

ONDE OS SINOS: FANTASMAGORIAS ACÚSTICAS EM BANDEIRA E DRUMMOND

Clara Rowland
Universidade Nova de Lisboa

Mas mais o bem-te-vi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só. – “Gente! Não se acha até que ele é sempre um, em mesmo?” – perguntei a Diadorim. Ele não aprovou, e estava incerto de feições. Quando meu amigo ficava assim, eu perdia meu bom sentir. E permaneci duvidando que seria – que era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más-horas que eu ainda não tinha procedido.

João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

A partir de “Reportagem Matinal”, poema de Carlos Drummond de Andrade, incluído em *Versíprosa*, que parece aludir a um passeio do poeta com Manuel Bandeira para ouvir o toque do sino em Santa Teresa, e de poemas dos dois autores marcados por sinos e outras assombrações sonoras, este ensaio interroga a relação entre a representação fantasmagórica do som e uma poética da catacrese, em Drummond, e uma poética da repetição, em Bandeira.

Palavras-chave: fantasma; infância; espectralidade sonora; repetição; catacrese

Beginning with “Reportagem Matinal”, a poem by Carlos Drummond de Andrade, included in *Versíprosa*, which seems to allude to a walk with Manuel Bandeira to Santa Teresa to hear the church bell, and moving on to discuss other poems by the two authors marked by bells and other forms of aural haunting, this essay questions the relationship between the ghostly presence of sound and a poetics of catachresis (Drummond) or of repetition (Bandeira).

Keywords: Ghost; infancy; sound and spectrality; repetition; catachresis

1.

Começo com um poema de Drummond, datado de 1963, intitulado “Reportagem Matinal” e incluído em *Versíprosa*:

Subo a Santa Teresa
para ouvir o sino
que na praia não se faz escutar.
(O rumor das ondas o abafa
ou só se escuta no seio do mar?)

Vai comigo o Poeta
relatando a paisagem
de muros intatos.
(Mais depressa morrem os homens
do que as casas de Paula Matos.)

— Neste convento minha prima
vive. Em total recolhimento.
A manhã, nos altos pagos,
tem a claridade primeira.
Velhas coisas se inauguram
continuamente, na luz, novas.

Conhecer-se tão mal o Rio.
Conhecer-se tão pouco o ar.
Conhecer-se nada de tudo.

Eis que ouço a batida nítida
no azul rasgado ao meio
perto
longe
no tempo
em mim.

Quando a palavra já não vale
e os encantamentos se perderam
resta um sino.

Quando não este, o antigo sineiro
desce o roído degrau da torre
para nunca mais tocar,
resta, pensativo, no adro verde,
o menino escutando o sino. (Andrade 1988: 888-9)

É um dos muitos poemas em que a poesia de Drummond se deixa atravessar pelo som do sino – e que José Miguel Wisnik, em ensaio recente, rastreou, analisando a presença do destino mineral de Itabira, e da sua relação com a história da mineração no Brasil, na obra do poeta. Os sinos que ecoam na poesia de Drummond, sugere Wisnik¹,

¹ “Sons de sinos – que não deixam de ser, afinal, a emanção aérea do ferro – comparecerão, mesmo ausentes, enquanto disparadores do tempo perdido e desencontrado na grande cidade, em poemas escritos no Rio de Janeiro (...). Como os demais signos do lugar, porém mais profundamente do que eles, o “sino Elias” entranha-se na dimensão mais íntima,

reconduzem, de forma por vezes insuspeita, ao teatro da infância e da memória, abrindo-o à dimensão especulativa desta poesia, e ao poderoso sino Elias que, junto à casa de família do poeta em Itabira, marcava as horas da Matriz – o mesmo que, no poema final de *Claro Enigma*, instaura a sombra em plena luz. Desse grande sino de ferro, diz um poema de *Boitempo*:

Precipitadas no espaço,
ao sopro do sino Elias,
nossa vida, nossa morte,
nossa raiz mais trançada,
nossa poeira mais fina,
esperança descarnada,
se dispersam no universo. (Andrade 1988: 591-2)

A articulação entre o sino da infância e a reflexão sobre a existência parece repropor-se aqui: uma cena carioca, uma subida a Santa Teresa para ouvir o som do sino, aproxima o poema de imagens recorrentes em poemas sobre Itabira, e sobre um “tempo da vida” e da palavra interrogado a partir da infância. De facto, estes poemas marcados pelo sino permitem pensar a relação entre tempos e espaços diferentes na obra de Drummond, muito para além da inscrição explícita da memória familiar ou da origem mineira; para além, também, da complexa referencialidade visual e fotográfica que domina grande parte da produção memorialística de Drummond, em poemas como “Retrato de Família”, “Os Mortos de Sobrecasaca” ou nos versos emblemáticos de “Confidência do Itabirano”: “Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!” (Andrade 1988:57).

Desta rede de ressonâncias o poema que comecei por transcrever – pouco referido, menos ainda comentado – pode parecer um exemplo menor. Interessa-me tomá-lo como ponto de partida, no entanto, para esta interrogação da figura do sino e da sua vinculação a uma espectralidade sonora que me parece central para a leitura das poéticas de Carlos Drummond de Andrade e de Manuel Bandeira. Nos dois casos, como tentarei demonstrar, é através do sino que se encena uma fantasmagoria acústica determinante para a caracterização da palavra poética. E essa articulação entre poéticas, na verdade, parece estar já contida no poema, que encena um passeio dado pelos dois, Drummond e Bandeira, até Santa Teresa, para ouvir o som do sino – sabe-se hoje que Maria Bandeira, prima de Manuel Bandeira e primeira pesquisadora do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, entrou inesperadamente aos 29 anos para o Convento das Carmelitas de Santa Teresa, em 1931, interrompendo uma brilhante carreira de botânica, e ali viveu “em total recolhimento” até à

independente de sua propagação pública, como um grande relógio de pulso interior” .
(Wisnik 2016:31-32)

sua morte em 1992². Numa crónica intitulada “Manuel, ou a morte menina”, sobre o primeiro aniversário da morte de Bandeira, Drummond regressa explicitamente à cena do poema:

Subindo a Santa Teresa, passamos pelo convento das carmelitas:

– Tenho uma prima que é freira aí dentro. A clausura é absoluta, como todo mundo sabe. Mas, se adoecem, as religiosas podem tratar-se em certas casas de saúde, e só numa ocasião dessas é que eu costumo visitar minha prima. Na despedida, eu lhe digo sempre: “Até a próxima operação”. (Andrade 2015: 189)

Voltarei mais tarde às implicações desta sugestiva encenação de uma subida dos dois poetas em direcção ao som do sino no alto de Santa Teresa e ao seu efeito enquanto acto de leitura, contaminação ou subscrição entre poéticas. Afinal, é também com a rima entre “sino” e “menino”, que abre o “ABC Manuelino” com que também em *Versíprosa* Drummond homenageia, relendo a obra toda, os oitenta anos do “Poeta”: “Alaúza, minha gente! / Festivo repique o sino / em honra deste menino” (Andrade 1988:903). Num extraordinário gesto duplo, como tentarei demonstrar na articulação entre as duas partes deste ensaio, o poema de 1963 sobrepõe com extrema precisão a relação ao mesmo tempo próxima e distinta destas duas poéticas com o tema da passagem ou, para usar uma caracterização usual na crítica bandeiriana, do *Ubi sunt*, de que o som é uma figura decisiva.

Para já, porém, gostaria de ler com alguma atenção o gesto cartográfico deste poema e o modo como condensa tensões presentes na obra de Drummond. É interessante ver que o poema começa com uma geografia particularmente precisa e situada (praia, Santa Teresa, Rua Paula Matos) que se indefine radicalmente no ponto central de um quiasmo: a subida a Santa Teresa, na companhia do Poeta, é feita a partir da praia, onde o sino não se ouve (“o rumor das ondas o abafa / ou só se escuta no seio do mar?”); para ser invertida na última estrofe, já numa geografia incerta e alegórica, em que um sino silenciado no alto da torre, após a última descida do sineiro, é ainda ouvido – pelo menino – no adro da igreja. Essa súbita diluição da referência geográfica acontece quando o sino soa numa “batida nítida” que “rasga o azul ao meio”. A imagem recorda de perto o último verso de *Claro Enigma*, em que, quando a treva se esvai com o som do sino, o “columbário” “já se permite azul, risco de pombas” (Andrade 1988: 246), mas com efeito contrário – matinal, justamente, não crepuscular: aqui, de acordo com o que diz o Poeta, “velhas coisas se inauguram na luz, novas”. A batida nítida conjuga o velho e o novo, tanto na oposição entre o presente e um

² Sobre a fascinante figura de Maria Bandeira, prima direita do poeta, ver a recente reconstituição da sua biografia e do seu papel pioneiro para a botânica no Brasil no ensaio “Maria Bandeira, an elusive Brazilian botanist” (2014).

passado indefinido, quanto nas figuras opostas do sineiro e do menino. Nesse gesto, a geografia desfaz-se, imitando no espaçamento gráfico a ação das badaladas sobre o tempo, “perto / longe / no tempo / em mim”, recordando outras descrições do sino de Itabira – como a do poema “O Relógio”, de *Boitempo*, que descreve o som do relógio do Rosário (“Enorme / no pulso / este relógio vai comigo”) como um som que é para ser ouvido “no longilongo / do tempo da vida” (Andrade 1988: 591) – como se todos os sinos pudessem ser, afinal, um só: o primeiro e o último.

Rasgado em dois, dizia, o poema abandona a sua cena narrativa, transportando-se para uma temporalidade alegórica. Como em tantos poemas filosóficos de Drummond – a começar por “A Máquina do Mundo”, que abre com a interferência sonora entre o som dos passos e um “sino rouco” (Andrade 1988:242) – a ressonância do sino instaura a reflexão sobre o tempo e a morte. No ensaio referido, Wisnik sugere que o som do sino funciona como “disparador” de um “sentimento do mundo” que proporciona os “grandes saltos metafísicos” (Wisnik 32) da poesia de Drummond³. Do sino de Itabira, numa crônica de 1970 a que já voltarei, o poeta escrevia:

Era um sino que soava longe, como o relógio da fachada era um relógio que dominava todas as horas: no friozinho do amanhecer, na preguiça da tarde, no tecido confuso da noite. Horas especiais saíam dele, nítidas, severas, ordenando o trabalho de cada um, a reza de cada um. No silêncio absoluto, quando pessoas e animais pareciam mortos, tinha-se consciência da vida, porque o relógio avisava e repetia o aviso. (Andrade 1970)

No poema, o que se decide com a brusca deslocação de uma referencialidade imediata para uma ressonância especulativa é interrogação de um dos temas mais tensionados na poética de Drummond. Se no poema “Ontem”, de *A Rosa do Povo*, o poeta reflecte sobre o modo como “este banco / não reteve forma / cor ou lembrança” (Andrade 1988:114), e conclui

Tudo foi breve
e definitivo.
Eis está gravado
não no ar, em mim,
que por minha vez
escrevo, dissipo.

³ “Pode-se creditar esse poder instaurador, por tudo que já viemos dizendo, ao impacto no sujeito, por meio do sino, de uma experiência não verbal que carrega consigo, de maneira intensa e difusa, todo um mundo de associações individuais e coletivas ligadas ao lugar, ao passado, à infância, à empatia e à compaixão mineiras, dobrando o tempo sobre o tempo e convertendo-o numa espécie de ondulação ressonante que transporta em si um agudo *sentimento do mundo*. (Wisnik 2016:196)

também o toque do sino aparece gravado “não no ar” (dizia-se antes, “conhecer-se tão pouco o ar”), mas “em mim”, abrindo o tema da dissipação, tão dominante em Drummond, e da possibilidade de um rasto ou resto. Tudo no poema já anunciava o tema da passagem: o contraste entre o ruído da praia e “o seio do mar”, o “recolhimento” da prima no convento banhado de luz, o estabelecimento da subida como condição para ouvir o sino. O verbo *restar*, então, repetido duas vezes, instala no poema a sua progressiva dissipação, oscilante entre permanência e desaparecimento, e gradativa: “quando a palavra já não vale / e os encantamentos se perderam / resta um sino”; “quando não este (...) resta, no adro verde”. Como no poema “A Morte Absoluta” de Bandeira, a sugestão de um rasto é sucessivamente convocada para ser rasurada, intensificando a negação através da enumeração de elementos de que o poema se vai ao mesmo tempo vestindo e despindo, até encontrar a imagem do menino pensativo escutando um sino que já não toca. O quiasmo completa-se, aproximando “o seio do mar” do “adro verde” onde “resta” o menino quando os muros já não são “íntatos” e os degraus estão “roídos” – ou são ruído, ausência de sino, como veremos mais à frente noutro poema de Drummond.

2.

Na crónica citada, Drummond descreve deste modo o chão da igreja da Matriz:

Campas de antepassados, nossos e dos outros principais da cidade, forram o chão da sacristia. Já ninguém mais se enterra ali. Os privilegiados incorporaram-se ao acervo sacro, suas cinzas esvaídas são alfaías invisíveis, mas presentes. Que chão esse, condomínio nosso e de Deus. (Andrade 1970)

Vagner Camilo recorda esta descrição na sua leitura do final de “Relógio do Rosário”, sugerindo que esse chão-cemitério pode ajudar a explicar a duplicidade semântica do “columbário” que resolve o poema, “meditação diante do cemitério ou túmulo dos antepassados” (Camilo 309), numa sobreposição entre imagens de vida e imagens de morte que também se constroem, como no poema e na crónica que me ocuparam até aqui, na oposição entre o alto e o baixo:

foi-se, no som, a sombra. O columbário
já cinza se concentra, pó de tumbas,
já se permite azul, risco de pombas.

O quiasmo que organiza “Reportagem Matinal”, reveste-se, à luz desta descrição, de uma particular figuração espectral. Como o *puer aeternus* do poeta italiano Pascoli, na leitura de Agamben, que mora à beira do cemitério, também esta figura da infância

– o menino pensativo que ouve o som de um sino extinto, resto fantasmagórico de uma dissolução progressiva a que o poema dá corpo – está embebida de negatividade. Sobre o *fanciullino*, ou “menininho”, de Pascoli, dirá Agamben:

“Assim ‘A Tecedeira’” – poema inteiramente construído sobre a pergunta “porque não ressoa o tear?” feita pelo filho ao fantasma da mãe – “diz a verdade que ‘O Menino’ ainda mantinha escondida: que o menino não existe, que a voz infantil que dita a poesia é uma voz morta, tal como é uma língua morta a que recolhe o seu ditado”. (Agamben 2012:24)

Ora, o título desta crónica que que tenho vindo a referir, publicada no *Jornal do Brasil* em Novembro de 1970, é “A Matriz Desmoronada”. Interferência inquietante entre a imaginação do poema de 1963 e o impacto de um facto histórico, narra a ruína da torre da Matriz de Itabira, que provocou a queda do seu grande sino de ferro, nos termos do poema de 1963, “para nunca mais tocar”. É um texto impressionante, se lido na sequência do poema de que parti. Drummond, na crónica, recupera a perspectiva da criança, protagonista da breve narrativa, que vê na solidez imensa da matriz a medida da sua pequena estatura:

E era imensa. Bastava o menino encostar-se numa das paredes externas para medir sua estatura em relação com a estatura da igreja. Relação que não poderia ser alterada com o tempo, ainda que o menino chegasse a crescer dois metros, como nas estórias que lia. A maior sensação de altura que ele haveria de ter, esperava-o lá no alto da torre da esquerda, a que se subia por uma escada difícil, numa subida heróica, por especial tolerância do sacristão. Contemplar, junto ao sino enorme, o adro lá embaixo, as pessoas pequeninas lá embaixo: glória! (Andrade 1970)

A esta sensação de altura – da igreja, primeiro, mais do que as histórias, e da criança heroicamente junto ao sino, depois – corresponde a sensação de eternidade da construção, verdadeiro tema da crónica. Veja-se o início:

As casas nascem, vivem, adoecem e morrem, como as pessoas. Muitas duram menos que uma vida comum. Outras têm o privilégio de durar séculos, mas acabam morrendo também. O menino abria exceção para a matriz do Rosário. Esta não acaba nunca, pensava ele, na espécie de pensamento não pensado, que constitui o fundo de nossas certezas. Como poderia acabar? Não só tinha a aparência física de solidez, como, pela sua natureza, estava destinada a comandar a vida geral, geração após geração. (Andrade 1970)

Adiante, o texto dirá: “Em essência, a matriz existira sempre, e continuaria a existir num futuro infundável, pois assim devia ser.” Regressamos assim ao tema inicial de “Reportagem Matinal”, em que o Poeta relata os “muros intatos” de casas que sobrevivem aos homens. Mas tal como as casas de “Morte das Casas de Ouro Preto” (Andrade 1988: 227), que “ai! pareciam eternas”, ou como a casa do avó de Bandeira em “Evocação do

Recife” (“Nunca pensei que ela acabasse!” / Tudo lá parecia impregnado de eternidade”, Bandeira 1993:135), as igrejas “também morrem”. No parágrafo final da crónica, golpe de teatro, Drummond revela a notícia que a motivou: “Eterna? Pois desabou há dias, de cansada e velha, porque não a cuidavam mais; o que restou de pé teve de ser derrubado por bombeiros. Acabou, como acabam as casas e as coisas. O menino se enganara.” (Andrade 1970)

A pequena narrativa que a crónica encena tem assim dois eixos: por um lado, a constatação do destino biológico da igreja, na negação de um qualquer resto que sobreviva (“o que restou de pé teve de ser derrubado por bombeiros”). Do outro, a relação entre a altura da igreja e do seu sino enorme e a dimensão “pequenina” da criança e das pessoas ao nível do solo, forrado de tumbas dos ilustres de Itabira. O desmoronamento da matriz, facto histórico, tal como a destruição do grande sino Elias, figura o colapso dessa oposição, trazendo para o nível do chão a grandeza do sino e marcando desse modo a morte da infância e da ilusão de permanência. Publicada em 1970, com este parágrafo final, a crónica não pode deixar de ser vista como revisão do poema de 1963. Ao menino “pensativo” que “resta”, ouvindo um sino que já não toca desse poema, substitui-se agora um velho desenganado perante uma igreja destruída sem deixar resto. É difícil não associar essa diferença ao modo como o poema de 1963 vai declinando, como Drummond fez tantas outras vezes, lugares centrais da poética de Bandeira – bastaria aqui pensar no poema “Velha Chácara”, de *Lira dos Cinquent’Anos*, em que “Não existe mais a casa / – Mas o menino ainda existe” (Bandeira 1993:187), a que este poema claramente alude. Mas mais do que uma oposição, porém, ou uma correcção, da crónica sobre o poema bandeiriano de Drummond, importa ver nessa diferença uma encenação da tensão entre resíduo (“de tudo fica um pouco”) e nudez (“a morte sem os mortos”⁴) que atravessa toda a poesia do poeta mineiro. Pelo que tentei sugerir anteriormente, a imagem final de “Reportagem Matinal” é já, em Drummond, uma imagem espectral, toda feita em negativo, que a crónica de 1970 faz precipitar. A figura do “menino pensativo”, aliás, regressa num poema de *Boitempo*, intitulado “Memória Prévia”, em que o tempo da infância já contém em si o tempo da sua dissipação:

O menino pensativo
junto à água da Penha
mira o futuro
em que se refletirá na água da Penha
este instante imaturo.

⁴ “a morte sem os mortos; a perfeita/ anulação do tempo em tempos vários,/ essa nudez, enfim, além dos corpos, / a modelar campinas no vazio / da alma, que é apenas alma, e se dissolve.” (“Nudez”, Andrade 1988:269).

Seu olhar parado é pleno
de coisas que passam
antes de passar
e ressuscitam
no tempo duplo
da exumação.
(...)
(Andrade 1988:570)

3.

A ideia de um som que repercute como ausência está presente noutra dos grandes poemas sobre sinos da poesia de Drummond, o soneto “Fraga e Sombra”, em que o som do sino, que também “baixa” com a treva até à “mais pura / vontade de anular a criatura”, é descrito deste modo:

um sino toca e não saber quem tange
é como se esse som nascesse do ar. (Andrade 1988:216)

Poucas figuras representam de forma tão precisa a importância do “ar” como elemento que contrasta com a materialidade de uma origem como esta figura do sino. Dizia na abertura deste texto que o sino oferece à poesia sobre a memória de Drummond um dispositivo com implicações distintas daquelas com que esta mais se identifica: o retrato, a fotografia. Também a presença dominante da arquitectura, do edifício, da casa, parecem concorrer para o domínio de uma dimensão espacial deste tratamento da memória – a obsessão com a ruína, a demolição ou a persistência da “tralha”. Num poema de *Farewell*, por exemplo, lemos: “Sou eu só a portar o peso dessa casa / que afinal não é mais do que sepultura rasa” (Andrade 2016:63). O som do sino como gatilho da memória opera noutra esfera – duração, difusão –, desprovida de indexicalidade ou suporte, marcadamente espectral, próxima de representações de uma inscrição imaterial como as que encontramos naqueles versos de “Contemplação no Banco” em que “o peso nervoso ou retardado ou tímido / (...) não deixa marca na alameda, mas deixa / essa estampa vaga no ar, e uma angústia em mim” (Andrade 1988: 206).

O som sem origem aparente que ressoa tem uma figuração inesperada num longo poema de *A Rosa do Povo* intitulado “Onde há pouco falávamos”, e em que estas duas dimensões – a da casa-arquivo, repositório de tralha da família, e a do som sem origem – se cruzam de forma pouco usual na poesia de Drummond. Aí, num ambiente quase de terror, a fonte do som é um velho piano que “foi de alguma avó, morta” (Andrade 1988:170) “hoje/ sem dedos” (Andrade 1988:172), e que toca “sozinho” assombrando a paz da casa. A

fantasmagoria do seu som espectral, “irmão do corvo” (Andrade 1988:171), desvinculado dos dedos que o tocavam, faz dele um som sem localização possível, ao mesmo tempo acima e abaixo da casa, da família e dos sentimentos que prendem uma dimensão à outra.

Está no fundo
da casa, por baixo
da zona sensível, muito
por baixo do sangue.

Está por cima do teto, mais alto
que a palmeira, mais alto
que o terraço, mais alto
que a cólera, a astúcia, o alarme. (Andrade 1988:171)

Como para as vozes acusmáticas que Michel Chion descreveu a partir do cinema⁵, o seu poder de assombração vem da sua ubiquidade e ilocabilidade, que neste poema é tensionada com a grande figura drummondiana da casa de família. O som do piano perfura a estabilidade da casa, transformando-se num resto não descartável, num som assombrador que persiste e sobrevive, resto tanto mais monstruoso quanto fantasmagórico e impossível de enterrar: “Cortaremos o piano / em mil fragmentos de unha? / Sepultaremos o piano / no jardim? / Como Aníbal o jogaremos / ao mar?” (Andrade 1988:172). Resíduo incómodo, do domínio do *unheimlich*, a sua fantasmagoria assenta sobre a corrosão da origem, oferecendo um reverso ao silêncio inquietante do fantasma paterno noutros poemas sobre a família.⁶

É talvez nesse sentido – como assombração acusmática – que o mais emblemático dos poemas de Drummond sobre o som do sino transportado para o ambiente urbano ganha uma configuração marcadamente espectral. “É a hora em que o sino toca / mas aqui não há sinos”, diz a abertura de “Anoitecer”.

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo

⁵ Cf. Michel Chion, *La Voix au Cinéma*.

⁶ Cito dois versos emblemáticos de “Viagem na Família”: “fala fala fala fala” / “porém nada dizia” (Andrade 1988:91).

que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz — morte — mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo. (Andrade 1988: 100)

A hora atemorizadora do entardecer – que o som do sino vai marcar em poemas como “Fraga e Sombra” ou “A Máquina do Mundo”, como vimos – é identificada por quatro vezes e sempre a partir de negações: além da hora do sino, é a hora do pássaro, “mas de há muito não há pássaros”, e hora do descanso, “mas o descanso vem tarde”, e de quatro propriedades negadas em bloco: “delicadeza, gasalho, sombra, silêncio”. A estrutura da negação, porém, já está dada com a referência inicial ao sino, que faz das outras imagens desdobramento lógico dessa primeira aporia. Mais do que o estabelecimento de um contraste entre o ambiente urbano e Itabira, ou entre o ruído da cidade e a ausência do sino (o degrau “roído”, como já sugeri a propósito de “Reportagem Matinal”), porém, a estrutura retórica do dístico inicial pode ser aproximada daquela em que se funda um dos poemas mais conhecidos de Drummond, “José”. Recordo os versos famosos:

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais. (Andrade 1988:89)

A construção de um primeiro enunciado assente sobre termos que são negados no verso ou na frase imediatamente seguinte está presente em alguns dos textos-chave de Drummond. Recordo ainda “Cantiga de Enganar”, de *Claro Enigma*, poema também elaborado sobre a construção em negativo de um som que responde à vida que “baixa”:

O mundo e suas canções
de timbre mais comovido
estão calados, e a fala
que de uma para outra sala

ouvimos em certo instante
é silêncio que faz eco
e que volta a ser silêncio
no negrume circundante. (Andrade 1988:209)

Na parte final do poema, a estrutura retórica que referia regressa, com um funcionamento semelhante: “O mundo não vale a pena,/ mas a pena não existe”; “Façamos, meu bem, de conta / – mas a conta não existe –”; “Meu bem, sejamos fortíssimos / – mas a força não existe –” (Andrade 1988:210-11). A mesma corrosão retórica dos enunciados está presente na fórmula de abertura de “Anoitecer”, em que o tempo da cidade é determinado por um sino que – ficamos a saber um momento depois, no verso seguinte – não existe, e que parece então estar próxima da figuração invertida da cidade que encontramos numa crónica admirável sobre a presença dos amigos mortos que Drummond publica em “Passeios na Ilha”. Aí, a cidade é descrita como negativo do segredo – o fantasma abstracto do amigo morto – que “o homem da província” carrega consigo: “Já então ele não cuidará de fazer os outros participarem do seu segredo. Admitirá que segredos iguais se cultivam na grande cidade e, mesmo que uma cidade, exclusão feita de prédios, veículos, objetos e outros símbolos imediatos, não é mais que a conjugação de inúmeros segredos dessa ordem, idênticos e incomunicáveis entre si” (Andrade 1988: 1383, subl. meu). A hora assustadora do poema de Drummond está então ligada a esta intimação de morte que o som do sino, materializando-se como forma vazia esculpida pela sua ausência, faz ecoar por estes poemas. A hora em que o sino toca é precisamente a hora em que o sino toca quando já não toca, inscrição fantasmagórica de uma ausência cavada retoricamente ao longo desta poesia, que o ruído da cidade preenche impropriamente. Se os mortos se carregam do lado esquerdo do peito, e se o enorme relógio da Matriz pode ser levado no pulso, também o tempo pode ser a inscrição espectral da ausência de um sino, e um menino pensativo a sua fantasmagórica materialização. Na poética da catacrese de Drummond, a referência esvaziada é sempre a que mais ressoa. “Canto Órfico”, de *Fazendeiro do Ar*, oferece uma súpula destas tensões:

E restam poucos
encantamentos válidos. Talvez
um só e grave: tua ausência
ainda retumba em nós, e estremecemos,
que uma perda se forma desses ganhos. (Andrade 1988: 261)

II.

É conhecida a historieta que Manuel Bandeira associou à origem do poema “Boi Morto”, de *Opus 10*: num serão em casa de amigos em que ouviam a gravação em disco dos poemas bandeirianos, a vitrola terá repetido longamente, por um defeito de reprodução, a

frase “boi morto” da leitura de “Evocação do Recife”, que se terá fixado como um refrão no espírito do poeta⁷. É uma narrativa sugestiva e reveladora da poética de Bandeira, tão fundada sobre a constituição de células líricas e sobre a sua repetição reconstelizadora⁸, que faz da fórmula “Boi Morto” uma espécie de assombração que não se deixa diluir ao longo do poema, transformando-o numa espécie de litania. Como esta, encontramos várias assombrações sonoras ao longo da obra, e sempre ligadas à presença do passado. No poema “Contrição”, de *Estrela da Manhã*, por exemplo, lemos estas duas estrofes:

Confiei às feras as minhas lágrimas
Rolei de borco pelas calçadas
Cobri meu rosto de bofetadas
Meu Deus valei-me
Vozes da infância contai a história
Da vida boa que nunca veio
E eu caía ouvindo-a no calmo seio
Da eternidade. (Bandeira 1993:155-6)

O verso “Meu Deus valei-me”, que fecha a primeira quadra, não revela a sua origem e parece vinculado à primeira pessoa que domina a estrofe. Muitos anos mais tarde, Bandeira inclui a mesma frase, porém, no poema “Os Nomes”, de *Opus 10*, nos versos

Santinha nunca foi para mim o diminutivo de Santa.
Nem Santa nunca foi para mim a mulher sem pecado.
Santinha eram dois olhos míopes, quatro incisivos claros à flor da boca.
Era a intuição rápida, o medo de tudo, um certo modo de dizer “Meu Deus, valei-me”.

(Bandeira 1993: 222)

E numa crónica de *Flauta de Papel*, intitulada “Minha mãe”, Bandeira esclarece: “Francelina Ribeiro de Souza Bandeira era o nome de minha mãe. Mas toda a gente a conhecia e tratava por D. Santinha” (Bandeira, 1990:483). O verso “Meu Deus valei-me” redefine-se assim como fórmula repetida e visitação sonora, que interrompe o poema e o rasga, também, ao meio. “As vozes da infância” que invadem o pequeno poema no verso seguinte, deslocando o foco do poema para o tempo “da vida inteira que podia ter sido e que não foi”⁹, já estavam então no poema, nessa fórmula reiterada que nada mais é do que repetição de uma frase ouvida na infância à mãe e que o poeta repete para se colocar na

⁷ O episódio é narrado numa crónica do suplemento *Letras & Artes*, provavelmente escrita pelo próprio, intitulada “História de Boi Morto”.

⁸ Para uma leitura deste aspecto da poética de Bandeira, e para uma leitura mais demorada das implicações da “história” de “Boi Morto” do ponto de vista da constituição de “células líricas” em Bandeira, permitam-me remeter para o meu ensaio “Quando eu tinha seis anos: Bandeira antológico” (Rowland 2018).

⁹ “Pneumotórax” (Bandeira 1993: 128).

posição solitária – a mesma do *fanciullino* pascoliano do poema “A Tecedeira” – do solilóquio fantasmagórico com a voz da mãe em que o sujeito é o único enunciador e ouvinte. A fixação de “Boi Morto” na obra de Bandeira obedece à mesma lógica desta frase fixa e ressoante, e aparece também noutras crónicas e poemas até se fazer reiteração obsessiva e não interpretável no poema de *Opus 10*.

Mas a narrativa da identificação da frase com o defeito de reprodução do poema de 1930 incorpora de forma interessante a poesia gravada em disco ao universo de Bandeira – e recorde Bandeira e Drummond inauguraram, um no lado A o outro no lado B, uma das séries mais famosas de leituras de poemas pelos próprios autores, a da Editora Festa. A prática da gravação de leituras dos seus poemas será determinante, por exemplo, para um objecto complexo como *O Poeta do Castelo*, o filme de Joaquim Pedro de Andrade sobre Bandeira, em que a leitura em *over* dos poemas constrói uma tensão entre som e imagem, entre a imagem do poeta nos seus gestos quotidianos e a voz que lê os poemas, e permite também colocar de um modo menos habitual o problema da relação entre texto e efeito sonoro, ou da tensão entre som e leitura muda que a poesia de Bandeira continuamente encena. É por isso muito curiosa a afirmação de Mário de Andrade, em “A Poesia em 1930”: “Manuel Bandeira é dentre os poetas vivos nossos o que prescinde mais do som” (Andrade 2002:39).

Numa crónica de *Flauta de Papel*, título significativo para a tensão que estou a perseguir, Bandeira comentava deste modo a “Poesia em disco”:

A voz do poeta, seu jogo de inflexões, seu acento de emoção nesta ou naquela palavra podem esclarecer muita coisa que no poema nos parece obscuro, hermético. De minha parte, posso dizer que só compreendi em maior profundidade os poemas de Eliot e de Dylan Thomas depois de os ouvir recitados por eles próprios. (*apud* Massi&Azevedo 2006: 80)

Outra passagem da leitura de Bandeira de “Evocação do Recife”, deste ponto de vista, ganha um interesse particular. Refiro-me à sequência da cantiga de roda, que cito:

A distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão
(Dessas rosas muita rosa
Terá morrido em botão...)
De repente

nos longes da noite

um sino
(Bandeira 1993:134)

Esta passagem do poema é um exemplo rico da exploração da repetição em

Bandeira, aqui conjugada com outro recurso determinante, o do comentário parentético como brusca interrupção e alteração de plano no seio do poema. Aqui, o parêntesis prende a reflexão sobre a morte entre a cantiga de roda e o toque do sino que instaura uma segunda interrupção e viragem do texto. Joaquim Francisco Coelho, sobre a relação entre os dois dísticos, comenta:

À base do pretexto estilístico-temático da popular cantiga de roda constrói e constrói-se o poeta a sua própria cantilena negativa, recorrendo ao mesmo padrão rimático e setissilábico de seu modelo como para sugerir, ao nível técnico mas também semântico da versificação, que o metro ou as rimas que entoam as graças da natureza podem servir usualmente para negá-la ou apostrofá-la.” (Coelho 1989:313-314)

A leitura gravada de Bandeira, porém, acrescenta uma camada a esta cantilena negativa, porque o poeta *canta*, como as meninas, a cantiga de roda, entoando a sua melodia, regressando depois à leitura neutra, ou à fala, para o segundo dístico. Com este gesto, faz da frase sem música, que repete a anterior no metro e na rima, um eco neutro, ou mudo, da frase entoada. O efeito é perturbador, pois vida e morte são assim feitas rimar na brusca transição entre um som do passado e uma reflexão do presente, entre uma voz que recria a música e outra que sugere a escrita e interpreta, negativamente, os versos cantados. Se o sino que interrompe bruscamente este jogo especular – rasgando o poema com o mesmo efeito gráfico que Drummond recupera em “Reportagem Matinal” – anuncia o fogo, parece também dobrar pelo contraste entre os dois dísticos – um dístico que faz do passado um presente sonoro, o outro que o neutraliza enquanto passado perdido, transformado em texto.

Este efeito sugere a importância de uma reflexão sobre as modalidades do som na poesia memorialística de Bandeira – e sobre o modo como muitos poemas se fazem da incorporação textualizada de pregões ou cantigas, tal como o verso “Dorinha meu amor”, de “Na Boca”, que, perfeitamente integrado na lógica do poema, é na verdade uma marchinha do Carnaval de 1929. Podemos perguntar, é claro, como o lería Bandeira se também deste poema tivéssemos uma leitura gravada. Mas “Evocação do Recife”, protagonista destes dois sobressaltos associados à poesia em disco, é um caso particular pelo modo como a sua tessitura – tal como a de “Profundamente” – assenta por inteiro na percepção sonora do passado. Se o contrastarmos com “Infância”, por exemplo, poema muitas vezes aproximado deste, vemos como o poema mais tardio é inteiramente construído sobre *flashes* e imagens soltas, enquanto “Evocação do Recife”, já desde o título, se apresenta como fantasmagoria sonora¹⁰. As “vozes da infância” que identificava em “Contrição” – espécie de assombração

¹⁰ “L’elemento principale e più evidente – che fin dal titolo, dalla prima parola del titolo, “evocação” – determina il tono insieme intimo e simbolico del testo è quello della voce, cioè

vinda do passado que coloca o sujeito na posição solitária de enunciador e de ouvinte –, são aqui o fio condutor da rememoração.

2.

A articulação entre diferentes planos sonoros e a estruturação em dísticos que rimam e fazem eco era também já o recurso fundamental do poema “Os Sinos” e do seu complexo jogo de repetições que evocam as badaladas. Reproduzo aqui o poema:

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino de Belém,
Sino da Paixão...

Sino do Bonfim!...
Sino do Bonfim...

*

Sino de Belém, pelos que inda vêm!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão, pelos que lá vão!
Sino da Paixão, bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, por que chora assim?...

*

Sino de Belém, que graça ele tem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão – pela minha irmã!
Sino da Paixão – pela minha mãe!

Sino do Bonfim, que vai ser de mim?...

*

Sino de Belém, como soa bem!
Sino de Belém bate bem-bem-bem.

Sino da Paixão... Por meu pai?...-Não! Não!...

Sino da Paixão bate bão-bão-bão.

Sino do Bonfim, baterás por mim?...

*

Sino de Belém,
Sino da Paixão...
Sino da Paixão, pelo meu irmão...

del suono come forma di evidenza e peribilità, come persistenza e dissolvimento di uno spazio, che come universo immaginativo, è un universo sonoro.” (Arsillo 200:95)

Sino da Paixão,
Sino do Bonfim...
Sino do Bonfim, ai de mim, por mim!

*

Sino de Belém, que graça ele tem! (Bandeira 1993:112-13)

Já foi muitas vezes assinalada a vinculação deste poema ao universo de António Nobre e ao seu poema homónimo. Mas se os dois poemas efectivamente fazem corresponder diferentes toques de sino a momentos fundamentais da vida, o poema de Bandeira assenta muito mais directamente sobre a exploração da onomatopeia e sobre a recriação da rima como ressonância, que procura fazer vibrar o poema com a reverberação ritmada das mesmas sílabas. O que é interessante é que nesse gesto o poema ensaia uma oscilação entre o que é da ordem do semântico e o que não é, entre a legibilidade não interpretável da onomatopeia e a sua interpretação – tensão própria da relação, também, entre canto e fala, como o exemplo anterior mostrava – aproximando-a da oscilação, central para a poética da nomeação na obra do poeta, entre o nome próprio e a sua significação¹¹. Também aqui a relação entre versos é decisiva, pois sugere uma correspondência, dístico a dístico, entre estas duas esferas: “pelos que ainda vêm” / “bate bem-bem-bem”; “pelos que lá vão” / “bate bão bão bão”. A repetição como que sela essa relação, fixando o sentido de cada sino, nascimento e morte, com a excepção do sino do Bonfim, que é deixado em versos isolados, suspensos antes de cada divisão, até à sequência final: “Sino do Bonfim, por que chora assim?...”; “Sino do Bonfim, que vai ser de mim?...”; “Sino do Bonfim, baterás por mim?...”; “Sino do Bonfim, ai de mim, por mim!”. Não há eco nem onomatopeia para esse sino, e a razão é clara: o sino do Bonfim dobrará um dia pelo poeta, que subsiste a todas as suas mortes e vê nelas a prefiguração da sua. É uma precoce representação da figura do sobrevivente, e da dolorosa vinculação entre a morte dos outros e a morte em vida do sujeito, que dominará tantos poemas de Bandeira, e que aqui tem a figura de um sino já com destino mas ainda sem som.

3.

No poema “A António Nobre”, de *A Cinza das Horas*, os sinos aparecem vinculados à rima sino/menino: “Tu que penaste tanto e em cujo canto / Há a ingenuidade santa do menino; / Que amaste os choupos, o dobrar do sino, /E cujo pranto faz correr o pranto:” (Bandeira 1993: 44). É a rima que Drummond recupera no seu “ABC Manuelino”

¹¹ Acontece o mesmo num poema como “Belém do Pará”: “Bembelelem / Viva Belém!” (Bandeira 1993: 132)

e sobre a qual constrói o final de “Reportagem Matinal”. E será também a rima definidora do grande poema de Bandeira sobre a figura do sino, “Natal sem sinos”, escrito no Rio de Janeiro em 1952 e publicado em Opus 10.

No pátio a noite é sem silêncio.
E que é a noite sem o silêncio?
A noite é sem silêncio e no entanto onde os sinos
Do meu Natal sem sinos?

Ah meninos sinos
De quando eu menino!

Sinos da Boa Vista e de Santo Antônio.
Sinos do Poço, do Monteiro e da igreja de Boa Viagem.

Outros sinos
Sinos
Quantos sinos

No noturno pátio
Sem silêncio, ó sinos
De quando eu menino.
Bimbalhai meninos,
Pelos sinos (sinos
Que não ouço), os sinos de
Santa Luzia. (Bandeira 1993: 220)

Tal como no poema de Drummond, “É a hora em que o sino toca / mas aqui não há sinos”. Mas enquanto em “Anoitecer” essa posição vazia criada pela hora que o sino marcaria é ocupada pelo ruído estridente da cidade, aqui não há substituição e esse ruído é o que funciona como negativo: “sem silêncio”. “Noite sem silêncio”, então, equivale a “Natal sem sinos”, duas antonomásias sugeridas, mas invertidas, que acabam por fazer de algum modo coincidir *sino* e *silêncio*, enquanto propriedades definidoras, mas negadas, que se podem qualificar reciprocamente. Não entra então neste poema nenhum som que não seja o do sino, que é silêncio. Como na releitura que a “Reportagem Matinal” de Drummond oferece das figuras deste poema, poderíamos perguntar: “o rumor das ondas o abafa / ou só se escuta no seio do mar?”

A rima sino/menino, porém, nunca aparece como tal. No dístico “Ah meninos sinos / de quando eu menino!” fica claro que uma das disjunções com que o poema trabalha é entre os “meninos sinos” e o “eu menino”, isolado no singular e próximo de outras estranhas torções da representação do eu como o “— Mim daqueles tempos!” de “Peregrinação” (Bandeira 1993:185) que isola sempre a figura que recorda o passado, mesmo que *povoado* (penso, é claro, no menino que adormece na noite de São João em “Profundamente”). “Meninos”, aqui, funciona então como antropomorfização dos sinos e ao mesmo tempo modificador do som – meninos sinos bimbalhai meninos –, gerando uma

rede de repetições incessante, em que os finais de verso se repetem aos pares, mais uma vez sugerindo, para a leitura também deste poema, a importância do eco.

No entanto, esses sinos “meninos” são chamados a “bimbalhar” pelos sinos de Santa Luzia – que aqui parece ser não mais um topónimo do Recife e dos sinos da infância, e sim os da Igreja de Santa Luzia, próxima da casa do poeta no Rio de Janeiro, onde o poema foi escrito, cenário então de um duplo “Natal sem sinos”. Estranhamente, então, e de forma retorcida, o poema parece ser também sobre o estabelecimento de um eco silencioso – um “silêncio que faz eco”, recuperando um poema de Drummond que já citei aqui – entre os sinos da infância (“onde os sinos?”) e os sinos “que não ouço” do presente. Um eco em negativo: como se os sinos da infância, rompendo o seu silêncio, pudessem dobrar pelos sinos do presente, porque estes não tocam, e substituir-se a eles numa espécie de *requiem* silencioso que faz dos sinos próximos os sinos distantes – e dos primeiros sinos o último sino.

Um jogo semelhante, mas com diferenças significativas, está presente noutro poema de *Opus 10*, “Elegia de Verão”:

O sol é grande. Ó coisas
Todas vãs, todas mudaves!
(Como esse “mudaves”,
Que hoje é “mudáveis”,
E já não rima com “aves”.)

O sol é grande. Zinem as cigarras
Em Laranjeiras.
Zinem as cigarras: zino, zino, zino...
Como se fossem as mesmas
Que eu ouvi menino.

(...)

O sol é grande. Mas, ó cigarras que zinis,
Não sois as mesmas que eu ouvi menino.
Sois outras, não me interessais...

Dêem-me as cigarras que eu ouvi menino. (Bandeira 1993: 215)

Aqui, o tema da passagem, ou do *Ubi sunt*, é activado a partir do som das cigarras no calor do Rio de Janeiro. Ao contrário de “Natal sem sinos”, porém, o poema parte da presença audível das cigarras, único elemento presente. As cigarras que zinem e que se ouvem através da onomatopeia, apesar de evocarem o sino – “zino, zino, zino...” –, apenas zinem “como se fossem as mesmas”. Mais uma vez, porém, não há substituição. Se o poema partilha com “Natal sem sinos” vários elementos, destaca-se radicalmente da tortuosa construção negativa da sua cena. No entanto, no jogo com o poema de Sá de Miranda, faz um

movimento decisivo para o problema que aqui me ocupa, que recorda as considerações iniciais sobre a cantiga de roda de “Evocação de Recife”. Aí, como vimos, um parêntesis inverte a cantilena numa inscrição de morte, através da repetição das mesmas rimas e da mesma métrica, comentando a morte das rosas que floriam no dístico musical. Aqui, o comentário parentético parece selar, exemplificando-o, o sentido do dístico inicial, deslocando a exclamação de Sá de Miranda do plano existencial para a vida e morte das palavras, que também mudam, fazendo do adjectivo “mudáveis” a materialização dessa mudança. No entanto, apesar de afirmar que “mudáveis”, hoje, já não rima com “aves”, o poema afirma a possibilidade dessa rima no momento exacto em que a nega. Yudith Rosembaum destaca-o com precisão: “Porém o mais curioso é que Bandeira efetivamente rima “mudaves” com “aves”, o que o faz superar – no interior do poema – a mutabilidade das palavras” (Rosembaum 2002:49). Ora, o que isto sugere é que a língua com que o poema trabalha, ou a rima com que o poema trabalha, não é uma língua de “hoje”. É uma língua morta, que o poema activa no seu jogo sonoro, e que vincula, pela rima, tempo passado e tempo presente, mesmo que o poema depois os venha contrapor.

Já em “Natal sem sinos”, tudo é o avesso de tudo – não há presente, nem som audível, que o poema acolha sem o filtrar pelo seu oposto. A poética da língua morta revela-se enfim quando o poeta declara, no final, e em comentário parentético, que os sinos *que não ouve* são os sinos de Santa Luzia: através da onomástica ressoante, e da exploração sonora das repetições, o que reverbera é o som ausente dos sinos da infância, evocados e convocados para suscitar um eco com os sinos do presente, também calados. É esse, em rigor, o esquema de “Profundamente”, em que as vozes “daquele tempo” e as vozes de “ontem” – que o sujeito igualmente não ouve – se reconfiguram mutuamente vinculando passado e presente sob o signo da morte. Na poética da repetição de Bandeira, então, o presente ressoa apenas na medida em que rima com um passado em que o poema, forma muda, se escreve como som. Tal como na teoria do nome próprio enunciada em “Os Nomes”, que se construía no intervalo entre um sentido partilhável e um sentido individual vinculado ao poeta e, como ele, já ausente, o poema de Bandeira, na sua rima impossível entre a escrita de uma memória auditiva da infância e a sua leitura, ensina-nos, pensativos, a escutar um sino que não ouvimos.

Bibliografia

- _____. “História de Boi Morto,” *Jornal A Manhã*. Suplemento *Letras & Artes* 1/7/1951 (atribuída a Diogénes Laércio)
- Agamben, Giorgio. “Pascoli e il pensiero della voce” in Giovanni Pascoli, *Il Fanciullino*, Roma, nottetempo, 2012. 7-27.
- Andrade, Carlos Drummond de. “A Matriz Desmoronada”, *Jornal do Brasil*, 14/11/1970, caderno B, p. 8.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.
- Andrade, Carlos Drummond de. *O Poder Ultrajovem*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- Andrade, Mário. “A Poesia em 1930”, *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002. 37-58.
- Arsillo, Vincenzo. *La Fantasia della Memoria. Saggio su Manuel Bandeira*. Roma, Sallustiana, 2000.
- Bandeira, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- Bandeira, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- Camilo, Vagner. *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo, Ateliê, 2001.
- Chion, Michel. *La Voix au Cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1982.
- Coelho, Joaquim Francisco. “Forma e sentido da ‘Evocação do Recife’”, in M. Carvalho e Silva (org.), *Homenagem a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Presença, 1989. 309-320.
- Filgueiras, Tarciso & Peixoto, Ariane & Bediaga, Begonha. (2014). “Maria Bandeira, an elusive Brazilian botanist”. *Polish Botanical Journal*. 59. 10.2478/pbj-2014-0040.
- Massi, Augusto e Carlito Azevedo. “Manuel Bandeira, intérprete de si mesmo.” *50 Poemas escolhidos pelo autor*. Rio de Janeiro, Cosac Naify, 2006. 73–83.
- Rosenbaum, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo, Edusp, 2002.
- Rowland, Clara, “Quando eu tinha seis anos: Bandeira antológico”, *Luso-Brazilian Review* 55 (2), 2018, 131-154.
- Wisnik, José Miguel. *Maquinação do Mundo. Drummond e a Mineração*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.