

Natureza e modernização em “O cacto”, de Manuel Bandeira

Nature and modernization on Manuel Bandeira’s “O cacto”

Wilson José Flores Jr.

Professor do Departamento de Estudos
Literários, Universidade Federal de Goiás
(UFG), Goiânia/GO.

wfloresjr@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4278-3483>

Recebido em: 05/12/2018

Aceito para publicação em: 07/12/2018

Resumo

Este artigo é parte de uma pesquisa em fase inicial de desenvolvimento que visa a analisar a construção literária de imagens da natureza em relação a diferentes figurações da modernização brasileira em Manuel Bandeira a partir de uma abordagem materialista. Neste texto, será analisado o poema "O cacto", escrito em 1925 e coligido em *Libertinagem* (1930), no qual natureza e cultura se combinam numa construção estética de primeira ordem que expressa uma crítica ativa à modernização brasileira.

Palavras-Chave: Manuel Bandeira. Poesia. Crítica marxista. Natureza. Modernização

Abstract

*This article is part of a research that aims to analyze the imagery of nature in relation to different aspects of Brazilian modernization in the work of Manuel Bandeira from a materialistic approach. The poem "O cacto" (The cactus), written in 1925 and published in the book *Libertinagem* (Libertinism) in 1930, is analysed, thus showing the combination of nature and culture in a highly complex aesthetic construction, which expresses a fierce criticism of Brazilian modernization.*

Keywords: Manuel Bandeira. Poetry. Marxist critique. Nature. Modernization

No Brasil, assim como em outros países da América Latina, a natureza foi o centro do mais recorrente tipo de ufanismo de matriz romântica, no qual era símbolo e evidência de um “país novo, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro”, para falar com Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento” (1989, p.140). O “berço esplendido”, a exuberância e a beleza naturais e as riquezas fantasiosamente ao alcance da mão seriam o galardão de um país que ainda não era, mas que, inevitavelmente, haveria de ser grande, rico e, quem sabe, mais igualitário. Mas a natureza foi tomada também em sentido oposto, como índice da inferioridade nacional, da inaptidão intrínseca do jovem país para a civilização. O trópico, nesta acepção, é um ambiente onde viceja a indolência, a doença, a pobreza, a ignorância e o sofrimento sem remissão. O modernismo brasileiro tende a associar ironicamente as duas acepções, como se observa nas combinações ambivalentes que dão forma a *Macunaíma*.

No caso de Manuel Bandeira, embora parte importante de sua produção, direta ou indiretamente, remeta a imagens do país, não é por meio da natureza ou do primitivismo que o Brasil é figurado em sua poesia, mas sim por meio da memória, bem como de certa visão amena do passado e por meio de uma habilidade, a um tempo sutil e espantosa, de expressão do cotidiano. Destaque-se também o modo inconfundível como o poeta opera com sutilezas da “língua brasileira”, que nele surge mais fluida e natural do que em qualquer outro de nossos grandes poetas.

Manuel Bandeira, como se sabe, é um poeta bastante apreciado e indiscutivelmente celebrado. Sua obra, acentuadamente lírica, de tom elegíaco e conscientemente “privada”¹, tem sido lida, sobretudo, em chave biográfica e como expressão de um dos pontos altos da poesia modernista. Embora ambas as ênfases sejam legítimas e necessárias, são em si mesmas insuficientes. Além disso, colaboraram para que leituras que destaquem as relações entre a produção do autor e o processo social brasileiro acabem por ocupar lugar bastante secundário, diferentemente do que ocorre, por exemplo e justificadamente, com Carlos Drummond de Andrade. Parte da crítica fixou a imagem de um poeta voltado ao

¹ A expressão é de Otto Maria Carpeaux que relaciona a “poesia privada” de Bandeira com a “poesia pública” de Drummond: “[...] o mais privado dos poetas, é pai da nova poesia pública do Brasil [...]. Repetiu-se o milagre inglês do nascimento de uma ‘poesia pública’ originada de uma pura ‘poesia privada’, milagre impossível na França, possível no Brasil, porque a velha tradição francesa da poesia brasileira foi quebrada por uma corrente inglesa. Manuel Bandeira é o pai do poeta que é o seu digno filho, embora represente a mais perfeita oposição à poesia privada do mestre [...]” (CARPEAUX, 1999, p.438-439). Os termos, evidentemente, são discutíveis e a relação direta, controversa. De todo modo, encerra uma percepção cujos desdobramentos poderiam revelar-se importantes contribuições à crítica de ambos os poetas.

sublime que se desvendaria a partir do banal, dedicado a extrair poesia “de tudo, tanto dos amores quanto dos chinelos” (BANDEIRA, 1966, p.11), cuja “obra de maturidade” se erigiria sobre um “estilo humilde”, formando um conjunto de grande interesse e qualidade, mas essencialmente bem comportado. Imagem para a qual, frise-se, Bandeira colaborou imensamente em muitos textos e destacadamente no *Itinerário de Pasárgada*, de 1954. Embora tais características componham o estilo bandeiriano, não bastam para descrever o arco completo de sua produção que, além de plural, é repleta de arestas, hesitações e contradições, as quais, trazidas para o primeiro plano da análise, permitem analisar Bandeira consistentemente a partir da perspectiva crítica do materialismo histórico.

Retomando a argumentação, num poema como “Vou-me embora pra Pasárgada” não há menção à natureza (a não ser marginalmente), estabelecendo um contraponto ainda a ser explorado com o poema mais emblemático da literatura brasileira, “A canção do exílio”, de Gonçalves Dias². Em outros casos, como no poema “Boi morto”, por exemplo, a natureza surge como força livre e irrefreável de caráter exclusivamente material. Há também a presença de “paisagens diluídas”, repletas de chuva, quedas d’água, cujos sons são expressos como murmúrios, suspiros, músicas nas quais o poeta “ouve, de novo” as cantigas, “as *berceuses* tristes, os rondós, as canções que lhe acalentaram a infância” (BASTIDE, 1997, p.58). Numa síntese instigante, Roger Bastide afirma que

o mundo exterior existe, mas Manuel Bandeira não o apreende pela vista, porque a vista é, de todos os sentidos, o mais objetivo, o mais representativo, aquele que mais nos faz sair do nosso mundo interior. Ele o apreende antes pelo ouvido, isto é, como um conjunto de músicas. Por conseguinte, pelo lado mais subjetivo que se possa encontrar. (BASTIDE, 1997, p.58)

Destoando dessas tendências, em “O cacto”, o mundo é construído por meio da visão³ e de certo apelo tátil, pois a matéria formada é o centro da expressão, e a ideia da natureza pujante é mobilizada com conotação, combinações e desdobramentos bastante particulares. Vejamos:

O cacto

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,

² Entre as relações, destaco: na “Canção”, o eu lírico quer voltar, em “Vou-me embora” quer partir; na ‘Canção’ o exílio é lugar de solidão e tristeza, em ‘Vou-me embora’ o exílio é o lugar da realização de uma fantasia de fundo autoritário. No poema de Gonçalves Dias, a natureza é o elemento central da composição, já no poema de Bandeira, não há basicamente referência à natureza.

³ Evidentemente, há outros importantes exemplos de predomínio do visual na poesia de Bandeira, cito apenas alguns exemplos: “Água forte”, “Canção das duas Índias”, “Boi morto”, “A maçã”, “Peregrinação”. Para uma discussão mais alentada, leia-se a introdução que Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza escreveram para *Estrela da vida inteira*, em 1965, e o “Ensaio sobre a ‘Maçã’ (do sublime oculto)”, de *Humildade, paixão e morte* de Davi Arrigucci Jr.

Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade
de [iluminação e energia:

– Era belo, áspero, intratável.
Petrópolis, 1925
(BANDEIRA, 1993, p.127-128)

No poema, o cacto se impõe em sua enormidade como figura ativa associada a dois planos distintos de referências. No primeiro, há o uso do pretérito imperfeito e uma caracterização lírica do cacto por meio de associações de caráter elevado, enquanto no segundo há o emprego do pretérito perfeito numa sequência de feição narrativa, configurando em poucos e precisos traços um contexto histórico, social e geográfico específico que surge apequenado, mero palco em que se desenrola uma ação de ordem transcendente.

Em relação ao primeiro plano, conjugam-se nos versos iniciais referências culturais elevadas e a forma física, plástica do cacto, numa representação que combina aspectos materiais e transcendentais. A referência à estatuária vincula o cacto, inicialmente, a uma das obras mais importantes da arte helenística, o bem conhecido “Grupo de Laocoonte” (também chamado de “Laocoonte e seus filhos⁴”). Esse grupo escultural foi considerado por um crítico como Nigel Spivey como “o ícone prototípico da agonia humana” na arte ocidental (SPIVEY, 2001, p.25), expressando um sofrimento que não tem poder redentor nem carrega a promessa de qualquer recompensa, ao contrário do que tende a predominar na iconografia cristã (SPIVEY, 2001, p.27-28).

No caso de Ugolino, a referência do poema, ao que tudo indica, é à escultura de Jean-Baptiste Carpeaux, “Ugolino cercado por seus quatro filhos”⁵ (também conhecida

⁴ Laocoonte, como se sabe, era um sacerdote troiano de Netuno que critica enfaticamente a ideia de que o Cavalo deixado pelos gregos fosse um presente ou uma oferenda a Netuno, sendo antes um ardil que deveria ser imediatamente destruído pelos troianos. Embora estivesse certo, foi terrivelmente punido por sua ousadia por serpentes que surgem das águas do mar. A narrativa encontra-se na *Eneida*, de Virgílio, que narra o suplício de Laocoonte e de seus filhos no livro II.

⁵ Há ainda uma escultura de Ugolino feita por Auguste Rodin apresentada ao público pela primeira vez em 1906, em Paris. Rodin “fut certainement impressionné par l’*Ugolin* de Jean-Baptiste Carpeaux, célèbre groupe dramatique dont le sujet est tiré de *La Divine Comédie* de Dante. Vingt ans plus tard, après avoir reçu la commande de *La Porte de l’Enfer*, il dessina plusieurs fois ce thème

como “Ugolino e seus filhos” ou simplesmente “Ugolino”), esculpida entre 1857 e 1861, em Roma. Ugolino, como se sabe, é personagem de *A divina comédia*. Dante o encontra no nono círculo do inferno (dedicado aos traidores) no fim do Canto XXXII e os detalhes de sua história são narrados no Canto XXXIII. De todo modo, assim como o poema não remete à *Eneida* no caso de Laocoonte, mas à forma escultural, à matéria esculpida, ao apelo visual e tátil da “estatuária”, a referência a Ugolino e seus filhos não remete a Dante (a não ser indiretamente), mas ao conjunto esculpido por Carpeaux.



Fonte: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Ugolino_and_His_Sons_\(Carpeaux\)#/media/File:Ugolino_and_His_Sons_MET_DP247545.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ugolino_and_His_Sons_(Carpeaux)#/media/File:Ugolino_and_His_Sons_MET_DP247545.jpg)>. Acesso em: 27 nov. 2018.

Na elaboração desse grupo escultural, Carpeaux, conscientemente, não se ateu às normas impostas à época pela Academia, que definia “uma ou duas figuras somente e um assunto tirado da Antiguidade ou da História Sacra”. O escultor, em carta a um amigo, afirmou ter pretendido “expressar as paixões mais violentas combinadas à ternura mais delicada”. No conjunto,

cada criança representa um passo em direção à morte. A expressão de dor e angústia do pai: o rosto, as mãos e os pés cerrados, a modelagem nervosa do corpo e

dantesque cher à ses aînés romantiques: fait prisonnier, rendu fou par la faim, Ugolin dévore ses enfants morts, ce qui lui vaut la damnation. Rodin représente le drame juste avant qu’il n’atteigne son paroxysme: Ugolin rampe sur le corps de ses enfants mourants mais il n’a pas encore totalement cédé à ses pulsions bestiales. Nu, grimaçant, à genoux, cet homme désespéré touche le fond de la dignité humaine; une pose aussi humiliante est profondément originale dans l’art de cette époque. Rodin plaça ce groupe en bonne place dans *La Porte*, puis choisit d’en faire également une œuvre autonome” (<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/ugolin-et-ses-enfants>. Acesso em 30/11/2018)

especialmente as costas, atestam o estudo cuidadoso realizado por Carpeaux do antigo Laocoonte, de Michelangelo [particularmente do afresco do Juízo Final na Capela Sistina] e do quadro “A balsa da Medusa”, de [Theodore] Géricault. (http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/sculpture/commentaire_id/ugolino-7160.html. Acesso em 30/11/2018. Tradução minha)

Jean-Baptiste Carpeaux foi o maior escultor do Segundo Império, tendo sido responsável por parte da decoração da Ópera de Paris⁶, para a qual produziu sua obra-prima, “A dança”. Ressalte-se a esse respeito a forte contraposição entre a festividade erótica de “A dança”, um monumento ao histérico desejo de “alegria e brilho” da Paris do Segundo Império⁷, e a constrição fossilizada de Ugolino.

Aliás, nesse sentido, Ugolino também contrasta com Laocoonte em um aspecto. Ambos são expressões do desespero, sendo a escultura helênica expressão de uma tentativa intensa e vã de se libertar de uma imensa força constrictora e a francesa uma expressão da constrição em si, petrificada na figura de Ugolino que se erige ao centro, rodeado por quatro crianças, duas como que mortas, duas tentando agarrar-se em desespero ao pai que nada pode oferecer. As esculturas, no poema, operam como facetas complementares do cacto.

No verso seguinte, a referência geográfica (o “seco Nordeste”) surge sob o manto diáfano da evocação, construída sobre duas imagens (“carnaubais, caatingas...”) as quais, mais do que reforçar a imagem material da seca, tendem ao onírico, à memória difusa, mantendo, ainda que em outra chave, a representação em nível imaterial e transcendente. “Carnaubais”, ao contrário do que possa parecer inicialmente, são árvores que remetem não à carência, mas à abundância, sendo a espécie popularmente conhecida como “*árvore da vida*” porque dela tudo se aproveita⁸. Há uma referência à carnaúba em *Macunaíma*, no

⁶ “Pour justifier l’exubérance décorative de l’Opéra de Paris qu’il avait réalisé dans les années 1860, l’architecte Charles Garnier affirmait: ‘C’est l’art qui y séjourne, at l’art ne doit pas être frappé de timidité; il a seulement besoin que la richesse ait de la dignité, parce que l’art, s’il peut danser la gavotte et le menuet, doit s’abstenir du cancan’. Sans doute pensait-il à *La danse* de Jean-Baptiste Carpeaux, apposé sur la façade de l’édifice. La construction de l’Opéra s’imposait comme la plus représentative des transformations urbanistiques de Paris sou l’impulsion de Napoléon III. [...] Le palais Garnier est l’expression architecturale la plus typique du Second Empire, caractérisée tant par une interprétation éclectique des modèles du passe que par une richesse ornementale niant tout idée de rationalité” (LES CHEFS-D’ŒUVRE..., 2017, p.112).

⁷ Sobre o Segundo Império, nenhum livro se equipara, em precisão crítica e relevância histórica, ao *18 de brumário de Luís Bonaparte*, de Karl Marx. Sobre o ambiente artístico-cultural do tempo, destaco *Jacques Offenbach and the Paris of his time*, de Siegfried Kracauer, e a grande obra inacabada de Walter Benjamin, *Passagens*.

⁸ “Óleos vegetais são provenientes dos frutos (amêndoas) e a cera [seu principal produto], da palha. [...] O estipe serve para vigamento de casas e confecção de móveis; as folhas, depois de secas e delas retirada a

capítulo “A francesa e o gigante”, na figura de Caterina, uma boneca feita da cera da árvore por Piaimã (ANDRADE, 1996, p.51), e, mais diretamente, em *Os sertões*: “Se não existisse o umbuzeiro aquele trato de sertão, tão estéril que nele escasseiam os carnaubais tão providencialmente dispersos nos que o convizinhos até ao Ceará, estaria despovoado” (CUNHA, 1985, p.126). Os carnaubais, desse modo, antecipam as “feracidades excepcionais” da estrofe seguinte, mesmo em ambiente físico diferente marcado pela seca.

O último verso da primeira estrofe enfatiza o aspecto descomunal, desmedido do cacto que, inclusive, suplanta a *hybris* desta “terra de feracidades excepcionais”. “Esta terra” refere-se a Petrópolis⁹, lugar onde o poema foi escrito e onde o cacto se encontrava, precisão geográfica que se contrapõe à referência difusa ao “seco Nordeste”. Quanto ao emprego de “feracidades” em lugar de “fertilidade” (palavra muito mais comum), Davi Arrigucci Jr., em seu estudo desse mesmo poema, nota que a escolha lexical reforça “o estilo elevado e quase se diria [a] eloquência oratória, aliás condizente com a elevação sublime da dor humana nas imagens trágicas anteriores”. O crítico nota também que no vocábulo escolhido pelo poeta ecoam as palavras “fera” e “ferocidade” (ARRIGUCCI JR., 2000, p.71). Retomando a linha de argumentação que estaou desenvolvendo, observe-se, portanto, que a natureza surge aqui com conotação bastante diversa da visão ufanista a que aludi no início deste artigo. No poema em análise, o excesso, o desmedido são índices do indomável e do sofrimento: o cacto é figura rígida, altiva, solitária que se impõe à realidade social que, em contraste, surge palidamente no poema.

A segunda estrofe introduz uma sequência de caráter narrativo que se inicia com o “tufão furibundo” que completa o primeiro plano de referência na transição para o segundo plano, uma vez que destaca um evento específico, ponto de partida para a entrada em cena da cidadezinha. Antes de prosseguir nessa direção, note-se que o tufão é força da natureza, livre, desmedida, furiosa, personificada. Quanto à sonoridade do verso, note-se a aliteração de *f*, o impacto do “ão”, o martelado das oclusivas *t*, *b*, *d*, *p*, que marcam ritmicamente uma ação que se apresenta como intencional: o tufão, em sua sanha destrutiva, abateu o cacto que, por sua vez, agiganta-se, ainda mais, imediatamente após ser abatido. Essa ação, em certa medida mítica, realiza-se num plano histórica e materialmente determinado: trata-se de uma cidade brasileira um tanto acanhada e com feição colonial (os beirais do casario), mas nem por isso destituída de vários dos índices

cera, tornam-se um produto nobre para a confecção de esteiras, chapéus e outros artefatos”. (Fonte: <http://www.cnip.org.br/PFNMs/carnauba.html>. Acesso em 27/11/2018).

⁹ Além da indicação ao final do poema, há várias indicações feitas por Bandeira ao longo da vida. Destaco apenas uma, retirada de uma entrevista que o poeta concedeu a Paulo Mendes Campos, publicada originalmente na revista *Província de São Pedro*, em 1949. Perguntado “como nasceu o poema ‘O cacto?’”, Bandeira respondeu: “Nasceu da verídica história de um cacto formidável na Avenida Cruzeiro, hoje João Pessoa, em Petrópolis”. (CAMPOS, 1986, p.131)

de modernização, que são expressos no poema de maneira muito semelhante ao que se encontra em outros autores do período, como em Oswald e Mário de Andrade (bonde, automóvel e carroça sobrepostos, a rede elétrica). A mudança abrupta de planos produz estranhamento, com o progresso figurando como elemento difuso, alvoroço sem sentido, e não como processo dominante.

O último verso, isolado do corpo da segunda estrofe, retoma a caracterização do cacto realizada na primeira estrofe, mas agora de forma conclusiva e de modo muito conciso: três adjetivos em sequência, com o cacto de volta em sua dignidade e inteireza, como se o evento apresentado imediatamente antes pouco significasse. As consequências de seu tombamento estão apontadas e isto basta.

A conjugação das duas forças naturais, o cacto e o tufão, interrompe a reprodução cotidiana da cidade. O tom elevado e grave da primeira estrofe culmina na irrupção da cólera pura, sem objeto específico ou pretexto, rebaixando a cidadezinha, que destoa, em sua pequenez mesquinha, do arranjo predominante no poema, bem como da altivez do “belo, áspero e intratável” cacto, elemento central da representação elevada. A inversão em relação ao discurso oficial do progresso é evidente, construindo o cenário material historicamente determinado como presença dissonante que acaba sofrendo passivamente, ainda que pontual e provisoriamente, a ação de forças coléricas de ordem superior, a um só tempo aquém e além da consciência histórica imediata. Nesse sentido, observe-se que há duas temporalidades distintas em choque no poema: o tempo distendido da memória e do mito e o acontecimento pontual, historicamente circunscrito. Não se trata de uma oposição entre o *arcaico*, vinculado ao modo de produção colonial e às relações de poder dele resultantes, e o *moderno*. Mas do choque entre o passado imemorial, em que se movem os mitos, e a modernização cujas contradições e dinâmica internas não são objeto do poema. Natureza e cultura combinam-se formando uma força transcendente, além da história, das relações ordinárias, da razão instrumental e da “marcha do progresso”. Os elementos urbanos estão destituídos de brilho e não carregam em si qualquer promessa ou sentido, enquanto os elementos naturais manifestam-se sem motivação aparente como que a destacar a distância que os separa da mesquinhez instrumental, meramente utilitária do pequeno cenário social em que não figuram pessoas, apenas índices materiais. Tudo se passa como se duas abstrações se chocassem, uma elevada e outra baixa, a primeira carregada de sentido transcendente, a segunda, destituída de sentido e legitimidade.

O sofrimento, a que o cacto dá expressão, processa-se, assim, como que fora da história, remontando, de certo modo, à experiência humana ancestral. A referência

histórica figura como uma miniatura, como “uma agitação feroz e sem finalidade”¹⁰. O cacto e o tufão surgem agressivamente como forças indiferentes à mesquinhez ordinária. As referências à modernização não sugerem a ampliação contínua da dominação da natureza pela técnica. Ao contrário. Surgem como partes de um cenário apequenado e passivo que sofre a ação de forças incomparavelmente superiores.

A modernidade periférica, tal como aí configurada, não tem qualquer brilho e a crítica que se depreende do poema não se faz pela evocação do passado nem pela evasão. Faz-se a partir de um jogo estético de primeira ordem que torna a figuração do “progresso” uma nódoa, um elemento menor e menos relevante da paisagem geral. Ainda que, ressalte-se, a interrupção da iluminação e do fornecimento de energia elétrica tenha se dado por (curtas? longas?) 24 horas, o que ambivalentemente pode indicar tanto a força do enorme cacto quanto a resiliência de um processo social cego.

O descompasso, a dissonância e a falta de entrosamento operam no poema em vários níveis, construindo uma representação altamente elaborada de impasses históricos e sociais dos quais nunca nos libertamos: promessas de modernização nunca cumpridas, passado reeditado como momento constitutivo do “progresso”, desigualdade sem remissão, cisão, desagregação, violência em uma escala quase incompreensível. É a negatividade de nossa história tinindo continuamente, soterrando alternativas e fazendo-nos adotar entre a adesão tresloucada e a melancolia impotente.

Referências

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978. p.26–45.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 2.ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. Ensaio sobre a “Maçã” (do sublime oculto. In: _____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.21–44.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

¹⁰ Trata-se, claro, de referência a um dos versos finais de “Momento num café”, de *Estrela da manhã*: “Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade / Que a vida é traição / E saudava a matéria que passava / Liberta para sempre da alma extinta” (BANDEIRA, 1993, p.155).

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

CAMPOS, Paulo Mendes. Manuel Bandeira fala de sua obra: entrevista. *Travessia*, v. 5, n.13, p.124-140, 1986.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.140-162.

_____; MELLO E SOUZA, Gilda. Introdução. In: BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p.3-17.

CARPEAUX, Otto M. Última canção – vasto mundo. In: _____. *Ensaio reunidos: 1942-1978*. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999. v.1. p.429-438.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Brasiliense; Secretaria de Estado da Cultura, 1985.

KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach and the Paris of his time*. New York: Zone Books, 2016.

LES CHEFS-D’ŒUVRE du Musée d’Orsay. Paris: Éditions Place de Victoires, 2017. 319p.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

SPIVEY, Nigel. *Enduring creation: art, pain, and fortitude*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2001.