instante preciso e presente do mundo cotidiano da urbe.

Mas, esta sagrada e secreta trajetória do eu espacializado se entrelaça com a morte e se compõe de um conjunto diversificado e plural de experiências formais que, como bem observaram Gilda e Antônio Cândido de Melo e Souza, na introdução que fizeram à obra do poeta, atravessa diversas fontes, desde as mais rígidas no que concerne às estruturas musicais do verso, clássicas e parnasianas de *A cinza das horas* (1978), passando pelos rompantes românticos e medievais, de estruturas mais populares, como em *O ritmo dissoluto* (1978), até atingir a complexidade do verso harmônico de sua fase modernista. Na verdade o eu que "faz versos como quem morre" de *A cinza das horas* (1978), diluído e disperso no tempo e no espaço, vê-se substituído por outro que, sem desespero, prepara-se para a "indesejada das gentes", naturalmente, organizando-lhe os espaços para recepcioná-la. De um certo romantismo impulsivo o eu segue para a serenidade e o equilíbrio do caminho natural.

3. A morte emblemática

Pensar a morte tal qual se pensa um momento ou uma paisagem é algo constante na vida e na obra do poeta. A emblemática "indesejada das gentes" é decisiva na sua formação como ser humano e como artista. Suspende-lhe o destino e formata as imagens que lhe compõem a trajetória criativa. A morte pode chegar por meio da impulsão lírica-romântica, tal como observado acima ou num momento comum e rotineiro em um café. A matéria extinta é também matéria que se renova por meio da referência formal e sónica da linguagem, fazendo valer os momentos sem fé entrecruzarem-se com a continuidade da vida e da experiência subjetiva e plástica do eu. O sentimento de desencanto observado como uma estação inicial evolui para o drama da suspensão do caminho, um ponto de parada, das coisas inconclusas, que lhe atravessam a vida e a paisagem íntima. O desalento, a desesperança, os seus diversos "Noturnos", formam um conjunto cujos momentos diferentes de experiência e criação vão deixando rastros de sua notória expressão movediça, que se desloca por diversos itinerários que nunca chegam ao fim. Daí o seu caráter intemporal, quase dissoluto, marcado por lacunas e

vagos que se entrincheiram no espaço das recordações ou das observações, de um olhar atento que sai tanto do passado como do presente, antecipando muitas vezes, o futuro.

Neste sentido, como afirmou Haroldo de Campos em *Metalinguagem* (1976, p.109), Bandeira é um desconstelizador, no sentido de que é capaz de extrair da mais comum das situações circunstanciais, o instante em que a palavra se reifica e estabelece novas experiências plásticas e estéticas. "O momento num café" é tão comum e trivial como a "Balada das mulheres dos três sabonetes Araxá", mas como atentou o crítico Osvaldo Copertino, é aí que alcança o seu maior grau de compleição poética, o momento em que "faz do mundo da poesia, a poesia do mundo", (DUARTE, 2003, p.15) ou ainda, quando o cotidiano mais banal e corriqueiro se torna estranhamento e desautomatização do real pela carga simbólica que carrega enchendo-se de novos feixes de significação, deslocando-se para novas estações cuja oferta de itinerários se renova no campo da realização literária.

A morte, que contemplada parece alcançar seu grau máximo de compleição no Momento num café, é tão cotidiana como a cena da exposição das três mulheres do sabonete Araxá, entretanto, nos dois caminhos, o que se observa é a visualização instantânea, quase fotográfica do momento, o desvio do caminho referencial, para o novo rumo da experiência poética. Assim, é que Manuel Bandeira constrói seu mundo emblemático. Com imagens extraídas e recortadas do universo experimentado, cujas fontes inesgotáveis se tornam painéis de uma poesia que vai da abstração íntima à paródia, à blague e ao humor irônico do universo exterior que tanto lhe marcou a fase modernista. É assim que podemos contemplar na ironia de seu "Pneumotórax" os movediços caminhos entre o universo prosaico e o extremamente subjetivo, o narrativo do poético, da simplicidade do fato à exaustão emblemática que atravessou-lhe a existência e a obra: "A vida inteira que podia ter sido e que não foi" (1978, p. 97).

Esta imagem, uma das mais movediças da obra de Bandeira, cria-lhe o abismo e a suspensão do eu. Abre-lhe o vago no precedente biográfico, estação histórica, mas principalmente, recorta liricamente do ritmo da tosse, da dificuldade do movimento respiratório, a interposição e a intersecção entre o nível da narração dramática e o ritmo da complexidade poética. A manifestação sublime e suprema que exalta a melancolia do eu profundo em suspense com a cena exposta do cotidiano transposto e transfigurado em sua instável existência pessoal. A sua "Cinza" parece ressurgir de um processo construtivo distante, em uma outra hora, uma hora que em Carlos Drummond de Andrade também aparece como instante de sublimação

e revelação, no tempo presente, nos homens presentes, na vida presente, como forma de superar o insuperável e com a ironia que lhe é peculiar, "tocar um tango argentino" ou resgatar a "Balada das três mulheres do sabonete Araxá". Assim, tem-se também o resgate das formas de expressão medieval, ironicamente enlaçadas nos caminhos movediços das formas modernas. Tradição e novidade, eis o trajeto que irá percorrer sempre suspenso como se ainda transferisse para o outro que se formata ou que prossegue sempre muito próximo de se revelar, a teia que em "A aranha" funciona como estação, ponto de partida e de chegada de sua linguagem e de sua criação.

Por isso enxergou-lhe tão bem Mário de Andrade a posição de *São João Batista do Modernismo*, pelos prenúncios de *Ritmo dissoluto* e mesmo de *Carnaval*. Estes livros, ainda que melancólicos em parte, já antecipam os novos rumos que o nosso poeta vai trilhar e que muito mais que representar abandono aos rumos anteriores, a estes se agrupam para aí renovar os caminhos movediços do palimpsesto que constrói. De uma ponta a outra a condição de quase morto aos dezoito anos lhe transfere o desejo de experimentar todos os espaços, todos os "ritmos, sobretudo, os inumeráveis" que serão motivos de uma longa trajetória até a extrema cromatização de sua linguagem em *Composições*, que lhe guarda o "Azulejo" e em "Ponteios", seu maior conjunto de poemas visuais. Trata-se, pois de uma caminhada de muito movimento e de idas e vindas a fontes estilísticas diferentes, passando por diversas estações, formando um imenso e diversificado conjunto que parece atingir sua singularidade na diferença, ausência de cânone unificado ou de saber absoluto. Verdadeira estampa plotada sobre as superfícies mais diversas. Por isso mesmo, o único elemento que se combina de forma recorrente e semelhante por toda sua obra é a morte, esta, absoluta e resoluta, renova-se sobre as diferentes tendências do seu discurso, ora como motivadora da obra, como em "Desencanto", ora como mito reflexivo, como em "A morte absoluta" ou "Preparação para a morte" ora ainda identificada como processo natural da existência, como em "Consoada".

Em quaisquer dos casos, a morte é elemento estruturante de uma linguagem que se encontra permanentemente em ritual de dissolução do universo da referencialidade para o reino da criação. Este processo de singularização reescreve-se de estruturas medievais, clássicas, românticas, parnasianas, simbolistas, impressionistas, expressionistas, cubistas, futuristas, modernistas e concretistas, que oscilam para altos e baixos, para trás e para frente, dos lados, numa crescente que mantém o ser suspenso, em nível da experiência e do lirismo profundo, que se coadunam em um todo cujas partes parecem compor uma bricolagem refletida no mundo espacializado da construção poética.

O espaço que, como diz Merleau Ponty em *Fenomenologia da percepção*, “é o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (1999, p. 328) e ainda, passível, como os movimentos de uma escultura em que o olhar do espectador ritma os movimentos suaves e enevoados de sua essência poética encantatória, como no poema "Gesso". Por aí é possível atravessar os caminhos movediços dessa linguagem pantanosa que muitas vezes se afunda na compassividade do ser para submergir, firme e resoluta, inexorável, no espaço da paisagem do cotidiano e da circunstancialidade, como num passe de mágica que envolve e enleva o olhar mais astuto para os finos e refinados mangles de expressão.

A escritura de Bandeira associa o verso à morte, pois,

quem sonda o verso escapa ao ser como certeza, reencontra os deuses ausentes, vive na intimidade dessa ausência, torna-se responsável dela, assume-lhe o risco e sustenta-lhe o favor. Quem sonda o verso deve renunciar a todo e qualquer ídolo, tem que romper com tudo, não ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada, porquanto não tem direito algum de esperança, deve, pelo contrário, desesperar. Quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo (BLANCHOT, 1987, p. 31).

Neste sentido, a voz poética de Bandeira é anulação, mantém estreita relação com a linguagem da morte, abre-se de precipícios cujos abismos se recortam sempre de sua precária existência. Por isso seu apego ao cotidiano e às formas de expressões mais simples. A morte lhe é elemento essencial, tanto para a experimentação do real circunstancial, como para sua integridade artística de poeta ao ponto do sofrimento se entrelaçar como conceito e significado da vida, porque em sua pátina existencial "...só é verdadeiramente vivo o que já sofreu". Sua linguagem ou sua técnica, como delimitada em seu *Itinerário*, formou-se a partir da consciência do homem comum de quem a morte lhe seria companheira e confidente: "o meu itinerário no período que vai do ano de 1904, em que adoeci, ao de 1917, quando publiquei o meu primeiro livro de versos - *A cinza das horas*. Foi nesses treze anos que tomei consciência de minhas limitações, nesses treze anos que formatei a minha técnica" (BANDEIRA, 1977, p. 302) ou ainda quando diz que "a partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido" (BANDEIRA, 1977, p. 302) Em ambos os casos não é o tema da morte que se coloca presente, mas a morte enquanto estrutura ativa do verso e da vida, o fora, que na linguagem artística preenche as lacunas deixadas pela linguagem do mundo. Neste sentido é que encontramos em *Libertinagem* a bravura do cacto que resiste ao seu fim em "O Cacto", o "João

gostoso" que se atira na Lagoa Rodrigo de Freitas e morre afogado de "Poema tirado de uma notícia de jornal" e "a vida inteira que podia ter sido e que não foi", de "Pneumotórax", além de outras expressões que se associam à ideia da morte como elemento estruturante e, paradoxalmente, vital a sua linguagem e a sua experiência de mundo. Sé é fato que Bandeira amadurece seu processo de criação a partir de *Libertinagem*, não menos fato é que a morte continua a fascinar-lhe em suas diversas faces e que lhe acompanha a existência intelectual e artística. Para frente, sempre com faces diferenciadas, vamos encontrá-la em *Lira dos cinquenta anos* ("A morte absoluta"), em *Belo Belo* ("O homem e a Morte"), em *Opus 10* ("Consoada") e em sua "Preparação para a morte" ora de forma explícita, ora de forma escamoteada, a morte lhe é elemento determinante da vida e da obra. Por isso, talvez, a afirmação de que o "topos da morte se impõe obrigatoriamente no estudo da poesia bandeiriana", como encontramos em *Bandeira: uma poética da ausência* (1993), de Yudith Rosenbaum e, mais ainda, que lhe tornam movediços os caminhos percorridos tanto como artista como enquanto homem comum.

Nosso objetivo, neste trabalho, foi estudar o itinerário da morte construído pela expressão poética de Manuel Bandeira no sentido de que esta lhe delimita a vida e a obra, sua evolução no que diz respeito às várias formas de apresentação, não apenas como temática propriamente dita, mas como elemento definidor de sua linguagem espacializada. A morte enquanto elemento que lhe define o trajeto como homem comum e como artista, formatando-lhe um percurso inicialmente vinculado aos padrões estéticos do final do século XIX, mas que percorre diversos itinerários até desaguar na experiência concretista de meados do século XX.

Espectador e estudioso das tendências que se revelaram no Brasil e na Europa do final do século XIX ao início do século XX, das mais conservadoras as mais revolucionárias, como as que se constituíram como Vanguardas européias, Bandeira parece ser uma verdadeira estampa de quase cinquenta anos de caminhos e mudanças na literatura e nas artes mundiais, mantendo-se atento, como bom observador dessas tendências, incorporando-as ao seu universo estilístico-pessoal em um terreno movediço, cujas variações estéticas se acomodam em seu cotidiano artístico por meio da plasticidade e da ausência que uma vida em intenso suspense renova-lhe a experiência da morte.

Desta forma vamos procurar compreender a sua singularidade poética ora extraindo da experiência do histórico e biográfico suas observações, ora transferindo estas observações para o sagrado templo da poesia. Este olhar, de dentro e de fora, coloca o ser suspenso na medida em que reconstrói, na experiência da linguagem poética, o finito emblemático do sujeito. Este



emblema tracejado com as experiências de morte vivida pelo poeta e por grande parte dos escritores da modernidade, como Drummond e Baudelaire, expande-se num ritmo ainda mais dissoluto que a sua própria expressão cotidiana.

A poesia de Bandeira dialoga com tudo, principalmente com as tendências finiseculares as quais fizemos referências ao longo deste trabalho, mas principalmente exercita o conceito unívoco e antropofágico de que a arte é universal e atemporal. O seu cotidiano expressivo parece se povoar de inusitadas e estranhas imagens que contradizem o aspecto formal de sua arte inicial e corroboram os seus traços de poeta da modernidade e da pós-modernidade, sem deixar de ser expressão emblemática de uma "vida inteira que podia ter sido e que não foi (ou foi?) foi, não foi".

Referências

Textos do autor

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **Seleção de prosa**. Emanuel de Moraes (Org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986

_____. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

_____. **Andorinha, andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

_____. **Flauta de papel**. Rio de Janeiro: Alvorada, 1957.

_____. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro publicações S.A. , 1997

Estudos sobre Manuel Bandeira

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.

_____. Da modesta grandeza. In: **Manuel Bandeira: Verso e reverso**. Telê Porto Ancona Lopez (Org.). São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

ARRIGUCCI JR, Davi. **O humilde cotidiano de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Humildade, paixão e morte.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O cacto e as ruínas.** São Paulo: Duas Cidades, 2000.

BACIU, Stefan. **Manuel Bandeira de corpo inteiro.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BRAGA, Maria Lúcia Santaella. **Manuel bandeira e a poética do elemento lexical.** São Paulo: PUC, Tese, 1973.

BRAYNER, Sonia (Org.). In: ____ **Manuel Bandeira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Coleção Fortuna Crítica)

CÂMARA; L. A poesia de Manuel Bandeira: Seu revestimento ideológico e formal. In: **Manuel Bandeira.** BRAYNER, Sonia (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Coleção Fortuna Crítica.

CAMPOS, Haroldo de. Bandeira: O Descontelizador. In: ____ **Metalinguagem.** São Paulo: Cultrix: 1976.

CÂNDIDO, Antônio. **Na sala de aula.** São Paulo: Ática, 1998.

CARA, Salete de Almeida. O sujeito lírico moderno. In: ____ **A poesia lírica.** São Paulo: Ática, 1989.

CHALLUB, Samira. A palavra de outros. In: _____. **A metalinguagem.** São Paulo: Ática, 1988.

COELHO, Joaquim Francisco. **Manuel Bandeira Pré-Modernista.** Rio de Janeiro: JOSÉ OLYMPIO, 1982.

GARBUGLIO, José Carlos. **Poesia de Manuel Bandeira.** São Paulo: Ática, 1988.

GONÇALVES, Agnaldo José. A realidade e a imagem. In: ____ **Laokoon Revisitado.** São Paulo: Edusp, 1994. Cap.3, pp. 267-281.

_____. Memória e invenção: as remissões proustianas às questões da poesia. In: _____. **Museu Movente.** São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. **A sétima instância da morte.** Rev.USP (online). 2010, nº 86, pp.148,156. Disponível em: http://www.revistausp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_artex&pid=S0103

GOYANNA, Flavia Jardim Ferraz. **O lirismo anti-romântico de Manuel Bandeira.** Recife: UFPE, Dissertação, 1991.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. **Por que ler Manuel Bandeira.** São Paulo: Globo, 2008.

HOLANDA. S. B. de. Trajetória de uma poesia. In: **Manuel Bandeira.** BRAYNER, Sonia (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Coleção Fortuna Crítica.



IVO, Lêdo. O preto no branco. In _____. **Poesia observada**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

_____. Lembrança de Manuel Bandeira. In _____. **Teoria e celebração**. São Paulo: Duas cidades, 1976.

KOSHIYAMA; J. . Vida e poesia: À escuta do outro. In: **Leitura de poesia**. BOSI, Alfredo (Org.). São Paulo: Ática, 1996.

LIMA, L. C. **Sobre Bandeira e Cabral**. São Paulo: Revistausp, v. 50, p. 39-45, 2001.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Manuel Bandeira: verso e reverso**. São Paulo: T.A.Queiroz, Editor, 1987.

MARTINS, Eduardo. **Bandeira: uma poética de múltiplos espaços**. Porto Velho: Edufro, 2003.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MOTTA, Sérgio Vicente. A dialética do engenho - Tradição e modernidade num poema de Manuel Bandeira. Rev. UNESP. 1991. Vol. 31, pp. 45-58.

MOURA, Murilo Marcondes de. **Manuel Bandeira**. São Paulo: Publifolha, 2001.

PONTIERO, Giovanni. **Manuel Bandeira: Visão geral de sua obra**. Trad. Terezinha do Prado Galante. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **A Poesia de Manuel Bandeira**. In: **Coleção Fortuna Crítica**. BRAYNER, Sonia (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira: uma poesia da ausência**. São Paulo: Edusp, 1993.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Manuel Bandeira: Manuel Bandeira: uso e abuso da intertextualidade. In : **Paródia, Paráfrase e CIA**. São Paulo : Ática, 1985.

SOUSA, Gilda de Mello. **Exercícios de leitura**. São Paulo: Livraria duas cidades, 1980.

SOUZA, G. de M.; CANDIDO, Antonio. (Introd.). In: BANDEIRA, Manuel: **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

Textos teóricos de caráter geral

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Trad. A. de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **A poética do espaço**. Trad. A. de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.



BARBOSA, Sidney (Org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. M. Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1998. p. 65-70.

_____. O prazer do texto. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. J. Dufilho e T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. A. Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe In: **Teoria da Literatura**. TODOROV, Tzvetan (Org.). Trad. I. Pascoal. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

CANDIDO, Antonio. **A degradação do espaço**. Revista de Letras, UNESP, v. 14, p. 7-36.

_____. **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1978.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo : Editora Duas Cidades, 2004.

CHKLOVSKI; V. A arte como processo. In: **Teoria da literatura**, TODOROV, Tzvetan (Org.). Trad. I. Pascoal. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. A. Lourencini e A. Arnichandi. São Paulo: Cultrix, 1978.

DUARTE, Osvaldo Copertino. (Ap.). De onde vem a poesia. In: **Bandeira: uma poética de múltiplos espaços**. MARTINS, Eduardo. Porto Velho: Edufro, 2003.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. Trad. R. Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FILHO, Ozíris Borges. **Espaço e literatura introdução à topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e editora, 2007.

GUIRAUD, Pierre. **A estilística**. Trad. M. Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1978.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. **O dominante** In: **Teoria da literatura e suas fontes**. LIMA, Luiz Costa, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. C. A. R. Gama. São Paulo: Martins Fontes, 1999.



Anais do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira contemporânea
O regional como questão na contemporaneidade: olhares transversais

- PANKOW, Gisela. **O homem e seu espaço vivido**. São Paulo: Papirus editora, 1988.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- POUND, Ezra. **Abc da literatura**. Trad. A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo, Cultrix, 1999.
- _____. **A arte da poesia**. Trad. H. de L. Dantas e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- TYNIANOV, Iuri. **O problema da linguagem poética I** Trad. M. J. A. Pereira e C. Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. SIQUEIRA. M. M. de. São Paulo: Iluminuras, 1999.