

Manuel Bandeira e o acaso calculado

Pedro Marques¹

Resumo: Mesmo sem ordenar uma rígida teoria de poesia, Manuel Bandeira reverbera como poucos na poesia brasileira. Desde a geração que fomentou o primeiro modernismo nos anos de 1920, passando pelos elegíacos de 1930 e 1940, por concretistas e neoconcretistas de 1950 e 1960, até a produção febril da atualidade, Bandeira ecoa em artífices moderados e radicais. Esparsas por crônicas, ensaios, memórias, cartas ou poemas, suas reflexões sobre o fazer poético desenham, no entanto, a busca por uma identidade artística orgânica, em diálogo constante com concepções decisivas para a lírica do século XX. Essas cogitações de poeta e estudioso de literatura que foi partem, em geral, de uma tensão de base entre arrebatamento e raciocínio, a qual, desde o período romântico, vem pautando as ações de um número grande de poetas e pensadores da poesia. Tal impasse, entre a poesia de inspiração e a tendência ao formalismo, assunto central do presente artigo, leva em conta, em Bandeira, certos postulados teóricos e poéticos de Stéphane Mallarmé, Paul Valéry e Mário de Andrade. Alguns intérpretes relevantes da obra do bardo serão, além disso, acionados ao longo da discussão, tais como Álvaro Lins, Davi Arrigucci Jr., Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Mendonça Telles.

Palavras-chave: Manuel Bandeira. Lírica moderna. Poesia brasileira.

I

Manuel Bandeira (1886-1968) não tentou sistematizar uma teoria de poesia em ensaios programáticos ou autojustificativos, tampouco investiu, à maneira dos muitos manifestos de vanguarda que viu nascer, contra os ideais estéticos consagrados à sua época. Sempre preferiu a paródia ao petardo, como o célebre “Os Sapos”, de *Carnaval* (1919). Sempre buscou a meditação fragmentada à sistêmica. Espalhadas, no entanto, por crônicas, ensaios, cartas, memórias e poemas suas reflexões críticas e teóricas desenham uma identidade poética orgânica, em diálogos, às vezes menos verticais que horizontais, com concepções decisivas para a lírica do século XX. Em Bandeira, toda essa discussão poética parece partir da tensão básica entre certa poesia inspirada e outra que tende ao formalismo, conectando-se, principalmente, aos postulados de Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945) e Mário de Andrade (1893-1945).

¹ Poeta, compositor e ensaísta. Doutor em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Professor de Literatura Brasileira da UNIFESP. Editor do site *Poesia à Mão*. Principais publicações: *Antologia da Poesia Parnasiana Brasileira* (crítica e organização, 2007); *Antologia da Poesia Romântica Brasileira* (crítica e organização, 2007); *Manuel Bandeira e a música* (ensaio, 2008); *Clusters* (poesia, 2010); *Olegário Mariano – Série Essencial* (crítica e organização, 2012). E-mail: pedro_marques77@hotmail.com.

Para Álvaro Lins, Bandeira encontra, ao modo de Charles Baudelaire (1821-1967), uma entrelinha irrigada por substratos opostos, isto é, uma poesia, de um lado, tensionada pelo acaso poético, de outro, pela atividade cerebrina sobre o texto. O crítico frisa, ainda, a influência bandeiriana, enquanto horizonte de experimentos e diversificação, sobre diferentes gerações de poetas. Sua poesia, não tão difícil de rastrear, ressoa, de fato, em Mário de Andrade, Cassiano Ricardo (1895-1974), Cecília Meireles (1901-1964), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Vinicius de Moraes (1913-1980), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), Haroldo de Campos (1929-2003) e Ferreira Gullar (1930-), dentre tantos:

Como Baudelaire, o sr. Manuel Bandeira significa um poeta que harmoniza equilibra o delírio e a razão, o *animus* e a *anima* (sentido claudeliano); um poeta que é clássico e moderno, ao mesmo tempo, participando das velhas formas de poesia e lançando novas não só para o presente como para o futuro; um poeta que está no centro de uma época e que tem sido raiz e ponto de partida para numerosos poetas mais novos (LINS, 1987, p. 117).

O embate nuclear entre “razão” e “delírio” brota, sobretudo a partir do século XIX, naqueles artistas ansiosos por alternativas de expressão ruptoras ou conciliatórias. Baudelaire, por exemplo, é visto por Michael Hamburger antes como “alegórico” do que “simbólico”, ao contrário da posição comum que o tem na conta de inaugurador da modernidade poética: “As próprias contradições de Baudelaire e seu dilema dever-se-ão à tensão, quase intolerável, de ser um artista clássico, ou quase clássico, em uma sociedade moderna”. [*Las propias contradicciones de Baudelaire y su dilema se debieran a la tensión, casi intolerable, de ser un artista clásico, o casi clásico, en una sociedad moderna*] (HAMBURGER, 1991, p. 25). (Nossa tradução). No fundo, o crítico enxerga no autor de *As flores do mal* uma das tensões definidoras de qualquer poeta moderno. Sempre detentor de instrumental técnico e expressivo já racionalizado, constituído e normatizado, o artista precisa lidar com questões candentes de um presente à beira da loucura, do desvio, do desconhecimento.

II

No *Itinerário de Pasárgada* (1954), narrativa sobre sua formação pessoal e literária, Manuel Bandeira revela que, “instruído pelos fracassos” (1997, p. 29), jamais se expressaria como Paul Valéry. Para explicar sua posição diante do ato poético, baseia-se nas condições que o poeta e pensador francês, em *Mémoires du poète* (1924), dizia impor ao trabalho de

criação. Primeira condição: “A máxima consciência possível” (*Le plus de conscience possible*). Segunda: “Procurar encontrar com vontade consciente quaisquer resultados análogos aos resultados interessantes ou úteis que nos entregue (entre cem mil lances quaisquer) o acaso mental” (*Essayer de retrouver avec volonté de conscience quelques résultats analogues aux résultats intéressants ou utilisable que nous livre (entre cent mille coups quelconques) le hasard mental.*). Terceira: “preferiria ter composto uma obra medíocre em tudo lúcida que uma obra-prima a lampejos, num estado de transe” (*avoir composé une oeuvre médiocre en toute lucidité qu’un chef-d’oeuvre à éclairs, dans un état de transe*) (VALÉRY, 1967, p. 1481). (Nossa tradução).

A apropriação de Valéry é das muitas pistas que Bandeira espalhou acerca de autores, assuntos, referências e acontecimentos para a compreensão de sua obra e vida. É preciso considerar tais rastros não apenas como documento, mas como constituintes da imagem que o autor desejava passar de si à posteridade. Conseguimos surpreender esse movimento – outro traço forte da modernidade – em diversos poetas que escreveram sobre a faina poética: Edgar Allan Poe (1809-1849), Baudelaire, Mallarmé, Mário de Andrade, Ezra Pound (1885-1972), T.S. Eliot (1888-1965), João Cabral e o próprio Valéry. A análise crítica, portanto, não deve se converter em confirmação dos intentos do artista, mero títere do criador.

Seria rico mergulhar na recepção brasileira às formulações de Valéry. Aqui detecto apenas a crença corrente na primeira metade do século XX, a de um Valéry que, obstinado pela forma, excluiu da atividade poética o imprevisto, o chute, a alma. Bandeira é atravessado por esta imagem, tanto que a citação ocorre no momento em que separa sua obra em dois cortes: “A cinza das horas, *Carnaval* e mesmo *O ritmo dissoluto* ainda estão cheios de poemas que foram fabricados *en toute lucidité*. A partir de *Libertinagem* é que me resignei à condição de poeta quando Deus é servido” (BANDEIRA, 1997, p. 30). Em outras palavras, enquanto os poemas primam pela métrica tradicional, pelos assuntos clássicos, pelo controle da pena, procede como poeta cerebral, lapidando a forma antes de cuidar do conteúdo. À medida que *alumbramentos* ou revelações tomam as rédeas da invenção, cai no oposto do que acredita ser a estética de Valéry, ou seja, torna-se poeta sujeito ao estado de transe e ao verso livre.

Bandeira faz crer que Valéry focava apenas a atividade intelectual. Isso se deve em parte ao próprio francês, responsável, como afirma Hugo Friedrich (1978, p. 184), por aprofundar “as relações da poesia com a autonomia da linguagem, desenvolvendo e explicando as ideias de Mallarmé”. Entretanto, para ficar nos ensaios, existe outro Valéry que,

semelhante ao próprio Bandeira, leva em conta o “estado de graça” em que o artista embarca no instante criativo. “Um poeta é, ao meu ver, um homem que, a partir de um incidente, sofre uma transformação oculta. Ele se afasta de seu estado normal de disponibilidade geral e vejo construir-se nele um agente, um sistema vivo, produtor de verso” (VALÉRY, 1999, p. 203). De repente algo insólito, misterioso ou diferente fagulha e está aceso o fogo inventivo. Esse modelo triádico – criador-inspiração-criação – remonta aos passos arquetípicos do *Gênese*, isto é, no início era o caos, depois a luz criadora e, em seguida, a obra a ser contemplada.

O labor poético de Bandeira, ao mesmo tempo, avizinha-se do *desvairismo* de Mário de Andrade:

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias (BANDEIRA, 1997, p. 30).

A afirmação desenha alguém transformado em vassalo da inspiração. Poesia vira sinônima de lirismo enquanto estado de arroubo. A inspiração faz as vezes de uma décima musa, para lembrar os líricos da Grécia arcaica que cantavam se tocados pelo divino. Bandeira chegou esboçar esse quadro nos versos de “Poética”, de *Libertinagem* (1930), ao associar a essência da poesia às psicologias de exceção, irredutíveis ao quadrado da razão, representadas ali por loucos, bêbados e *clowns* de Shakespeare (BANDEIRA, 1998, p. 129). Essa noção de *alumbramento*, sempre mencionada nos estudos bandeirianos, compartilha certas propostas de Mário de Andrade. As linhas iniciais do *Prefácio Interessantíssimo* (1921) contribuem para elucidar a passagem acima de Bandeira:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem
pensar tudo o que meu inconsciente me grita.
Penso depois: não só para corrigir, como para
justificar o que escrevi. Daí a razão deste
Prefácio Interessantíssimo
(ANDRADE, 1983, p. 19).

Muitas vezes identificadas apenas à militância ou à piada modernistas, essas frases, como navalhadas no escuro, revelam alguém a procura de rota, identificando, de saída, o lírico não como gênero, mas como certo estado psíquico. Descortina-se, ainda, o repúdio a liberalidade total na arte, isto é, ao correr da caneta como que psicografando mensagens do inconsciente ou de um ego superlativo. A metrificação encarceraria a criação apenas enquanto

formatação prévia do lirismo, matando no ninho a possibilidade de reescrita, de adequação do material lírico ao formal, da arte movendo suas pás.

Arte é mondar mais tarde o poema de
repetições fastientas, de sentimentalidades
românticas, de pormenores inúteis ou
inexpressivos
(ANDRADE, 1983, p. 23).

Em *A escrava que não é Isaura* (1924), reformulação e avanço das ideias do “Prefácio”, Mário defende que a poesia, já em Aristóteles, não era metro, tampouco lirismo puro: “O poeta não fotografa o subconsciente. A inspiração é que é subconsciente, não a criação” (ANDRADE, 1960, p. 243). Sua equação de poesia submete as imagens inconscientes e o surto lírico à técnica aprendida e desenvolvida: “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia” (ANDRADE, 1960, p. 205). Busca, assim, escapar do racionalismo métrico e formal, quando vazio e exibicionista, e, ao mesmo tempo, do lampejo psicológico, sem valor estético em si. É nesse ponto que *alumbramento* guarda adjacências com *desvairismo*, sobretudo se entendidos como estado de transe gerador de ritmos e imagens pré-poesia, etapa anterior ao acabamento consciente, técnico e crítico.

Bandeira também pode ser um exemplar de “artista artesão”, noção discutida por Mário de Andrade em “O artista e o artesão” (1938). O texto ressalta o papel da lida crítica e artística, do domínio das técnicas como fundamentais ao resultado poético:

Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é artista bom. (ANDRADE, 1975, p. 12).

Bandeira, por fim, dialoga com Mallarmé. Mesmo confessando ser acometido pelo surto inspiratório, movido a *alumbramentos*, ou deixando correr o fluxo mental ao modo dadaísta ou surrealista, ele, todavia, jamais parece se desapegar da técnica, do refazer, do artesanato verbal. Se por um lado, não se conteve totalmente na versificação tradicional, por outro, correu da tal escrita automática de Tristan Tzara (1896-1963), André Breton (1896-1966) e seguidores. Em depoimentos ou críticas, Bandeira tende a escapar dos dois extremos, sobretudo quando normatizados, doutrinários ou promocionais. Daí sua poesia produzir mais

o efeito do que a assunção propriamente de certas tendências ao delírio ou ao racionalismo. Trata-se de um acaso calculado:

Mas ao mesmo tempo compreendi, ainda antes de conhecer a lição de Mallarmé, que em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia (BANDEIRA, 1997, p. 30-31).

Mallarmé atribui às palavras valores musicais, cada qual devendo operar como pólo vibratório da ideia clara no intelecto, pura no espírito. Em *La musique et les lettres* (1945, p. 649), afirma: “formulo, esteticamente me arriscando, esta conclusão [...]: a Música e as Letras são a face alternativa aqui alargada até a obscuridade; cintilante aí, com certeza, de um fenômeno, o único, eu o chamo de Ideia” (*Je pose, à mes risque esthétiquement, cette conclusion [...]: que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai, l’Idée*). (Nossa tradução). Ainda que proceda de poetas, críticos e metafísicos do romantismo alemão, tal idealismo de Mallarmé recebe influxos platônicos e neoplatônicos (HAMBURGER, 1991, p. 17). É que se o poeta acreditava na arte como simplificação do mundo, sonhava um artista capaz de reduzir, em seu estado interior, os fenômenos externos a sua única origem: a ideia.

A lição referida por Bandeira entrou para o anedotário dos estudos de poesia, sobretudo porque difundida por Valéry em seu *Poesia e pensamento abstrato* (1939). Bandeira irá comentá-la num dos primeiros textos esclarecedores, no Brasil, sobre o autor de “Um lance de dados”. Trata-se de *O centenário de Stéphane Mallarmé* (1954), conferência proferida na Academia Brasileira de Letras:

Conta Valéry que certa vez o pintor Degas se queixou a Mallarmé de ter perdido o dia na vã tentativa de escrever um soneto. ‘No entanto’, acrescentou, ‘não são as ideias que me faltam... Tenho-as até demais’. Ao que o mestre respondeu: ‘Degas, não é com ideias que se fazem versos: é com palavras’. Para Mallarmé, como para todo verdadeiro poeta, a poesia se confunde com a linguagem, e, como explica Valéry, é linguagem em estado nascente (BANDEIRA, 1954, p. 33).

Mallarmé enseja duas vertentes de confissão em Bandeira. A primeira aponta para o artífice da linguagem, o cultivo de cada vocábulo com especial desvelo, como nota imprescindível ao conjunto da sinfonia poética. Para Gilberto Mendonça Teles, inclusive,

haveríamos de reconhecer em toda obra de Bandeira “a presença discreta mas constante de um saber linguístico” (1986, p. 7). Mesmo a busca pela grande variedade de formas (da baladilha ao experimento concretista) e de metros (do decassílabo ao verso livre) confirma um formalismo, que no avesso de João Cabral de Melo Neto, instaura-se na obsessão pela diversidade e não pela exaustão de um número seletivo de técnicas. A diferença entre os dois poetas remete, para seguir no campo musical, a Caetano Veloso (1942-) e a João Gilberto (1931-), este um obstinado pela depuração do mesmo, aquele por se converter em toda coisa o tempo todo.

Na segunda confissão, após referir Mallarmé, Bandeira se assume poeta menor, afastado do “mundo das grandes abstrações generosas” (BANDEIRA, 1997, p. 30). Reconhece não escrever quando quer, mas quando a poesia permite. Essa “modéstia afetada”, por assim dizer, deseja justamente nos convencer sobre a inventividade temática, a acurácia técnica em cada poema, o diálogo consciente com o centro da poesia moderna. O ponto de chegada de Mallarmé é o de saída de Bandeira: enquanto um espera alcançar, o outro quer partir das ideias puras, livres da contaminação dos dias. Por isso os dois se encontram rigorosamente no meio do caminho, ou seja, no árduo trato com as palavras.

III

O *modus operandi* bandeiriano escapa ao de Blaise Cendrars (1887-1961), que, disparando sua Kodak verbal, teria aberto, segundo certa interpretação, os olhos do primeiro modernismo aos temas cotidianos e tupiniquins. Também tangencia a *Poesia Pau-Brasil* (1924) de Oswald de Andrade (1890-1954), que, interagindo com Cendrars, acresceu ao *flash* do colega franco-suíço doses de crítica e bom humor ao real brasileiro. Já no ano do manifesto de Oswald, Bandeira o trata de *blague* e “poesia de programa, postando-se contra aos que só pensam em ‘nacionalidade quando fazem versos’”. O primitivismo de Oswald restringir-se-ia a “plantar bananeiras e pôr de cócoras embaixo dois ou três negros tirados da antologia do sr. Blaise Cendrars” (1978, pp. 277-278). Para Sérgio Buarque de Holanda, ao contrário, Bandeira nada tinha de retratista: “o mundo visível pode fornecer as imagens que hão de animar sua poesia, mas essas imagens combinam-se, justapõem-se, de modo imprevisto, coordenadas às vezes por uma faculdade íntima cujo mecanismo pode escapar-nos” (HOLANDA, 1967, p. 16). Para além do registro pitoresco, é arte poética mexendo suas intrincadas engrenagens. Bandeira recusou fechar o plano, o que significaria servir a um projeto, cercear a criação, ou seja, pular da jaula passadista para a modernista. Avesso à

promessa de vanguarda e aos truques do teorismo dobrado sobre si mesmo, apostou na arte poética em processo, ensaiada à exaustão, cujos resultados eram entregues aos poucos, na surpresa da leitura sem instrução prévia.

Bandeira acreditava num poeta “abstrador de quintaessências líricas”, de inspiração desperta a partir do dado externo, capaz de “desentranhar a poesia que há escondida nas coisas, nas palavras, nos gritos, nos sonhos. A poesia que há em tudo, porque a poesia é o éter em que tudo mergulha e que tudo penetra” (1966, p. 87). Com essa formulação, caminha Davi Arrigucci em seu principal ensaio sobre o bardo pernambucano:

[...] um significado mais sutil de *desentranhar* nos conduz à concepção da poesia como forma de conhecimento, como revelação de um sentido oculto, ao qual se chega por um movimento de penetração até a entranha do objeto e por um movimento de saída de luz e ao conhecimento assim desentranhado. [...] Entendido desse modo, ele é ainda, rigorosamente, uma forma de imitação, de *mímesis*, no sentido aristotélico (ARRIGUCCI, 1990, p. 30).

Em termos aristotélicos, a *poiésis* sucede a *mímesis* pela linguagem, a qual representa ações de indivíduos de elevada ou baixa índole. Aristóteles conecta a *mímesis* ao prazer natural do homem pelo aprendido. Esta característica da espécie humana nos levaria a gostar de aprender até com imagens repugnantes. Parte da poesia moderna, nesse sentido, suprimindo ou não distinções clássicas de gêneros, continua a ensinar, seja a partir de realidades distorcidas, medíocres, higienizadas, seja refletindo sobre uma expectativa de realidade. Para Paul Ricoeur, de fato, haveria “uma tensão, no próprio âmago da *mímesis*, entre a submissão ao real – ação humana – e o trabalho criador que é a própria poesia” (2000, p. 68). O poeta surgiria como aquele que, a um só tempo, toma e cifra o mundo. Criador e co-criador. As imitações de elementos acordados como universais ou desviantes dispõem-se para decifrarmos quantas vezes necessário.

Haveria, assim, inumeráveis “sentidos ocultos”, principalmente para o crítico literário, esse garimpeiro dos significados. Cada leitura brota de um gesto hermenêutico autêntico, a partir do qual o poema se atualiza na compreensão de cada leitor. *Desentranhamento* diz respeito à motivação poética arrancada à natureza bruta, como minério de ferro que pouco vale sem passar pelo processo industrial. É do poeta partir de alguma realidade papável para, então, dar partida ao motor de sua máquina formal. Difícil é determinar, num artista, a medida da inspiração e da invenção. O cotidiano tão comentado em Bandeira, por exemplo, contrata e destrata materiais linguísticos, culturais e imagéticos partilhados por uma quantidade de

indivíduos limitada por sua época e cultura. Para compreender os poemas que redundaram desse manancial que só posso supor, parto de um estímulo emocional, didático ou mercadológico, mas cujo método e interpretação darão minha medida de leitor.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Mário de. A escrava que não é Isaura. In: *Obra imatura*. São Paulo: Livraria Martins, 1960.

_____. O artista e o artesão. In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins; INL, 1975.

_____. Prefácio interessantíssimo de *Paulicéia desvairada*. In: *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro; Livraria Martins, 1983.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ARRIGUCCI Jr, Davi. Ensaio sobre “Maçã” (Do sublime oculto). In: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BANDEIRA, Manuel. O centenário de Stéphane Mallarmé. In: *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura; MEC, 1954.

_____. Poema desentranhado. In: *Os reis vagabundos e mais 50 crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Carlos Drummond de (Org.). *Andorinha Andorinha*. São Paulo: Círculo do Livro; Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Altaya, 1997.

_____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Record; São Paulo: Altaya, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. A lírica europeia no século XX. In: *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HAMBURGER, Michael. Utopía pueril y espejismo brutal. In: *La verdad de la poesia: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Trajetória de uma poesia. In: *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.

LINS, Álvaro. Crítica literária: poesia. In: *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.

MALLARMÉ, Stéphane. La Musique e les lettres. In: *Oeuvre complètes*. Paris: Gallimard, 1945.

MARQUES, Pedro. *Manuel Bandeira e a música*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

RICOEUR, Paul. Estudo I: entre retórica e poética. Aristóteles. *In: A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. Um novo itinerário. *In: Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

VALÉRY, Paul. Mémoires du poète. *In: Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1967.

_____. Poesia e pensamento abstrato. *In: Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Manuel Bandeira and the calculated chance

Abstract: Manuel Bandeira emerges as one of the most influential poets in the context of the Brazilian literature, even without having ever organized a theory for his poetry. Bandeira reverberates in artists, moderates and radicals, starting with the generation that promoted modernism in the 1920s, after the 1930 and 1940 elegiacs, concretists and new concretists in the 1950s and 1960s, up to the present's copious production. His reflections on the poetic labor are scattered in chronicles, essays, memories, letters, and poems; in truth, they record the search for an organic artistic identity, always connected to the central concepts for the lyrical genre in the twentieth century. What guides these meditations of the poet and of the literary scholars is a basic tension between rapture and reasoning in the poetic invention, which, from the Romantic period, enters in the agenda of a large number of poets. The main purpose of this article is this impasse between a certain poetry, more inspired, and a strong focus on formalism. Bandeira is connected to some poetical theoretical postulates of Stéphane Mallarmé, Paul Valéry and Mário de Andrade. Additionally, some relevant interpreters of the poet will be mobilized throughout this discussion, such as Álvaro Lins, Davi Arrigucci Jr, Sérgio Buarque de Holanda and Gilberto Mendonça Telles.

Key words: Manuel Bandeira. Lyrical modern. Brazilian poetry.

Recebido em: 30 de maio de 2013.

Aprovado em: 10 de julho de 2013.