

# MANUEL BANDEIRA E LUCIANO DE CRESCENZO COMO RECRIADORES INTERTEXTUAIS

Maria Celeste Tommasello Ramos<sup>1</sup>

## RESUMO

No presente estudo, apresentamos dois escritores que criaram por meio do diálogo intertextual: o brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968) e o italiano Luciano De Crescenzo (1928). De Manuel Bandeira enfocamos o diálogo intertextual criador e re-criador em suas poesias, focando na análise da construção intertextual do poema “Antologia”, por meio da intertextualidade restrita ou autotextualidade. De Luciano De Crescenzo consideramos três romances: *Elena, Elena, amore mio*; *Nessuno* e *Ulisse era un fico*, para nos determos rapidamente no terceiro e analisar nele a reescritura do mito de Ulisses, já empreendida por De Crescenzo, com base no diálogo intertextual com os textos homéricos, em *Nessuno*. Nós nos apoiamos em considerações de Rosenbaum (1993), Thomazello-Ramos (1994), Ramos & Nigro (1998), Ramos & Bellissimo (2017), Sant’Anna (1988) e Dallembach (1979), para confrontarmos as homologias existentes entre as construções intertextuais dos dois autores estudados.

**Palavras-chave:** Manuel Bandeira, Luciano De Crescenzo, Intertextualidade, Recriação.

Dentre as produções poéticas brasileiras, a de Manuel Bandeira (Recife, 1886 — Rio de Janeiro, 1968) é uma daquelas em que os processos intertextuais intencionais se constroem de maneira singular, assim como nas produções narrativas de Luciano De Crescenzo (Nápoles, 1928), escritor italiano eclético, principalmente na construção dos romances *Elena, Elena, amore mio* (1991), *Nessuno* (1997) e *Ulisse era un fico* (2010). Foi exatamente esse ponto em comum que aproximou nossa leitura cruzada dos dois escritores: um brasileiro e o outro italiano, para procurar compreender se esse gosto pelo diálogo intertextual que os dois compartilharam em suas produções literárias se manifesta de forma convergente ou não.

Além de poeta, Bandeira foi também cronista, ensaísta, crítico, historiador literário e tradutor. Essa multiplicidade profissional propiciou-lhe um contato intenso

---

<sup>1</sup> Docente e Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto – SP. Bolsista PQ do CNPq. E-mail: mceleste@ibilce.unesp.br

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incroci: Italia e Brasile in dialogo* – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo”, Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

com materiais diversos, e revelou um espírito criativo de extrema sensibilidade, riqueza e multiplicidade.

Como afirma Yudith Rosenbaum (1993, p. 23), “o estudo da obra de Manuel Bandeira impõe-nos, de imediato, um espaço configurado por várias vertentes estilísticas: parnasianismo, simbolismo, penumbrismo, as vanguardas europeias e o modernismo brasileiro”, visto que Bandeira foi, em certo sentido, um poeta de transição, que produziu sua obra poética num momento de transição entre os períodos e vertentes já apontados e desenvolveu nelas características diversas. Estreou com *A cinza das horas*, em 1917, apresentando traços parnasianos e simbolistas em suas poesias. Já, ao publicar *Carnaval*, em 1919, abriu-se a inovações estéticas, a ponto de ser conhecido e apreciado, por meio desse livro, pelo grupo paulista que preparava a “Semana de Arte Moderna” que se realizaria em 1922. O grupo elegeu Bandeira o “São João Batista do Modernismo”, como afirma Afrânio Coutinho (1970, p. 86), e escolheu o poema “Os sapos”, de *Carnaval*, para ser recitado durante a referida Semana, marco do início do Movimento Modernista nas Artes brasileiras.

Já nessa obra, acusam-se as pesquisas sobre o verso livre feitas pelo poeta, como se pode ver nos poemas “Debussy” e “Epílogo”, escritos numa oscilação entre verso livre e verso metrificado. Segundo Coutinho (1970, p. 86), Bandeira já se exercitava no verso livre desde 1912. Uma das consequências da adoção do verso livre por Bandeira foi a abertura do poema para o prosaico, numa espécie de intertextualidade entre poesia e prosa.

E foi esse caráter prosaico de sua produção lírica o responsável por um sem-número de relações entre seus versos e fatos e retalhos de frases do dia-a-dia dos quais Bandeira fez largo uso: sonhos ou trechos de sonhos (“Palinódia”, “O lutador”), trechos de prosa literária ou jornalística e partes de conversas (“O homem e a morte”, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “Namorados”, “Pneumotórax”), anúncios de produtos (“Balada para as três mulheres do sabonete Araxá”, ou o das Pastilhas Minorativas e o da Sul América em “Dois anúncios”), versos apropriados de letras de sambas ou outras músicas populares, cantigas de roda e folclóricas (“Na boca”, “Evocação do Recife”, “Tema e voltas”, “Trova”), frases-feitas, chavões (*fiquei pensando na vida* do “Poema só para Jaime Ovalle”, por exemplo), e outros. Enfim, esses e muitos outros casos formam um grande conjunto de contatos e relações entre a poesia bandeiriana e o prosaísmo da

vida corriqueira ao qual se liga intimamente o modo de ser também prosaico do verso livre.

A importância do papel desempenhado pela intertextualidade na obra de Bandeira motivou-nos a escolher tal tema como objeto de análise em uma de nossas primeiras pesquisas na área de Estudos Literários, quando, em 1994, escrevemos *Intertextualidade à maneira de Bandeira* (THOMAZELLO-RAMOS, 1994, 142p.).

Concentrando-nos atualmente no conjunto da obra do italiano Luciano De Crescenzo, escritor, ator, diretor, apresentador e engenheiro, nascido em Nápoles, em 1928. Por quase vinte anos trabalhou na IBM, empresa na qual chegou a ocupar uma Diretoria, até que resolveu deixar a carreira para se dedicar à atividade de escritor. Começou escrevendo o romance *Così parlò Bellavista (Assim falou Bellavista)*, obra publicada em 1984, que alcançou sucesso rapidíssimo, tendo sido traduzida para muitíssimas línguas, entre elas o japonês, e rapidamente foi transmutado para o cinema. De Crescenzo atuou não somente no roteiro, mas também na direção e no elenco do filme.

Além do sucesso de sua obra inicial, com a obra intitulada *Il tempo e la felicità*, publicada em 1998, venceu o Prêmio Cimitile. Escreveu também *Oi dialogoi* (publicado em 1985), *Elena, Elena, amore mio* (1991), e vários outros títulos entre textos de Filosofia, textos literários, como *Nessuno* (1997), *Ulisse era un fico* (2010) e aforismos.

Consagrou-se como autor de sucesso internacional, com obras traduzidas para dezenove línguas e difundidas em vinte e cinco países, com obras que mesclam Mitologia, Filosofia, Religião, História e acontecimentos corriqueiros da vida do autor, num tom bastante prosaico, ponto de encontro homológico com a poesia de Manuel Bandeira.

Nas obras *Elena, Elena, amore mio (Helena, Helena, meu amor)*, *Nessuno (Ninguém)* e *Ulisse era un fico (Ulisses era o cara)*, De Crescenzo dialoga com a *Ilíada* e a *Odisséia*, obras gregas atribuídas ao escritor Homero, e retomando as tramas mitológicas para recontar sequências narrativas que revisitam as homéricas, pelo viés estilístico e plenas de recordações pessoais ou referências diretas ao escritor napolitano pois De Crescenzo faz comentários diversos e traz à tona diversas lembranças que dizem respeito à sua vida pessoal ou ao seu conhecimento de mundo.

## **Bandeira e a Intertextualidade**

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incroci: Italia e Brasile in dialogo – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo*”,  
Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

Dos cerca de quinhentos poemas da *Poesia completa e prosa* (BANDEIRA, 1990), cento e sessenta poemas contém o nome de alguém (conhecido do poeta e/ou famoso na época), e provocar uma construção intertextual na poesia gerada a partir da referência àquele nome, seja no uso de vocábulos ou estruturas comuns ao escritor/poeta citado, seja na aproximação ao seu estilo de escrita, seja na busca de igualar e citar suas temáticas preferidas, etc., como, por exemplo, a série “À maneira de...”, quatro poemas construídos intertextualmente referindo-se às produções de Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto Frederico Schmidt e e.e.cummings; ou “Balada das três mulheres do Sabonete Araxá”, no qual dialoga intertextualmente com textos de diversos escritores e poetas, além de texto publicitário e letra de marchinha de carnaval da época, ou ainda “Teresa”, que dialoga intertextualmente com “O adeus de Teresa”, do poeta brasileiro Castro Alves. Todos esses poemas citados foram por nós estudos detidamente o diálogo intertextual existente neles em THOMAZELLO-RAMOS (1994), como já dissemos, além disso, já publicamos estudos em RAMOS (1997) e RAMOS & NIGRO (1998).

No entanto, ainda não havíamos publicado o estudo da intertextualidade restrita ou autotextualidade que Bandeira constrói ao compor o poema “Antologia”. De forma que o divulgamos nossa análise do fazer literário baseado na autotextualidade de Bandeira, neste artigo, aqui comparado ao fazer intertextual de Luciano De Crescenzo.

### **Uma antologia de versos bandeirianos**

O poema “Antologia”, escrito em 1965, e publicado na coletânea de poesias intitulada *Estrela da tarde*, apresenta-se composto por vinte e três versos distribuídos em cinco estrofes. Por meio de versos livres, o tema da angustiada espera da morte, tanto caro na poesia bandeiriana, desponta:

“Antologia”

A vida  
Com cada coisa em seu lugar.  
Não vale a pena e a dor de ser vivida.  
Os corpos se entendem mas as almas não.  
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Vou-me embora p’ra Pasárgada!  
Aqui eu não sou feliz.  
Quero esquecer tudo:  
- A dor de ser homem ...

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incrocì: Italia e Brasile in dialogo – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo*”,  
Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

Este anseio infinito e vão  
De possuir o que me possui.

Quero descansar  
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei...  
Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Quero descansar.  
Morrer.  
Morrer de corpo e alma.  
Completamente.  
(Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir.)

Quando a indesejada das gentes chegar  
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa.  
A mesa posta,  
Com cada coisa em seu lugar.

Na primeira estrofe, os cinco versos reunidos apontam um enunciador lírico desiludido com a vida, disfórico. Ele não acredita que nesta vida exista consolo para a alma, não há esperança. Para ele, é somente possível o entendimento dos corpos e não das almas. E nada se pode fazer.

Essa frustração é representada pela grande metáfora do último verso da estrofe: “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. Por meio do estranhamento, esse verso apresenta um tom irônico diante da impossibilidade de qualquer ação modificadora da consciência humana em relação ao destino.

Abandonando o tom impessoal que usava na primeira estrofe, o eu lírico assume, na segunda, a voz de primeira pessoa para propor uma fuga. Ele deseja ir para Pasárgada (nome de uma cidadezinha mitológica, fundada por Ciro, o Antigo, nas montanhas do sul da Pérsia, para lá passar os verões, segundo declarações de Bandeira em seu *Itinerário para Pasárgada*, obra presente em *Poesia completa e prosa*, BANDEIRA, 1990). Para essa cidade de sonho, ele deseja ir à procura do esquecimento. Já que não é feliz no mundo consciente, deseja fugir dele para um lugar no qual não se sinta incomodar pelas questões existenciais. Um lugar no qual não lhe arda o desejo de ser dono de si, dono de seu destino.

A terceira estrofe também traz a voz de primeira pessoa que manifesta seu desejo de descansar humildemente. Humildemente? Estranho advérbio para a ação de descansar. Numa fuga da consciência de ser homem impotente diante do destino, o enunciador lírico deseja viver de doces lembranças ou de sonhos que gostaria de ter vivido e, assim, repousar, descansar.

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incroci: Italia e Brasile in dialogo – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo*”,  
Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

A quarta estrofe é iniciada com o mesmo verso que abre a terceira: “Quero descansar”. Porém, nela o eu lírico aponta o único descanso que acredita ser possível para sua condição – a morte. Mas a morte que procura é completa: “de corpo e alma”. Diante dessa morte, quer ser insensível como uma máquina, quer partir sem deixar vestígios, como um avião, e para isso toma lições de partir com o observar o aeroporto em frente sua casa.

E na quinta e última estrofe, o enunciador lírico torna-se novamente impessoal, para descrever como estará à espera da morte – “a indesejada das gentes”. O tom impessoal da primeira e última estrofes e a repetição em ambas do verso “com cada coisa em seu lugar” criam um movimento de circularidade no poema. Esse movimento iconiza o prolongamento, a circularidade do tema: o eu lírico reflete sobre a angústia da espera da morte e continua a espera-la e a refletir sobre ela, num movimento circular, sem fim, numa reflexão sem resposta.

Nesse poema, encontramos muitos motivos como a espera da morte, a fuga da consciência problemática da vida humana, a morte como fim total, que estão presentes em toda a obra poética de Manuel Bandeira. Essa reunião de motivos é explicada por meio de relações intertextuais que trazem para a interpretação desse poema elementos inusitados pois “Antologia” apresenta-se composto por versos originários de vários poemas famosos de Bandeira, ou seja, os versos desse poema têm sua origem nos seguintes poemas-fonte, acompanhados do título da coletânea em que foram publicados pelo poeta, e da página em que se encontram na edição elencada em nossas referências bibliográficas (BANDEIRA, 1990):

- v. 1 – “Soneto inglês n. 2”, *Lira dos cinquent’Anos*, p. 252
- v. 2 – “Consoada”, *Opus 10*, p. 307
- v. 3 – “Soneto inglês n. 2”, *Lira dos cinquent’Anos*, p. 252
- v. 4 – “Arte de amar”, *Belo belo*, p. 288
- v. 5 – “Pneumotórax”, *Libertinagem*, p. 206
- v. 6 – “Vou-me embora pra Pasárgada”, *Libertinagem*, p. 222
- v. 7 – Idem
- v. 8 – “Cantiga”, *Estrela da manhã*, p. 230
- v. 9 – “Presepe”, *Belo belo*, p. 285
- v. 10 – “Resposta a Vinícius”, *Belo belo*, p. 283
- v. 11 – Idem
- v. 12 – “Cantiga”, *Estrela da manhã*, p. 230

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incroci: Italia e Brasile in dialogo – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo*”,  
Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

- v. 13 – “Poema só para Jaime Ovalle”, *Belo belo*, p. 273
- v. 14 – “Pneumotórax”, *Libertinagem*, p. 206
- v. 15 – “Cantiga”, *Estrela da manhã*, p. 230
- v. 16 – “A morte absoluta”, *Lira dos cinquent’Anos*, p.253
- v. 17 – Idem
- v. 18 – Idem
- v. 19 – “Lua nova”, *Opus 10*, p. 307
- v. 20 – “Consoada”, *Opus 10*, p. 307
- v. 21 – Idem
- v. 22 – Idem
- v. 23 – Idem

Assim, os versos de “Antologia” já existiam em outros poemas escritos pelo poeta, e foram por ele retirados de seus poemas-fonte e recombinaados em novo conjunto, de forma a completarem-se sintática e semanticamente.

Bandeira constrói então um diálogo entre seus próprios textos, como numa auto-apropriação, ou uma auto-bricolagem. Affonso Romano de Sant’Anna chama esse movimento intertextual de “Autotextualidade” (SANT’ANNA, 1988, p. 62). Para o estudioso é um sinônimo de “Intratextualidade”, ou seja, “quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente”.

No entanto, tal definição de Autotextualidade fornecida por Sant’Anna pode parecer vaga se pensarmos que abarca o significado de movimento interno de auto-referência dentro de um mesmo texto. Já o estudioso Dallembach (1979, p. 51-78) apresenta duas discriminações cunhadas por Jean Ricardou com relação à intertextualidade: 1ª) distinção entre “intertextualidade externa” (relação de um texto com outro texto) e “intertextualidade interna” (relação do texto consigo mesmo); 2ª) distinção entre “intertextualidade geral (relações intertextuais entre textos de autores diferentes) e uma “intertextualidade restrita (relações intertextuais entre textos do mesmo autor). A partir das definições de Ricardou, Dallembach, considerando a “Intertextualidade geral” e a “restrita”, segue na esteira de Gérard Genette, aponta uma “intertextualidade autárquica”, e propõe designá-la de “autotextualidade”. Define então o “Autotexto” como uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa toda ou em parte sob a sua dimensão literal (a do texto entendido estritamente) ou referencial (a da ficção).

Diante do confronto entre as definições apontadas por Dallembach e a apontada por Sant'Anna, a última enfraquece-se, parece não abranger completamente o assunto. Pelo exemplo citado por ele, sua definição de Autotextualidade aproxima-se daquela de Ricardou de Intertextualidade restrita, ou seja, são as relações intertextuais entre textos do mesmo autor.

Assim, em relação ao poema “Antologia”, acreditamos ser melhor o entendimento de que ocorre um processo de Intertextualidade restrita em sua construção, baseando-nos em Ricardou.

Constatada a relação intertextual de cada um dos versos de “Antologia” com outras poesias de Bandeira, à medida que faz a leitura do poema, o leitor é solicitado a um trabalho de memória pois cada verso, ao ser reconhecido como parte de outro poema, remete a seu texto de origem.

Essa leitura vinculada à obra e ao autor demonstra que os versos do poema em estudo funcionam metonimicamente, pois ocupam posição de destaque na origem, retirados de lá e reorganizados com outros, guardam parte do antigo conteúdo e representam o poema anterior como um todo, porém, podem inaugurar novo paradigma, trazendo novos sentidos ao serem recombinaados. É o que intencionamos demonstrar ao perpassar (selecionando a primeira, a segunda e a quinta e última estrofes do poema para fazer isso, por conta da restrição de extensão do artigo, de acordo com as normas) o trabalho intertextual restrito realizado por Bandeira e retornar aos poemas-fonte.

Na primeira estrofe de “Antologia”, há combinação de versos pertencentes a quatro poemas: “Soneto Inglês n. 2”, “Consoada”, “Arte de amar” e “Penumotórax”.

Na sequência sintática formada pelos três primeiros versos, o primeiro e o terceiro encerram o poema-fonte - “Soneto Inglês n. 2”<sup>2</sup>:

---

<sup>2</sup> “Soneto Inglês n. 2” (BANDEIRA, *Lira dos cinquent'anos, Poesia completa e prosa*, 1990, p. 252).

Aceitar o castigo imerecido,  
Não por fraqueza, mas por altivez.  
No tormento mais fundo o teu gemido  
Trocar num grito de ódio a quem o fez.

As delícias da carne e pensamento  
Com que o instinto da espécie nos engana  
Sobpor ao generoso sentimento  
De uma afeição mais simplesmente humana.

Não temer de esperança nem de espanto.  
Nada pedir nem desejar senão

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incroci: Italia e Brasile in dialogo – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo*”,  
Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

A vida  
...  
Não vale a pena e a dor de ser vivida.

O poema de origem é soneto composto em decassílabos, mas que, como o nome diz, é composto no modelo inglês, ou seja, tem esquema estrófico próprio, com três quartetos e um dístico (dois versos finais em rima), diferentemente do soneto italiano ou petrarquiano, composto por dois quartetos e dois tercetos.

“A vida” não compõe um verso completo no texto-fonte – é o trecho final do décimo terceiro verso: “Morrer sem uma lágrima, que **a vida**” – e está ligado sintaticamente ao décimo quarto verso: “Não vale a pena e a dor de ser vivida”, que foi retomado integralmente.

Em termos gerais, prevalece nesse soneto uma postura filosófica diante da vida: não há esperança no futuro, a não ser esperar a morte. A sequência de verbos no infinitivo afirmativo e negativo dá o tom de preceito a ser seguido: aceitar, trocar, sobpor, não temer, nada pedir nem desejar e morrer. O contraditório ato de viver sem ter esperanças está representado pelo paradoxo criado nos versos 11 e 12: “A coragem de ser **um novo santo / sem fé** num mundo além do mundo”.

Enfim, no “Soneto Inglês n. 2”, encontramos um eu-lírico numa situação de desilusão perante a vida que “não vale a pena” e só resta – a ele e aos outros, pois fala sem dramaticidade, num tom de tranquila aceitação, como num preceito para todos – olhá-la tranquilamente, sem fé e sem lágrima, e aguardar o definitivo final de tudo: a morte.

Entre os dois versos do “Soneto Inglês n. 2” rerepresentados no “Antologia”, há a intercalação do verso “Com cada coisa em seu lugar”, que é o nono do poema composto por versos livres e intitulado “Consoada”<sup>3</sup>, e encerra uma descrição do espaço exterior

---

A coragem de ser um novo santo  
Sem fé num mundo além do mundo. E então

Morrer sem uma lágrima, que a vida  
Não vale a pena e a dor de ser vivida.

<sup>3</sup> “Consoada” (BANDEIRA, *Opus 10, Poesia completa e prosa*, 1990, p. 307)

Quando a indesejada das gentes chegar  
(Não sei se dura ou corável).  
Talvez eu tenha medo.  
Talvez sorria, ou diga:

- Alô, iniludível!

O meu dia foi bom, pode a noite descer.

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incroci: Italia e Brasile in dialogo – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo*”,

Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

iniciada no sétimo verso: “Encontrará lavrado o campo, a casa limpa, / A mesa posta / Com cada coisa em seu lugar”. Essa descrição do espaço externo pode ser entendida como um espelho do espaço interior do eu-lírico, isto é, interiormente ele está preparado para a vinda da morte (apresentada no poema por meio de eufemismos: “a indesejada das gentes”, “iniludível” e “noite”).

O quinto verso de “Consoada” apresenta a relação entre a vida e a morte – por meio da metáfora dia X noite: “O meu dia foi bom, pode a noite descer”. Diferentemente daquele do “Soneto Inglês n. 2” que acredita que a vida não vale a pena, o enunciador-lírico de “Consoada” teve um “dia bom” e aguarda tranquilamente, organizadamente, a vinda da morte “Com seus sortilégios”. Chega a mostrar uma certa euforia ao considerar o “dia bom”, mas tal reação positiva torna-se irônica quando percebemos que ele está à espera da morte, fim de tudo para ele, aquela que os homens não desejam receber, mas ele a aguarda passivamente.

Como no soneto, também em “Consoada” a espera da morte é tranquila, passiva, mas a posição diante da vida é diferente: no primeiro a vida não vale a pena, no segundo a vida foi boa; no primeiro a morte encerra tudo, não há futuro, não há esperanças, no segundo, a morte virá, e com ela virão os sortilégios, com sua fascinação, com sua sedução, com tudo o que representa e pode conter.

Na combinação dos versos dos dois poemas, em “Antologia”, acontece um estranhamento na temática inicial deles: “A vida / Com cada coisa em seu lugar. / Não vale a pena e a dor de ser vivida.” Ocorre que o verso de “Consoada” inaugura um novo paradigma ao confirmar o conteúdo semântico de desvalorização da vida trazido pelos versos vizinhos e ao desvendar a aparente euforia de “Consoada”, mostrando sua disforia latente. Além do sentido de organização, de preparação, de tranquilidade que possuía no poema de origem, agora dá-nos a idéia de “cotidiano”: a vida, organizada e repetitiva, não vale a pena.

O primeiro verso, “A vida”, explicita a metáfora de “Consoada”, pois, para se referir à vida, foi utilizada a palavra “dia”, em contraposição a “noite” (= morte). A união

---

(A noite com os seus sortilégios.)  
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa.  
A mesa posta,  
Com cada coisa em seu lugar.

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incroci: Italia e Brasile in dialogo* – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo”,  
Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

do primeiro com o terceiro verso: “A vida não vale a pena e a dor de ser vivida” desmascara a aparente euforia do eu-lírico de “Consoada”, que aguarda a morte.

Para compor a colagem nessa estrofe, aos versos de “Soneto inglês n. 2” e “Consoada” se juntam outros, um de “Arte de amar” e outro de “Pneumotórax”: “Os corpos se entendem mas as almas não. / A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.”

O verso de “Arte de amar”<sup>4</sup> acrescenta um novo paradigma aos versos anteriores: em seus poemas-fonte não havia a crença declarada em vida futura, ou melhor, no “Soneto inglês n. 2” a crença numa vida após a morte era inadmissível, não se supunha futuro. Já em “Consoada” a morte viria com seus “Sortilégios”, isto é, o além-morte seria um mistério, poderia conter ou não alguma esperança de outra vida.

Em “Arte de amar” o vocábulo “alma” aparece cinco vezes. Em um poema de oito versos, pode ser considerada uma presença marcante. Há nele também o aspecto de religiosidade, a alma só pode obter satisfação na vida posterior, liberta da carne, em comunhão com “Deus” (vocábulo que aparece duas vezes). Apesar da aceitação da alma e da existência de Deus, não é dada a devida importância para ela: alma e corpo não correspondem – “**esquece** a tua alma” e “**deixa** o teu corpo entender-se com outro corpo”. A religiosidade, deixada de lado, será oportuna, caso haja uma vida para a alma. Enquanto a vida é do corpo, o lema deve ser viver intensamente o presente. Essa linha de pensamento fica evidente na combinação dos dois últimos versos do poema “Arte de amar”, e a força maior está na afirmação de que “os corpos se entendem”. Já a negação “mas as almas não” é enfraquecida pelo tom do discurso: se você quer ser feliz, esqueça a alma e deixe seu corpo entender-se com outro corpo.

Porém, no poema produzido (“Antologia”), o verso outrora pertencente a “Arte de amar” incorpora novo sentido. Os versos antecedentes trazem uma forte carga de disforia que acaba contaminando-o, diante da não validade da vida (que é a terrena), tanto faz que

---

<sup>4</sup> “Arte de amar” (BANDEIRA, *Belo belo, Poesia completa e prosa*, 1990, p. 288)

Se queres sentir a felicidade de amar, esquece a tua alma  
A alma é que estraga o amor.  
Só em Deus ela pode encontrar satisfação.  
Não noutra alma.  
Só em Deus – ou fora do mundo.

As almas são incomunicáveis.

Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.  
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incroci: Italia e Brasile in dialogo – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo*”,  
Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

os corpos se entendam, o pior é que as almas não. Inverte-se o pólo semântico do verso, no seu reaproveitamento.

É nesse contexto que entra o último verso de “Pneumotórax”<sup>5</sup>, ou a maior parte dele: “A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. Se nos reportarmos ao poema-fonte, notaremos que nos versos um e três há a imitação do som da tosse através da recorrência de sons surdos (**hemoptise**, dispneia) e da repetição “tosse, tosse, tosse” cujo som produzido pela pronúncia do vocábulo iconiza o referente, isso é, o terceiro verso nada mais é do que uma onomatopeia. Unidos ao segundo verso, eles compõem uma estrofe que resume a descrição do afastamento do enunciador-lírico, distanciando-se para focalizar-se como se fosse um narrador.

A linguagem e a forma de discurso desse poema nos dão a impressão de tom narrativo pois o poema começa com uma descrição do estado inicial da personagem que possui uma carência – necessita de saúde. Após a intervenção do narrador no quarto verso – “Mandou chamar o médico” – inicia-se um diálogo entre o médico e o personagem-paciente, que vai até o final do poema. Depois de fazer exames de rotina (“Diga trinta e três”), o doutor dá o diagnóstico: “escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado”. E o único remédio existente para esse mal é dramatizar e dançar, um tipo de dança conhecidíssimo no mundo ocidental – o dramático e difícil tango.

É esse último verso que traz o maior estranhamento para o poema. Em lugar de indicação de medicamentos ou explicação de tratamentos para buscar a cura, o médico dá a resposta mais esdrúxula possível, provocando um choque semântico, que dá ao poema um desfecho irônico. Embora sem nexos aparentes, o verso de conteúdo estranho define com precisão o estado do paciente: não há cura para o mal. Sendo assim, que ele dramatize

---

<sup>5</sup> “Pneumotórax” (BANDEIRA, *Libertinagem, Poesia completa e prosa*, 1990, p. 206)

Febre, hemoptise, dispneia e suores noturnos.  
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.  
Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

- Diga trinta e três.  
- Trinta e três... trinta e três... trinta e três...  
Respire.

.....  
-O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.  
- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?  
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incroci: Italia e Brasile in dialogo – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo*”,  
Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

e se divirta enquanto pode, que dance, mais adequado que seja um tango. Reside aí a grande metáfora do poema: é o signo da impotência do ser diante da morte, diante do destino cruel que está representado na irônica indicação de dançar um tango.

E como grande metáfora, esse último verso de “Pneumotórax” é retirado de seu poema-fonte e re combinado com outros, de outros poemas de Bandeira. Qual a linha que os une? Talvez a disforia os costure:

A vida  
Com cada coisa em seu lugar.  
Não vale a pena e a dor de ser vivida.  
Os corpos se entendem, mas as almas não.  
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Após construirmos e reconstruirmos a montagem da primeira estrofe de “antologia”, numa nova leitura, percebemos que a carga semântica de cada verso, agora re combinado com outros que não aqueles dos poemas-fonte, alterou-se consideravelmente. Cada verso carrega em si um novo paradigma além daquele já existente.

Para seguirmos com nosso processo desconstrutor e, ao mesmo tempo, respeitarmos o limite de extensão, como já anunciamos anteriormente, passaremos à última estrofe de “Antologia”, composta por quatro versos, todos eles originários do poema “Consoada”:

Quando a indesejada das gentes chegar  
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa.  
A mesa posta.  
Com cada coisa em seu lugar.

Foram tomados o primeiro, o sétimo, o oitavo e o nono versos do poema fonte, os quais formam uma sequência frasal completa, pois se ligam sintaticamente. Esses versos trazem consigo a síntese da linha temática apresentada em “Consoada”: o eu-lírico aguarda a morte, preparado, tranquilo.

Se nos reportarmos à primeira vez que o verso “Com cada coisa em seu lugar” apareceu no poema “antologia” (segundo verso), notaremos a circularidade que a leitura do poema provoca, repetindo no final, o mesmo verso do início, porém, contrapondo ideias. Ao iniciar temos: “A vida / Com cada coisa em seu lugar. / Não vale a pena e a

dor de ser vivida”, e, ao encerrar: “Quando a indesejada das gentes chegar / Encontrará lavrado o campo, a casa limpa. / A mesa posta, / Com cada coisa em seu lugar”. A atitude de retomada, pela segunda vez, do verso “Com cada coisa em seu lugar”, provoca um efeito de circularidade no poema “antologia”, iconizando a impossibilidade de fuga do destino.

Mas o enfoque é diferente, como que contraditório: com cada coisa em seu lugar é apresentado, inicialmente, como uma atitude banal, e, no final, como a atitude tomada pelo eu-lírico diante da morte: espera-la organizadamente. Diante da circularidade do destino, da impossibilidade de escapar dele, de fugir dele, o homem se torna confuso, contraditório, incapaz.

O título do poema já explicita a colagem: “antologia”, do grego *anthologia*, pode definir uma coleção de trechos de narrativas 1/ou poemas. Nesse caso, Manuel Bandeira realizou uma coleção de versos – unidades rítmicas – de sua própria autoria. Tomou onze dos seus poemas mais conhecidos pelos leitores, e deles extraiu versos-chave que, ou estão no final de cada poema (de oito poemas aproveitou o último verso), ou ocupam posição de destaque. Esses versos terminam por carregar consigo todo o conteúdo do poema-fonte, funcionando como uma espécie de síntese, uma metonímia de uma grande metáfora que é o poema-fonte.

Esses versos, porém, não apareceram como elementos independentes, dissociados uns dos outros. O poeta recombina-os de forma a se adequarem uns aos outros, amalgamando-os a fim de formarem um novo conjunto. Dentro desse conjunto novo, combinaram-se tão perfeitamente, que criaram a ilusão de serem originais, como se ali tivessem aparecido pela primeira vez.

Se fosse assim, se eles tivessem surgido pela primeira vez no poema “Antologia”, este poema seria como outros tantos, um “poema comum” – e ele teria a função poética intergindo, teria figuras, ritmo. Porém, o fato de ser construído por unidades que já haviam sido publicadas anteriormente – que traziam consigo um sentido denotativo e um conotativo, e, ao se agruparem, cada unidade passou a ter um segundo sentido conotativo, que foi muito além do anterior – fez com que o poema contivesse um nível a mais de interpretação, que tivesse um passo além dos outros poemas, no terreno das possibilidades semânticas. Esse passo além concedido pela intertextualidade restrita ao poema “Antologia” concede-lhe o status de poema símbolo da obra poética de Manuel Bandeira.

Essa bricolagem de versos nos apresenta uma “colcha” que ao invés de ocultar, faz ver o fervilhar dos poemas-signos que estão sob ela. “Consoada”, “Arte de amar”, “Pneumotórax”, “Vou-me embora para Pasárgada”, “Cantiga”, “Presepe”, “Resposta a Vinicius”, Poema só para Jaime Ovalle”, “Morte absoluta” e “Lua nova” – os “retalhos” desses poemas evocam seus textos-fonte, que por sua vez, unidos agora, evocam toda a obra lírica do poeta que compôs uma antologia, uma “exposição” de sua obra por meio de um só poema, que também faz parte dela.

“Antologia” funciona, assim, como unidade-poema e unidade-obra, porque, apesar de retomar versos já existentes, recombina-os perfeitamente, fazendo com que possuam sentido sem que sejam relacionados aos textos-fonte. Mas sua preciosidade lírica aparece no momento em que o poema resultante se torna unidade-obra, quando dialoga com os poemas-fonte, quando constrói seus significados sob aqueles anteriores, inaugurando novos paradigmas como na relação entre os versos de “Consoada” e “Soneto Inglês n. 2”, ou invertendo o polo semântico no verso de “Arte de amar”, ou transferindo a “dor de ser-homem” (atribuída a um ser divino em “Presepe”) para o eu-lírico, um ser humano. Unidade-obra também quando retoma os grandes motivos da obra bandeiriana como a espera da morte, a impotência diante do destino e da morte, o desejo de fuga, a consciência da contrariedade humana e outros.

### **Luciano De Crescenzo reescreve as narrativas mitológicas homéricas e volta a elas**

Já nos detivemos, em Ramos & Bellissimo (2017) a estudar o diálogo intertextual travado entre as obras *Elena, Elena amore mio* (DE CRESCENZO, 1991) e *Nessuno*, de autoria de Luciano de Crescenzo. Na primeira, publicada em 1991, a narrativa começa no ano em que se iniciou o litígio entre o guerreiro Aquiles e o chefe dos gregos, o rei Agaménon, durante o assédio à cidade de Tróia, narrado na *Ilíada* de Homero, texto-fonte de praticamente toda essa recriação intertextual realizada por De Crescenzo. Mas a obra decrescenziana dialoga também com a *Odisséia* pois o protagonista testemunha o final da Guerra de Tróia e o retorno dos combatentes gregos às suas casas, o próprio Leonte volta para sua ilha, como o fez também o mitológico Ulisses.

A propósito de tal herói da Mitologia, dele se ocupa o escritor italiano estudado na obra *Nessuno* (DE CRESCENZO, 1997), publicada em 1997. O marido Penélope é

comparado aos outros heróis que já estavam presentes, especialmente na *Iliada*, com certa dose de humor e de recriação estilística de De Crescenzo pois seu lado feio, sujo, infiel à esposa e mau aparece com evidência, principalmente na parte final da obra decrescenziana, intitulada “*Contro Ulisse*” (“Contra Ulisses”).

Ainda não havíamos focado a reescrita intertextual que De Crescenzo faz no romance *Ulisse era un fico* (Ulisses era o cara, tradução nossa), publicado em 2010, composta por três partes, sendo que a primeira reúne as narrativas sobre deuses e titãs gregos (como Zeus, Hera, Prometeu, etc.). Já a segunda reúne as narrativas contadas por De Crescenzo que retornam aos mitos gregos dos heróis Teseu, Páris, Heitor e Aquiles. A terceira parte e a que mais nos interessa no presente estudo, retoma o mito do herói Ulisses, já objeto da reconstrução intertextual que De Crescenzo havia feito em *Nessuno*.

Devemos lembrar que, no Prefácio do livro, o escritor aponta, de maneira clara, o seu objetivo de criar ou aumentar o interesse dos jovens e adolescentes pelas narrativas mitológicas. Assim, sempre menciona seu interlocutor, chamado Michelangelo, seu neto, a quem é dedicado o livro, pois, provavelmente, o livro foi baseado na experiência do autor como avô contador de histórias, ou então, podemos supor que a constituição de Michelangelo como leitor pretendido possa indicar também que o avô pretende atingir o público juvenil com sua obra.

Mas uma marca do texto contemporâneo é a rapidez, ou seja, a brevidade dos textos que atraem os leitores mais jovens, assim De Crescenzo elege seis pontos fulcrais da narrativa mitológica de Ulisses, contada na *Odisséia*, para re-recontá-la (visto que já a havia recontado uma primeira vez, em *Nessuno*). Nesta segunda vez, enfoca os acontecimentos ligados ao estratagema engendrado por Ulisses para levar os gregos que sitiavam Tróia à vitória no capítulo intitulado “*Il cavalo di Troia*”, depois reconta o encontro de Ulisses e seus marinheiros com o Titã que o chamará de *Nessuno* (Ninguém), em “*Polifemo*”, em seguida fala dos encantos femininos que o detiveram, durante seu retorno à Ítaca em “*Circe*” e “*Le Sirene*” (As Sereias), para finalmente chegar no “*Il ritorno a Itaca e Argo*” (A volta à Ítaca e Argo) e seu reencontro e conciliação com a esposa em “*Penelope*”.

E esse último capítulo começa assim:

Caro Michelangelo,

Eccoci alla fine del nostro viaggio nella mitologia greca. E quale miglior finale del ritorno a Itaca di Ulisse?

Dunque, Penelope vuole interrogare il mendicante per sapere qualche cosa di suo marito.

Fu così che ebbe inizio un lungo faccia a faccia tra la regina Penelope e il finto mendico.

“Ospite, come prima cosa devi dirmi chi sei, dove sei nato, chi sono i tuoi genitori e da dove vieni.”

Ulisse tentò di schermirsi. Le spiegò che per un fuggiasco raccontare la propria vita, e in particolare i momenti dell'adolescenza, equivaleva a soffrire due volte: una prima volta, perché erano stati eccezionali e, una seconda, perché non potevano più tornare. Ma Penelope gliel chiese di nuovo, e questa volta con tale grazia, che il poveraccio si rese conto che non era possibile dirle di no. D'altra parte, per lui, inventare storie non era mai stato un problema: gli bastava aprire la bocca. (DE CRESCENZO, 2011, p. 165)<sup>6</sup>

Pela última frase do trecho citado, podemos já reconhecer a característica que De Crescenzo já fez saltar em Ulisses quando criou intertextualmente *Nessuno*, e fez um capítulo somente para criticar Ulisses, o “*Contro Ulisse*”, mostrando-o como feio, sujo e mau, inclusive maldoso por ser mentiroso, característica que Homero não fazia saltar aos olhos do leitor quando descreveu as aventuras vividas por Ulisses para retornar à Itaca em sua *Odisseia*.

E tal crítica continua no texto decrescenziano, em outros trechos como: “Mentre l'eroe parlava, Penelope piangeva. Vere o inventate che fossero le sue storie, erano comunque credibili e la regina ne traeva un grande conforto, (...)”<sup>7</sup> (DE CRESCENZO, 2011, p. 166). Aqui se pode verificar que o escritor marca a classificação heroica de Ulisses, mesmo sendo um mentiroso, quando o chama de “l'eroe”, e até justifica o mentir dele, pois confortava o coração da rainha.

---

<sup>6</sup> “Querido Michelangelo,

Eis-nos no final de nossa viagem na mitologia grega. E qual seria o melhor final se não fosse o retorno de Ulisses à Itaca?

Então, Penélope quer interrogar o mendigo para saber alguma coisa sobre seu marido.

“Hóspede, como primeira coisa você deve dizer-me quem você é, onde nasceu, quem são seus pais e de onde você vem.”

Ulisses procurou escapar. Explicou a ele que para um fugitivo, contar a própria vida, e em particular os momentos da adolescência, equivale a sofrer duas vezes: uma primeira vez porque foram momentos excepcionais e, uma segunda, porque não poderiam mais voltar. Mas Penélope pediu a ele novamente, e desta vez com tal graça que o pobrezinho percebeu que não era possível dizer-lhe não. Por outro lado, para ele, inventar estórias não tinha sido nunca um problema: bastava-lhe abrir a boca.” (Tradução nossa).

<sup>7</sup> Enquanto o herói falava, Penélope chorava. Verdadeiras o inventadas que fossem as suas histórias, eram, no entanto, acreditáveis, e a rainha encontrava nelas grande conforto. (Tradução nossa)

E a narrativa continua ressaltando o defeito de mentir de Ulisses: “Lui, però, il bugiardone, era molto più restio a commuoversi. Chiunque, al suo posto, nel vedere la propria donna strugersi in lacrime, non ce l’avrebbe fatta a resistere”<sup>8</sup> (DE CRESCENZO, 2011, p. 166). Aqui, além de chamá-lo de “mentirosão”, ainda mostra que ele tinha sangue frio para resistir e não entregava suas mentiras – “Qualquer um, no lugar dele, ao ver a própria esposa estourar em lágrimas, não teria conseguido resistir”, mas ele conseguiu resistir e não entregou, de pronto, que era ele próprio o esposo tão aguardado por Penélope.

E a narrativa prossegue mostrando um “herói” capaz de mentir com maestria, que demonstra perfídia até mesmo diante da esposa que o aguardava fielmente. Também em *Ulisse era um fico*, podemos concluir da mesma forma que concluímos em Ramos & Bellissimo (2017, p. ??):

A nosso ver, ao explorar ambos aspectos do herói, ou seja, o herói mitológico e o trapaceiro, De Crescenzo faz com que o leitor reviva o mito de maneira ampla e didática, apresentando a dualidade do espírito de Ulisses, que ao mesmo tempo é “[...] coraggioso e bugiardo, amante dell’avventura, attaccato alla famiglia, e allo stesso tempo traditore, curioso, imbroglione, astuto, farabutto, intelligente [...]”<sup>9</sup>, virtudes e defeitos reconhecidos no homem moderno e que, apesar de presentes em seu espírito, não são evidenciadas pela obra conhecida [o texto-fonte homérico *Odisseia*], subvertendo dessa maneira a imagem do herói mítico, que para os gregos foi o grande inventor do cavalo de madeira que permitiu que os aqueus conquistassem Tróia, homem de valores familiares e protetor, personagem sacro, para uma de anti-herói, que apesar dos atos heroicos também cometeu atos criminosos e repulsivos, dono de grande persuasão e que, ao fim de sua saga, após o retorno ao lar, resolve continuar suas aventuras, incorporando à obra, dessa maneira, o espírito contemporâneo de liberdade e de curiosidade proporcionado pelo grande acesso à informação e pelas facilidades de comunicação e de mobilidade de nosso tempo.

É a esse mesmo Ulisses, com dualidade de espírito que De Crescenzo retorna, para incorporar um herói possível para os tempos dos leitores decrescenzianos. Enfim, é o mesmo Ulisses bom e mau, heroico e comum, a respeito de quem já foi muito falado na primeira recriação intertextual decrescenziana que volta nesta segunda recriação intertextual, criando De Crescenzo aqui uma espécie de intertextualidade geral com a obra de Homero e uma intertextualidade restrita com a sua obra *Nessuno*.

---

<sup>8</sup> Ele, porém, o mentirosão, estava muito mais relutante em ficar comovido. Qualquer um, no lugar dele, ao ver a própria esposa estourar em lágrimas, não teria conseguido resistir. (Tradução nossa)

<sup>9</sup> Corajoso e mentiroso, amante da aventura, apegado à família, e ao mesmo tempo traidor, curioso, trapaceiro, astuto, malandro, inteligente.

## **Manuel Bandeira e Luciano De Crescenzo: re-criadores intertextuais**

Apesar da distância no tempo, pois Bandeira produziu principalmente durante a primeira metade do século XX e Luciano De Crescenzo começou a lançar suas obras no final do século, tendo lançado *Ulisse era un fico* em 2010, e também de outras diferenças como o fato da produção bandeiriana enfocada ser em poesia enquanto a decrescenziana é em prosa e o fato de escreverem em línguas diferentes – português e italiano, respectivamente – há uma forte semelhança para o leitor que tem acesso às obras de ambos e é capaz de notar detalhadamente o trabalho intertextual que os dois fazem.

São vários os pontos de consonância entre as posturas que os dois assumem enquanto recriadores intertextuais. O primeiro ponto é que os dois demonstram respeito diante da tradição literária, mas não se furtam à ação de recriar a partir dela. Bandeira compõe tanto em formas métricas rígidas quanto em versos livres, e De Crescenzo volta aos clássicos homéricos mas acrescenta velocidade e outras nuances, inclusive o fato de mostrar o lado obscuro do herói escolhido para protagonizar suas histórias recontadas – Ulisses – e até ressaltá-lo ao narrar.

O segundo ponto é que os dois adotam uma linguagem bem mais informal em relação aos textos da tradição e buscam criar um tom humorístico nos novos textos que escrevem por meio da recriação intertextual, pudemos demonstrar isso separadamente em Thomazello-Ramos (1994) e Ramos & Bellissimo (2017).

Os dois escritores trabalham com o deslocamento dos temas e com a proposta de uma reorganização, tanto em relação às obras de outros autores, quanto em relação à própria obra (neste caso, principalmente Bandeira).

Assim, por meio da retomada desautomatizadora que realizam, tanto da própria obra quanto da obra de outros (a obra de Homero, no caso de De Crescenzo), eles operam uma espécie de aproximação do texto ao público em geral, com o tom humorístico, com a linguagem coloquial, com o verso livre, etc. São recriadores que lançam mão da estilização e da paráfrase para dialogar com textos da tradição e com textos seus, chegando ao ponto de até mesmo re-criar intertextualmente, uma vez que criam duas vezes, Bandeira a partir de poesias que ele mesmo já compôs e De Crescenzo recontando uma história baseada no diálogo intertextual que ele já contou. Assim, entendemos que são convergentes o fazer literário de cada deles, por meio da intertextualidade,

## Referências:

- BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1990.
- COUTINHO, A. (dir.). *A literatura no Brasil*. 2ª. ed. V. 5 – Modernismo. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970.
- DALLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: JENNY, L. et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina. 1979, p. 51-76. (Tradução portuguesa da *Poetique 27*)
- DE CRESCENZO, L. *Elena, Elena, amore mio*. Milano: Mondadori, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Nessuno: l’Odissea raccontata ai lettori di oggi*. Milano: Mondadori, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Ulisse era un fico*. Milano: Mondadori, 2011.
- RAMOS, M. C. T.. Um cartaz de sabonete e uma balada: intertextualidade à maneira de Manuel Bandeira. *Revista de Letras* (UNESP. Impresso), São Paulo, v. 36, p. 47-61, 1997.
- RAMOS, M. C. T.; & NIGRO, C. M. C.. Elizabeth Bishop e a releitura de Bandeira. *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, v. III, p. 171-181, 1998.
- RAMOS, M. C. T. & BELLISSIMO, G. E. C. Os heróis Leonte e Ulisses nas obras *Elena, Elena, amore mio e Nessuno*, de Luciano de Crescenzo. In: RAMOS, M. C. T.; MORAIS, G. A. L. F. & ANDRADE, C. I. N. B. (Org.). *Considerações sobre o herói em obras da literatura italiana e outras literaturas*. São José do Rio Preto / São Paulo: UNESP / Cultura Acadêmica, 2017, p. 135-156. E-book disponível em [http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl\\_id=630](http://www.culturaacademica.com.br/catalogo-detalle.asp?ctl_id=630)
- ROSENBAUM, Y. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP/ Imago, 1993.
- SANT’ANNA, A. R. de. *Paródia, parágrase & Cia*. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- THOMAZELLO-RAMOS, M. C. *Intertextualidade à maneira de Bandeira*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista. Câmpus de São José do Rio Preto – SP. Orientação: Prof. Dr. Ismael Angelo Cintra. 1994. 142 p.

## MANUEL BANDEIRA AND LUCIANO DE CRESCENZO AS INTERTEXTUAL RE-CREATORS

### ABSTRACT

*Revista de Letras Norte@mentos*

Dossiê: “*Incroci: Italia e Brasile in dialogo – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo*”,  
Sinop, v. 11, n. 25, p. 8-28, junho, 2018.

In this study, we present two writers who created through intertextual dialogue: the Brazilian Manuel Bandeira (1886-1968) and the Italian Luciano De Crescenzo (1928). From Manuel Bandeira we focus on the intertextual creative and re-creative dialogue in his poems, focusing on the analysis of the intertextual construction in the poem "Antologia", through restricted intertextuality or autotextuality. From Luciano De Crescenzo we consider three novels: *Elena*, *Elena, amore mio*; *Nessuno* and *Ulisse era un fico*, focusing on the third novel to analyze the rewriting of the myth of Ulysses, already undertaken by De Crescenzo, based on the intertextual dialogue with Homeric texts in *Nessuno*. We rely on Rosenbaum (1993), Thomazello-Ramos (1994), Ramos & Nigro (1998), Ramos & Bellissimo (2017), Sant'Anna (1988) and Dallembach (1979) to compare the homologies existing between the intertextual constructions of the two authors studied.

**keywords:** Manuel Bandeira, Luciano De Crescenzo, Intertextuality, Recreation.

Recebido em 22/02/2018.

Aprovado em 12/05/2018.