
A ESTÉTICA DA MELANCOLIA EM PAUL ÉLUARD E MANUEL BANDEIRA

André Cruz
Orientadora: Celia Pedrosa
Doutorando

RESUMO

Paul Éluard e Manuel Bandeira se conheceram em um sanatório em Cladavel, na Suíça, em 1913. Ligados pelos mesmos gostos, pelos mesmos problemas e por sentimentos parecidos, os poetas desenvolveram uma grande amizade no período de internação, amizade que mais tarde se manteve por intermédio de cartas e projetos em comum. Manuel Bandeira foi tradutor de alguns poemas de Éluard, há no seu registro autobiográfico a informação de uma revista de Éluard com uma possível colaboração de Bandeira e o brasileiro e o francês nutriam uma grande amizade entre si. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é buscar, em literaturas de origens tão diferentes, pontos de contato temático, analisar estruturas semelhantes, diferenças, rastros de tradições literárias conservadas por estruturas mentais, como por exemplo o inconsciente coletivo, no que diz respeito à estética da melancolia na obra dos dois poetas. Para tal, examinaremos dois poemas, um de Bandeira e outro de Éluard, em que tentaremos elucidar como se o dá o processo de construção de uma estética ligada à melancolia na obra dos dois poetas.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira, Paul Éluard, melancolia.

1. Introdução

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho, Recife, 19 de abril de 1896. Eugène Emile Paul Grindel, Saint-Denis, 14 de dezembro de 1895. Numa leitura rápida os dois nomes poderiam passar despercebidos a qualquer leitor, mesmo aquele habituado ao trabalho com a literatura. No entanto, ambos os personagens acima citados guardam entre si uma ligação extremamente importante para pensar e compreender a história do século XX, sobretudo no que diz respeito à literatura. O primeiro conhecemos por Manuel Bandeira, o segundo, por Paul Éluard.

No destino desses dois poetas estaria uma vida marcada pela doença, especificamente a tuberculose, e um internato em Cladavel, na Suíça. Apenas o fato de terem nascido na mesma época e de terem convivido durante um período difícil de suas vidas já seria motivo para uma comparação entre os dois. No entanto, é necessário remarcar que os motivos são inúmeros. A começar pela descoberta da poesia que ambos fizeram juntos no período de reclusão, em 1913, no internato, como revela Paul Éluard em dedicatórias ao poeta brasileiro. (SIMON, 1965, p. 6)

Foi ainda o poeta francês que revelou a Bandeira uma infinidade de possibilidades dentro da literatura e ajudou-o a descobrir sua vocação para além daquela pretendida inicialmente – ser arquiteto –, fomentando nele a vontade de publicar um livro de poemas.

Acompanhei com curiosidade a evolução, que foi vertiginosa, do meu companheiro de cura. Ao me ser apresentado, ainda era todo de Hugo; falei-lhe de Romain Rolland, do Jean Christophe, e fiquei de cara à banda quando ele me respondeu abruptamente: “Ah, Romain Rolland et ses dix volumes!” Meses depois me emprestava Vildrac, Fontainas, Claudel. [...] Foi em Cladavel que pela primeira vez pensei seriamente em publicar um livro de versos (BANDEIRA, 1975, p.53-55).

Tais referências, a que faz Éluard em dedicatória e Bandeira na sua autobiografia, mostram o intercâmbio de informações e críticas que os dois poetas mantiveram num primeiro momento na Suíça e ao longo de suas vidas, já que Manuel Bandeira cita em sua autobiografia o registro de correspondências trocadas e mesmo um projeto literário em conjunto, como verificamos ainda no Itinerário:

Veio a guerra, separamo-nos, e aqui no Rio recebi carta dele, convidando-me para correspondente brasileiro de uma revista literária que pretendia fundar e cujo mote era a frase de Hello: "La beauté c'est la forme que l'amour donne aux choses. "Comunicava-me ainda que "pour des motifs très littéraires" passara a assinar-se Paul Éluard... Casou-se com Mlle. Diakonova, a Gala que hoje é mulher de Salvador Dali. Éluard tornou-se um dos grandes poetas da França e do

mundo, mas o rapaz de Clavadel não deixava ainda entrever as suas possibilidades: foi ao contato dos dadaístas e depois dos surrealistas que se formou definitivamente. Fio que o seu talento poético, bastante pessoal e tão aristocrático (toda a sua obra o atesta), jamais se sujeitará à boçal estética imposta pelo comunismo russo aos seus escravos. (BANDEIRA, 1975, p.53)

Nesse sentido, o motivo da comparação vai além da mera amizade e parte também da ideia da existência de um projeto literário em conjunto. O objetivo principal da tese e que será resumidamente explicitado neste trabalho, portanto, é buscar as influências, as semelhanças, os pontos de contato temático, o tratamento que se dá a eles, as estruturas das obras de escritores de origem tão diferentes, mas ligados por projetos literários, períodos, sentimentos, imagens e situações de vida tão comuns. Dessa maneira, verificamos que o elo comparativo vai além da mera justificativa da amizade e parte para uma análise temático-textual mais aprofundada.

2. Que é de ti, melancolia?

Sendo uma forma de manifestação de sofrimento psíquico, a melancolia não pode ser encaixada no hall de doenças modernas, como comumente se alardeia sobre a depressão. Existindo relatos dela há mais de dois mil anos, Moacyr Scliar, em *Saturno nos Trópicos*, afirma que um dos episódios mais notáveis no que diz respeito à história da melancolia envolveu o rei Saul, dando ao seu estado de espírito o nome de melancólico, mesmo tal lexema não aparecendo no original, já que o termo foi criado séculos depois. O relato bíblico, datado entre 950 e 850 a. C., mostra o bem-sucedido monarca dividido entre as exigências da religião e as decisões que deveria tomar como rei. Isso é suficiente para provocar tamanha tensão em Saul ao ponto de considerar-se que um mau espírito – enviado por Deus – apossou-se dele durante um longo período fazendo com que terminasse a sua vida em desgraça. (SCLIAR, 2003, p. 65-66).

Já na Grécia Antiga, foi possivelmente com Homero, ao falar do herói Belerofonte, a primeira aparição de tal distúrbio na ficção, sobretudo no mundo ocidental. Segundo PERES (2010), o herói, condenado pelo ódio dos deuses, vagou pela planície de Aleão solitário e desesperado num mal-estar que pode ser considerado bem comum nos dias atuais. Há ainda na Antiguidade Clássica a teoria dos humores de Hipócrates, pai da medicina, que classificava a melancolia como bílis negra. Segundo ele, “as doenças decorrem das variações e do equilíbrio entre essas quatro substâncias (a bílis negra, a amarela, o sangue e a pituíta). A melancolia recebe, então, a sua

denominação da bÍlis negra, cuja alteração quantitativa ou qualitativa produz o quadro melancólico, caracterizado pelo medo e pela tristeza” (PERES, 2010, p.14).

Após esse breve histórico a respeito da melancolia e de suas origens, aqui nesse ponto  fundamental começar a pensar numa definio mais técnica. Para isso, o referencial teórico utilizado será, a princípio, a obra de Freud: *Luto e Melancolia*. Em seu trabalho, Freud faz uma tentativa de caracterizar e distinguir os dois. Ele começa seu trabalho sugerindo que a causa do luto advm de uma provável reação  perda, seja ela de um ente querido, ou uma abstrao como o país, a liberdade, um ideal, entre outras coisas. No entanto, também reconhece que a melancolia pode surgir de situaes de perda semelhantes e tanto as pessoas em trabalho de luto como as melancólicas apresentam sintomas parecidos, como, por exemplo, a cessação do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, diminuio dos sentimentos de autoestima, o que o leva a crer que a diferença entre os dois pode ser em funo de uma ordem patológica (FREUD, 1925, p. 249). Freud ainda salienta que o luto está diretamente ligado a uma disposio dolorosa e que o sujeito nesse estado v o seu mundo esvaziado pela perda desse objeto de desejo. Permanecendo o sujeito inteiro,  medida que o tempo passa  natural que aconteça a recomposio e preenchimento novamente do seu mundo. Terminado o trabalho do luto, o sujeito volta outra vez sem impedimentos característicos do sintoma. Sendo comum a inibio e a perda de interesse durante o trabalho do luto, ambas as características podem ser explicadas pela absoro do ego durante esse período, ressaltando-se sempre que o luto se trata de uma característica passageira no sujeito. (FREUD, 1925, p. 249)

Já com a melancolia o processo ocorre de modo diferente. Apesar de ter sintomas semelhantes aos apresentados no processo do luto, ela caracteriza-se também pelo esvaziamento do sujeito melancólico. Se com o luto o que precisa ser preenchido ou resposto  o mundo ou o objeto perdido, com a melancolia o sujeito também fica carente dessa necessidade, fica, portanto, desertificado. Trata-se, como se pode ver, de uma proximidade bastante singela, podendo o sujeito em estado de luto passar a ser melancólico.

Apliquemos agora  melancolia o que aprendemos sobre o luto. Num conjunto de casos  evidente que a melancolia também pode constituir reação  perda de um objeto amado. Onde as causas excitantes se mostram diferentes, pode-se reconhecer que existe uma perda de natureza mais ideal. O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (como no caso, por

exemplo, de uma noiva que tenha levado o fora). Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente receber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda. (FREUD, 1925, p. 249-50)

Diante disso, temos duas possibilidades: encarar o perfil dos poetas como sujeitos taciturnos, melancólicos ou buscar de que forma Bandeira e Éluard souberam servir-se das suas condições para criar uma obra ímpar na literatura. Sendo a segunda opção mais proveitosa, é a partir desse ponto que o trabalho será guiado. De que maneira a sensibilidade mediou os processos de criação para chegar aonde chegou? Quanto à utilização da palavra *sensibilidade*, recorro a uma concepção presente no livro de Denílson Lopes, *Nós, os mortos*, em que o escritor tenta explicar e entender certa ambiguidade na *melancolia*. Denílson propõe que para entender a melancolia na sua ambiguidade é preciso destacá-la da sua estrutura de sentimento e passar a percebê-la como sensibilidade.

É nesse sentido que a sensibilidade é mais eficiente, pelo fato da melancolia não se constituir como uma estrutura, ou seja, “como um conjunto com relações internas específicas, ao mesmo tempo ligadas e em tensão” (idem, 132), mas uma categoria mais indefinida. A sensibilidade é mais que um sentimento, um olhar ou uma “emoção social” (DAVIS, F.:1789, VII), é um solo a partir do qual imaginários emergem em diferentes momentos históricos, de forma recorrente, ou não; talvez mais precisamente “uma disposição coletiva em direção a certas práticas culturais”. (LOPES, 1999, p. 39)

Nesse ponto é fundamental perceber que o autor considera que a sensibilidade não está delimitada ou fechada, já que é essa vaga explicação que faz com que o poeta na melancolia tenha a capacidade de se expressar melhor por imagens do que por conceitos. Sendo mais fácil entender a melancolia a partir de imagens, esse é o nosso foco para trabalhar como se manifesta a sua *estética* dentro do processo de criação dos dois poetas. Para tal, busquemos dois exemplos simples para elucidar a metodologia empregada no tratamento das fontes.

3. Bandeira e Éluard – imagens da melancolia

Longe de defini-los simploriamente como sujeitos melancólicos e reduzir a grandeza de ambos a um mero estado de espírito, é importante pensar que Bandeira e Éluard fogem a qualquer categorização mediada por conceitos pré-determinados. Pensemos, sim, na melancolia mediando a construção de uma estética em suas obras, mas sem necessariamente atribuir esse perfil a eles e colocá-la como determinantes para a criação do texto literário. O mérito de ambos reside também na capacidade de transformarem a sensibilidade em matéria completamente difusa de uma noção delimitadora, para citar mais uma vez Denílson Lopes. Com uma habilidade em comum, os poetas conseguem transpor a barreira do sentimento e transformá-lo em sensibilidade para explorá-lo esteticamente.

Observemos o poema *Epígrafe*, de Manuel Bandeira, publicado no seu primeiro livro, *A cinza das horas*, em 1917. Ao comentar o momento da publicação do livro, Bandeira, em *Itinerário de Pasárgada*, diz:

A Cinza das Horas não continha tudo que eu havia escrito até 1917, data da publicação. Fizera eu uma escolha, preferindo os poemas que me pareciam ligados pela mesma tonalidade de sentimento, pelas mesmas intenções de fatura. [...] Nada tenho para dizer desses versos, senão que ainda me parecem hoje, como me pareciam então, não transcender a minha experiência pessoal, como se fossem simples queixumes de um doente desenganado. (BANDEIRA, 1984, p.57)

Embora esteja no *hall* de alguns poucos escritores capazes de reinventar a tradição poética dentro do *Modernismo*, as primeiras obras de Bandeira são marcadas pela tradição *Simbolista* e *Parnasiana*, levando Alfredo Bosi a dizer que Bandeira, além de intimista do Simbolismo, parecia um “eco perdido do Decadentismo belga” (BOSI, 2006, p. 334). É importante trazer essa declaração autobiográfica de Bandeira para mostrar que a tônica da sua produção poética até então era marcada pela dor, pelo esvaziamento repentino do seu mundo/eu, intermediada pela sua condição de doente. Em carta a Mário de Andrade, o poeta afirma que o contexto de *A Cinza das Horas* era o de um Manuel Bandeira que ainda “era muito mansamente e muito doloridamente tísico” (MORAES, 2000 p. 97). É nesse contexto que pretendo observar o poema *Epígrafe*.

Sou bem nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fez de mim o que quis.

Veio o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão,
Turbou, partiu, abateu,

Queimou sem razão nem dó -
Ah, que dor!
Magoado e só,
- Só! - meu coração ardeu.

Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.

- Esta pouca cinza fria.

Numa primeira análise, notemos a presença de certa ambiguidade já no título, pois a palavra *epígrafe* pode significar tanto o início de um livro ou até mesmo poema, conferindo-lhe apoio temático da obra que virá, quanto as palavras grafadas nas lápides das sepulturas. Há aí uma relação de início/fim muito bem explorada pelo poeta ao longo do livro e no texto em si, já que carrega a ideia de uma felicidade interrompida, uma espécie de desertificação do eu lírico, o que vai ao encontro da noção de um sujeito marcado pelo signo da melancolia

O poema parte de uma pequena história da má fortuna do eu lírico. Movido pela sensibilidade, ele segue enunciando uma série de desenganos e infortúnios que o “mau gênio da vida” lhe destinou. A escolha lexical indica a vida de um sujeito abalado e incapaz de ser sujeito da sua própria história. Impotente, ele é conduzido, já que o infortúnio *rompe, leva tudo, turba, parte, abate, queima, causa dor e mágoa*. Percebe-se, dessa maneira, que o sujeito é conduzido interte e incapaz diante do tempo. E na paixão sombria que resta, fica a cinza fria das horas de quem espera e faz versos como única solução para iludir-se e “*não viver inteiramente ocioso*” (BANDEIRA, 1984, p.58).

E é nesse sentido que a arte tem papel fundamental na (re)construção da identidade do poeta ao longo do seu percurso, mesmo porque foi nela que Bandeira viu um porto de águas tranquilas, como vemos no poema *À sombra das araucárias*: “A arte é uma fada que transmuta/E transfigura o mau destino”. Na arte que o poeta viu a saída ou a solução para continuar enganando a doença e mudando o destino “*da vida inteira que poderia ter sido e que não foi*”.

Falemos, pois, de Paul Éluard numa breve comparação com o poeta o Castelo. É curioso pensar na relação que o poeta francês guardava com o seu ofício, já que, segundo ele, a verdadeira poesia deveria exprimir o mundo real e também o mundo interior. Se o mundo real não embebe¹ a cabeça do poeta, ele não poderá dar ao mundo nada além de abstração, confusão, sonhos informes e crenças absurdas. (ÉLUARD, 1968, p.936) Nesse sentido, são as circunstâncias a que o poeta está sujeito que vão fornecer a ele condições para o seu fazer poético.

Diferentemente de Bandeira, a poesia de Éluard por vezes está diretamente comprometida com a luta política. Enquanto Bandeira se dizia um poeta incapaz de grandes abstrações, Éluard, muito pelo contrário, era membro do Partido Comunista francês e engajado na luta contra o nazismo. Isso faz parte de uma concepção pessoal do poeta em pensar o próprio fazer poético, já que para Paul Éluard o poeta deve ser corajoso e tem o dever de abrir um caminho para a exaltação humana. Dessa forma, sua linguagem deve se impor de todas as palavras, não havendo assuntos, nem palavras vulgares, sagradas ou profanas. (ÉLUARD, 1968, p. 936-937)

Em *Capitale de ladouleur* (Capital da dor), coletânea de textos antigos e inéditos, publicado em 1926 e que deveria se chamar *L'art d'être malheureux* (A arte de ser infeliz), o poeta traz uma maneira extremamente pessoal de se estetizar o sofrimento, em que a palavra é transformada em atributo psicológico para transcender a experiência pessoal do indivíduo. Enquanto o primeiro título do livro nos parece banal, o segundo é menos claro e mais rico. Não só por conta da polissemia da palavra capital, mas porque a dor carrega consigo um sentido muito mais psicológico do que a infelicidade. Que essa informação não sirva reduzir a grandiosidade da obra de Éluard a meros acontecimentos externos, mas é bom ressaltar que o livro nasce no meio de uma crise

¹ Manuel Bandeira escreveu em sua crônica *Poema Desentranhado* dois parágrafos interessantes e que merecem destaque. Segundo Bandeira, “o poeta é um abstrator de quinta-essências líricas. É um sujeito que sabe desentranhar a poesia que há escondida nas coisas, nas palavras, nos gritos, nos sonhos. A poesia que há em tudo, porque a poesia é o éter em que tudo mergulha, e que tudo penetra. O poeta muitas vezes se delicia em criar poesia, não tirando-a de si, dos seus sentimentos, dos seus sonhos, das suas experiências, mas “desgargarizando-a”, como disse Couto Barros, dos minérios em que ela jaz sepultada: uma notícia de jornal, uma frase ouvida num bonde ou lida numa receita de doce ou numa fórmula de toilette” (Bandeira, 1975). Convém destacar que *desgargarizaré* o ato de tirar a ganga dos minérios, ou seja, tirar-lhes as impurezas por meio de um processo de purificação.

pela qual atravessa o poeta, seja ela conjugal, seja ela com o próprio *Surrealismo*. Isso nos parece interessante ressaltar, sobretudo quando pensamos na obra de Júlia Kristeva, *Sol Negro – Depressão e Melancolia*, pois segundo a psicanalista, escrever sobre a melancolia só faria sentido se o escrito viesse da própria melancolia, um abismo de tristeza, uma dor incomunicável que faz perder o gosto por qualquer palavra, ato e a própria vida (KRISTEVA, 1989, p.11). Ainda citando Kristeva,

A criação estética e notadamente literária, mas também o discurso religioso na sua essência imaginária, ficcional, propõem um dispositivo cuja economia prosódica, a dramaturgia dos personagens e o simbolismo implícito são uma representação semiológica muito fiel da luta do sujeito com o desmoronamento simbólico (KRISTEVA, 1989, p.30)

Nesse sentido é que percebemos a importância do título para representar simbolicamente e implicitamente a utilidade que as palavras assumem na literatura eluardiana, para evidenciar o desmoronamento psicológico do eu lírico e a sua luta para transcender a sua experiência pessoal. Passemos para breve análise do poema *Leursyeuxtoujours purs* (Seus olhos sempre puros) que não pretende de imediato esgotar o tema, assim como não pretendeu a análise feita do poema de Bandeira.

Jours de lenteur, jours de pluie,
Jours de miroirs brisés et d'aiguilles perdues,
Jours de paupières closes à l'horizon des mers,
D'heures toutes semblables, jours de captivité,

Mon esprit qui brillait encore sur les feuilles
Et les fleurs, mon esprit est nu comme l'amour,
L'aurore qu'il oublie lui fait baisser la tête
Et contempler son corps obéissant et vain.

Pourtant j'ai vu les plus beaux yeux du monde,
Dieux d'argent qui tenaient des saphirs dans leurs mains,
De véritables dieux, des oiseaux dans la terre
Et dans l'eau, je les ai vus.

Leurs ailes sont les miennes, rien n'existe
Que leur vol qui secoue ma misère,
Leur vol de terre, leur vol de pierre
Sur les flots de leurs ailes,

Ma pensée soutenue par la vie et la mort.

Percebamos que o poema começa em tom de melancolia, com o eu lírico anunciando dias de lentidão, chuva, melancolia, de horas iguais e de cativo. Os dias de lentidão mostram a falta de dinamismo físico e psicológico, como os dias que passam

e trazem apenas a “cinza fria das horas”. Assim como os dias de horas iguais são aqueles que se apresentam como cativo da melancolia e da incapacidade de fugir de uma realidade que perturba o eu lírico, legando ao eu lírico ficar com “*paupières closes à l’horizon des mers*”. Há uma semelhança temática entre o poema de Éluard e Bandeira, à medida que nos dois os sujeitos se apresentam impotentes diante do rumo de suas vidas. Em Bandeira, o menino bem-nascido; em Éluard o “*esprit qui brillait*”. Em Bandeira a mágoa, a dor e o coração que arde; em Éluard o “*corps obéissant et vain*”.

Percebamos também que todo o léxico do poema trabalha para mostrar metáforas que contribuem para formar uma estética ligada à dor e à tristeza nessa primeira parte do texto. No entanto, mesmo em estado de melancolia, há certa esperança que surte com o olhar de um sujeito exterior à cena citada anteriormente. Tendo o último verso “*Mapensées soutenue par lavie et lamort*” uma possibilidade de mudança na perspectiva criada anteriormente. Isso nos evidencia a dualidade da condição humana, comum ao sujeito melancólico e ao sujeito são, que se funda no desejo de viver plenamente e ao mesmo tempo aguardar a sua morte. Seria essa a mesma dualidade que encontramos analisando o poema de Bandeira representada pela ideia de início/fim?

Como ressaltado anteriormente, essa breve explicação não tem por objetivo dar um ponto final às relações estéticas em torno da melancolia na obra de Manuel Bandeira, Paul Éluard e tampouco numa comparação entre os dois. Busquei aqui, em certa medida, apenas levantar o debate a respeito de como os autores constroem a melancolia como *sensibilidade* a partir de palavras, imagens e metáforas e como esse tema foi comum na literatura bandeiriana e eluardiana. Este trabalho é apenas um ponto de partida e uma pequena cisão nos estudos da obra desses dois grandes poetas.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

_____, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1975.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977.

ÉLUARD, Paul. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968. Vol. 1 e 2.

FREUD, Sigmund, 1856-1939. Luto e Melancolia. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Edição standard brasileira, vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LOPES, Denílson. *Nós, os mortos – melancolia e Neo Barroco*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999.

MORAES, Marcos Antônio de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, São Paulo: IEB, 2001.

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMON, Michel. *Manuel Bandeira*. Paris: Seghers, 1965.