

O menor-enorme Manuel Bandeira

Noemi Jaffe

Quatro Cinco Um, 31.03.2026

Nascido há 140 anos, o poeta combina misteriosamente melancolia, ironia, ternura e a humildade do impuro

Como explicar o mistério da poesia de Manuel Bandeira, que, se nos faz contemplar com afeto tudo o que há de mais simples e trivial, também nos lança para a melancolia mais sentida? Uma linguagem poética que combina rigor e liberdade, erotismo e ironia, amor à vida e consciência da morte. E desentranha do ínfimo significados ocultos e improváveis, capaz de transformar o som do trem de ferro passando em uma constatação do tempo irreversível.

Apresentada ao poeta por dois professores extraordinários — Aguinaldo José Gonçalves, no então “colegial”, e Alcides Villaça, na faculdade —, meu primeiro contato com Bandeira foi “Momento num café”. Lendo-o em voz alta, com a devida ênfase na parte final, Aguinaldo chamava atenção para o homem que se isola dos demais: “Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade/ Que a vida é traição/ E saudava a matéria que passava/ Liberta para sempre da alma extinta”. “Esse homem”, dizia o professor, “é o próprio poeta e a sua poesia”, deslocada, esquisita.

Já com Alcides Villaça tive o prazer de ler *Itinerário de Pasárgada*, uma espécie de autobiografia literária de Bandeira. Um livro fascinante tanto para quem lê como para quem escreve poesia. Nele, o poeta narra a sua formação, assim como a origem de vários de seus poemas, em diferentes épocas da vida. Nessas confissões poéticas, a palavra “menor” é repetida várias vezes:

Tomei consciência de que era um poeta menor. De que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações.

Em função dessa “menoridade”, sua poesia precisaria ser, “a duras penas”, sacada “de minhas pequenas dores e ainda menores alegrias”. No entanto, Bandeira “eleva o simples e o pobre à categoria de grande poesia” e “extraí o sublime do prosaico”, como afirma Davi Arrigucci Jr., no essencial *Humildade, paixão e morte* (Companhia das Letras, 1990), reeditado em 2024.

Se a palavra “menor” costuma ter uma conotação negativa, em música não é isso o que acontece. O modo menor se define como um deslocamento, meio tom abaixo, de uma terça em relação ao modo maior, que soa mais pleno e assertivo. É nesse sentido que eu gostaria de explorar a poesia de Bandeira: como um gesto reiterado de desvio, que, por isso, é também “menor”. E, se o modo menor remete a certa melancolia e introspecção, o mesmo se dá com sua obra. Como se sua poesia, desinteressada do centro das atenções, dos temas e das formas, se deslocasse sempre para o lado ou para o canto, olhando as coisas de esguelha, por uma fresta. Seu olhar está sempre se dirigindo ao “mínimo visível possível”: balõezinhos, uma maçã, os meninos carvoeiros, uma mãe ninando seu filho ou um personagem colhido numa simples notícia de jornal. E desentranha desse mínimo uma máxima carga de representação. Na queda de um cacto enorme no meio da rua, Bandeira enxerga a estátua grega de Laocoonte, a seca nordestina e a própria aspereza de vidas intratáveis, fazendo com que o poema, como mostra Arrigucci, transcenda para a esfera do sublime. O que importa não é “a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte”. Afinal, o que ele vê é o beco, que é, efetivamente, a vista da sua janela na Rua do Curvelo e também — como tudo na sua poesia — o beco da vida: “Passei a vida à toa, à toa...”.

Uma expressão poética ao mesmo tempo lúcida e inocente, sem que haja contradição

Alcides Villaça, por sua vez, mostra que “a linguagem do nosso poeta parece de fato se desentranhar de uma fala comum e ao mesmo tempo improvável, e acaba configurada com um máximo de individualidade”. Como exemplos, Villaça cita o sapo-cururu que, diante do coro de sapos parnasianos, resta encolhido na beira do rio; o tímido Pierrot que se isola no baile de carnaval; o balão que enfuna e leva dentro de si o sopro tísico do filho da lavadeira; e uma maçã que, num quarto pobre de hotel, ganha uma presença extraordinária, “tão simples/ Ao lado de um talher”. A essa lista de particularidades, eu acrescentaria a visão sagrada de uma santa prostituída ou a “vozinha da Virgem Maria”, “de lá de dentro do fundo da treva do chão da cova”.

Bandeira parece um cineasta que, em vez de mostrar o rosto da protagonista, enfocasse o aro dos seus óculos e que, no lugar de frases eloquentes, mostrasse a atriz brincando com um fio de cabelo. Aliás, é exatamente isso o que faz o filme *O poeta do Castelo* (1959), de Joaquim Pedro de Andrade. Ao filmar Bandeira indo comprar leite na esquina, voltando e aquecendo-o numa leiteirinha sobre um fogareiro, ou deitado na cama lendo a correspondência ou dando olá a um colega na rua, o filme captura não somente o poeta, mas o modo menor da sua poesia.

Uma tuberculose grave diagnosticada na adolescência impediu Bandeira de realizar o sonho de se tornar arquiteto. Internado em sanatórios em Petrópolis e, mais tarde, em Clavadel, na Suíça, foi à poesia que ele se dedicou. Por anos vivendo na vizinhança do fim — um médico declarou ser impossível viver com aqueles pulmões —, sua poesia esteve, desde cedo, fincada na morte, que, afinal e ironicamente, só veio aos 82 anos e por outra doença.

Seja numa estatuazinha de gesso, numa feira de rua, numa festa junina ou na contemplação de uma mulher, a “indesejada das gentes” está por toda parte. A morte de João Gostoso, um mero trabalhador de feira livre, é transformada numa tragédia mítica e social (precursora da canção “Construção”, de Chico Buarque). Mesmo em Pasárgada, onde o poeta pode fazer tudo o que quer, a morte ronda. Também lá ele sabe que ficará “triste/ Mas triste de não ter jeito”. Em qualquer leitura da poesia de Bandeira, o “fim de todos os milagres” está sempre à espreita, impregnando tudo de melancolia e ironia.

Sua poesia é “menor” também nesse sentido. Como se a espera por um fim que não chegava tivesse tornado mais humildes a ele e sua poesia. Para Bandeira, a morte, grandiosa e distante, transformou-se em íntima companheira, a ponto de chamá-la assim: “Alô, iniludível!”.

No poema “Gesso”, fazia já tanto tempo que o poeta possuía uma estatuazinha comum de gesso, que ela tinha até se impregnado de sua “humanidade irônica de tísico”. Mas, um dia, uma “mão estúpida” quebra a estátua em pedacinhos (o uso frequente dos diminutivos é mais um traço de menoridade) e o eu lírico, com raiva, recolhe os fragmentos e recompõe a “figurinha que chorava”. “Hoje”, a estatuazinha comercial é “tocante e vive” e faz o poeta refletir que “só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”.

Como tudo em Bandeira, esse poema reproduz poeticamente aquilo que enuncia. O próprio texto, lido com atenção, é impregnado de humanidade irônica; também ele se parte ao meio e é depois recomposto a partir de fragmentos. Ao final, estátua e poema, partidos e colados, conferem, ao poeta e ao leitor, a verdade doce e inevitável de que só vive “verdadeiramente o que já sofreu”. Longe da ideia de pureza, a poética de Bandeira tem a humildade do impuro: desde o “lirismo dos bêbados”, em “Poética”, de *Libertinagem* (1930), até a lama sujando o brim branco da roupa, em “Nova Poética”, de *Belo belo* (1948).

Um dos maiores mistérios da poesia bandeiriana é a combinação original de melancolia, ironia e ternura, termos que, em tese, são incompatíveis. Mas, dedicada à “delícia das coisas mais simples”, é como se sua poesia contivesse o amor à imanência da vida e a consciência da iminência da morte. Uma expressão poética ao mesmo tempo lúcida e inocente, sem que haja contradição. A certeza da morte inevitável e imprevisível o faz preencher de afeto aquilo que está ao alcance. Uma nostalgia doce, como no poema memorialístico “Profundamente” — um dos clássicos do autor, brilhantemente analisado por Yudith Rosembaum em *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência* —, ou uma melancolia reticente, como em “Carinho triste” (o uso das reticências em Manuel Bandeira, aliás, mereceria um estudo à parte).

Em outro de seus clássicos, “Maçã”, Bandeira se aproxima, e nos aproxima, de uma pureza absoluta da fruta — o fruto sem atributos, mesmo que composto de palavras. Como se fosse possível absolutizá-lo, enquanto se absolutiza a própria poesia. Imanência da coisa e da palavra, numa simplicidade integral. Ambos “tão simples/ [...] Num quarto pobre de hotel”.

Já numa quadrinha erótica e nostálgica, tão leve quanto aquilo de que fala, o seio de uma mulher é lembrado como “O seio-ideia de Platão”. E a vez em que o poeta o teve nas mãos — “que vez aquela!” — torna-se de repente a vez única, tão pura quanto o seio-ideia, embora jamais grandiosa.

Tudo se passa como se a proximidade da morte tornasse a poesia ainda mais próxima da vida. O que ele adora, numa certa mulher, em “Madrigal melancólico”, não é sua beleza, sua inteligência, o espírito sutil ou a graça musical, mas apenas a vida, num misto de lástima e consolo. Aquela mesma vida graciosa dos camelôs de rua, esses “demiurgos de inutilidades”, a quem o poeta, como mais ninguém, reverencia: “Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão”.

Essa ternura poética pelas coisas enquanto coisas atinge seu ápice no poema que, para mim, pode ser chamado de absoluto: “O rio”. Quando lemos esse poema em voz alta, a sua dicção calma e a coincidência perfeita entre som e sentido fazem com que aconteça o milagre de estarmos no rio ou, mais ainda, de efetivamente sermos “o rio que deflui/ Silencioso dentro da noite”, sem “temer as trevas da noite”. E, “Se há estrelas nos céus, refleti-las”.

O mistério da poesia de Bandeira não está só na mistura de melancolia, ironia e ternura, mas também em sua sensualidade. Desde os primeiros livros, *A cinza das horas* (1917) e *Carnaval* (1919), até os últimos, *Estrela da tarde* (1960) e *Estrela da vida inteira* (1966), o amor e o erotismo aparecem, também eles, no “modo menor”. A contemplação do corpo da mulher e as alusões ao sexo, de par com o amor à vida em seu estado mais simples, quase nunca deixam de remeter à melancolia e à consciência da transitoriedade: “Amor — chama, e, depois, fumaça...”, em “Chama e fumo”; “O amor, um pobre gozo...”, em “Imagem”. Em “Peregrinação”, de *Opus 10* (1952), um dos seus últimos livros, diz sobre a mulher amada: “Quando olhada de face, era um abril./ Quando olhada de lado, era um agosto”.

O olhar erótico, como tudo em sua poética, se desloca do imaginário prototípico — seios, boca, pele, coxas — para partes menos óbvias do corpo feminino, por vezes tangenciando o bizarro. Um enamorado abre o poema “Teresa” achando que as pernas da amada parecem estúpidas e que seu rosto parece nada menos que uma perna. É como se ele a estivesse insultando, mas não é nada disso. A esquisitice, para Bandeira, é uma qualidade, um sinal de que algo é “verdadeiramente vivo”. No poema “Namorados” — um dos meus favoritos —, o moço diz à moça que ela “parece louca” e que também parece uma “lagarta listada”. Aqui, as imagens expressam um erotismo deslocado que, misteriosamente, chega a dar arrepios.

Um dos poemas mais eróticos de Bandeira é “Água-forte” (objeto central do meu mestrado, orientado por outro grande professor, José Miguel Wisnik), cuja técnica, além de altamente

refinada, é rara em sua poesia, quase sempre aberta à primeira leitura. Trata-se de um poema todo codificado, com referenciais externos, como a técnica da gravura em água-forte. Um texto construído em muitas camadas, como caixinhas que vão se abrindo até chegar à última, com a visão súbita de uma mulher nua que, além disso, está menstruada.

O olhar erótico se desloca do imaginário prototípico para partes menos óbvias do corpo feminino

A exploração sonora se faz de forma a erotizar o som das palavras. As consoantes bilabiais p e b da primeira estrofe (“o preto no branco/ o pente na pele”) imitam a abertura e o fechamento dos lábios vaginais. Estes, por sua vez, ocultos na “concha bivalve”, são comparados a “concha, rosa ou tâmara”. Para completar a multiplicidade de sentidos, é o próprio poema que se abre e se fecha para quem quiser a ele se abrir. “Água-forte” é um poema que, exatamente como diz Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*, metaforiza o erótico e erotiza a linguagem, numa trama poética de revelação e ocultamento. Como uma mulher nua que mostra e esconde a menstruação, sangrando inutilmente por “duas feridas”. Como um poema que faz exatamente esse movimento, de exhibir-se e recolher-se, tornando a linguagem uma espécie de jogo sensual.

Quem apresentou Manuel Bandeira ao grupo dos autores modernistas de São Paulo foi Ribeiro Couto, um amigo a quem o poeta dedica um longo trecho do *Itinerário de Pasárgada*. Através dele, Bandeira conheceu Mário de Andrade, de quem se tornou íntimo e a quem passou a mostrar todos os seus poemas (e vice-versa). Convidado a participar da Semana de Arte Moderna, no entanto, o poeta declinou. Sua única contribuição foi o poema “Os sapos”, declamado por Ronald de Carvalho durante o evento e recebido com vaias e apupos.

Mesmo curioso com o entusiasmo dos “rapazes”, Bandeira preferiu olhar o modernismo à distância, como o sapo-cururu da beira do rio — “fugido do mundo/ [...] No perau profundo/ E solitário”. Sua poesia desconfia de qualquer ufanismo e nunca deixou de assumir a admiração pelos poetas parnasianos e simbolistas. Mesmo quando usa o verso livre franco e provocador, Bandeira confessa que o desafio é ainda maior do que com o verso metrificado. Sua consciência rítmica é tamanha que até o que soa mais provocador e instintivo é fruto de rigor técnico. Por exemplo, num poema como “Mangue”, a extensão longuíssima e não pontuada de alguns versos remete diretamente ao seu conteúdo repetitivo: “Casinhas tão térreas onde tantas vezes meu Deus fui funcionário público casado com mulher feia e morri de tuberculose pulmonar”.

O que guarda, acesa no fundo da sua poesia e dentro de cada palavra, é a chama do ‘alumbramento’

A simplicidade de sua poesia não é sinônimo de espontaneidade, e a sensação permanente de leveza e graça não vem de um desprezo à técnica. O que ela guarda, acesa no fundo de sua poesia e dentro de cada palavra, é a chama do “alumbramento”. Se a palavra remete à luz, a uma espécie de iluminação poética, ela lembra também o fogo — que está na paixão do título do livro de Arrigucci, mas também no fogo descrito por Giorgio Agamben, em *O fogo e o relato*. Para este, a magia da palavra só perdura se ela mantém acesa, em sua realização, a chama de um fogo anterior e sagrado.

Bandeira dizia não escrever quando decidia, mas quando ela — a poesia — queria. “Vou-me embora pra Pasárgada”, aliás, demorou mais de dez anos para ser escrito, porque o famoso primeiro verso, que intitula o poema, veio num instante de alumbramento e estacou. O poeta não soube prosseguir, até que um dia, muitos anos depois, o restante do poema “veio”, desta vez por completo.

Quando Bandeira fala dos camelôs como “demiurgos de inutilidades”, acredito que esteja falando também de si. Para ele, os restos, as miudezas e os instantes têm valor bem maior do que os grandes conceitos, as grandes poses ou mesmo a grande poesia, a poesia da escala maior. Talvez se possa dizer que a grandeza da poesia bandeiriana venha justamente do fato de ela ser menor. Uma poesia que “desentranha”, dos balõezinhos e das lagartas listadas, os sentidos do sexo, do amor, da vida e da morte. Por isso ele pode afirmar que, quando a “noite com seus sortilégios” descer, “Encontrará lavrado o campo, a casa limpa/ A mesa posta/ Com cada coisa em seu lugar”. Por isso também, José Paulo Paes dedicou-lhe um poema-epitáfio que diz simplesmente: “poeta menormenormenormenor/
menormenormenormenor enorme”.

Escritora e crítica literária, é autora de *Te dou minha palavra* (Companhia das Letras).