

Manuel Bandeira, o poeta (auto)filmado

Daniel da Silva Moreira¹

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O curta-metragem *O Poeta do Castelo*, de 1959, do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, centra-se na vida cotidiana do poeta Manuel Bandeira, encarregado pelo diretor de escrever o primeiro esboço do roteiro, seguido com pequenas modificações. A hipótese que busco desenvolver em meu texto é que o curta-metragem é utilizado pelo poeta como uma possibilidade de realizar um prolongamento da imagem de si esboçada no *Itinerário de Pasárgada*, de 1954, o que aproxima a película da prática do cinema autobiográfico.

Palavras-chave: Manuel Bandeira, Joaquim Pedro de Andrade, Autobiografia, Cinema novo, Literatura brasileira.

Manuel Bandeira, the (self)filmed poet

Abstract

The short film *O Poeta do Castelo*, released in 1959, by the film director Joaquim Pedro de Andrade, is centered on the daily life of the Brazilian poet Manuel Bandeira, who also wrote the first version of the screenplay, which was used with minor changes. The hypothesis I aim to develop in this paper is that this short film was seen by the poet as a way to make an extension of the image of himself outlined in the *Itinerário de Pasárgada*, his autobiography, published in 1954, in a process that brings this movie close to the autobiographical cinema.

Keywords: Manuel Bandeira, Joaquim Pedro de Andrade, Autobiography, Cinema novo, Brazilian literature.

Manuel Bandeira, el poeta (auto)filmado

Resumen

El cortometraje *O Poeta do Castelo*, de 1959, del cineasta Joaquim Pedro de Andrade, está centrado en la vida cotidiana del poeta Manuel Bandeira, encargado por el director de escribir el primer esbozo del guion, que fue ejecutado con pequeñas modificaciones. Mi hipótesis, que intento desarrollar en mi texto, es que el cortometraje es empleado por el poeta como una posibilidad de hacer una prolongación de la imagen autobiográfica esbozada en el *Itinerário de Pasárgada*, de 1954, el que acerca la película de la práctica del cine autobiográfico.

Palavras-chave: Manuel Bandeira, Joaquim Pedro de Andrade, Autobiografía, Cinema novo, Literatura brasileña.

¹ Doutor em Letras: Estudos Literários (2017), pela Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail para contato: moreiradsm@gmail.com

A relação do poeta Manuel Bandeira com a escrita autobiográfica é tão complexa quanto interessante. Se, a princípio, o poeta demonstra uma negação veemente do desejo de narrar sua vida, tal gesto pode ser lido, também, como uma estratégia de legitimação do próprio testemunho. Bandeira tira, com essa postura, um rendimento considerável de sua autobiografia, especialmente no que diz respeito à preparação da recepção e da crítica de sua obra literária. Assim, através do *Itinerário de Pasárgada*, obra publicada originalmente em 1954, Bandeira seleciona e reforça uma imagem de si próxima a alguns elementos recorrentes em sua poesia, como a humildade, a simplicidade e o apego aos elementos do cotidiano. Na esteira desse movimento de representação de si e de eleição de uma imagem a ser perpetuada, incluiria também o curta-metragem *O poeta do Castelo*, documentário que tem como tema a vida cotidiana de Bandeira e no qual atividades a princípio simples, como a compra do leite ou o preparo do próprio café, são investidas de um sentido profundo e lírico. Boa parte da elaboração do curta-metragem se deveu ao próprio Bandeira, encarregado por Joaquim Pedro de escrever o primeiro esboço do roteiro, que foi seguido com pequenas modificações. Disso resulta que, em *O Poeta do Castelo*, Bandeira não representa apenas o objeto central do filme; é um agente que tem papel fundamental em sua constituição, definindo os caminhos e a forma final da produção. A hipótese que busco desenvolver com esse texto é que o curta de Joaquim Pedro pode ter sido visto por Bandeira como a possibilidade de realizar um prolongamento da imagem de si esboçada no *Itinerário de Pasárgada*, o que aproxima esse curta-metragem da prática do cinema autobiográfico.

1 “estas memórias já me vão cansando...”: Manuel Bandeira e a escrita autobiográfica

Mesmo antes de iniciar, de fato, a leitura do *Itinerário de Pasárgada*, autobiografia intelectual de Manuel Bandeira, o leitor já se depara com a seguinte dedicatória, anteposta ao texto:

A Fernando Sabino,
Paulo Mendes Campos
& João Condé,
que **me fizeram** escrever este livro, dedico-o. (BANDEIRA, 1958, p. 07, grifo meu)

Bandeira vai conduzir até o fim seu texto empregando esse mesmo tom, de escritor forçado por terceiros a escrever suas memórias, afirmando, por exemplo, “Confesso que já me vou sentindo bastante arrependido de ter começado estas memórias” (BANDEIRA, 1958, p. 21), ou ainda, já próximo ao final da obra, “estas memórias já me vão cansando” (BANDEIRA, 1958, p. 104).

O *Itinerário de Pasárgada* estava, a princípio, destinado a uma revista que Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos pretendiam publicar, a *Revista Literária*, mas que acabou não saindo. O texto só foi a público, na forma de livro, pelas mãos de João Condé, pela editora do *Jornal de Letras* em 1954 (SABINO, 1996, p. 265). O poeta toma como ponto de partida de sua autobiografia suas primeiras recordações de infância, pois, segundo ele, tais lembranças encerrariam um conteúdo inesgotável de emoção que, diz Bandeira: “A certa altura da vida vim a identificar essa emoção com outra – a de natureza artística” (BANDEIRA, 1958, p. 110). A partir de tais recordações, desenrola-se uma narrativa de vida em que Bandeira busca reconstituir a origem de sua poética, trazendo cada lembrança, cada episódio, para dar conta de uma grande questão: como se configurou o itinerário que levou o menino que fazia versos “com o mesmo espírito desportivo com que” se “equilibrava sobre um barril” (BANDEIRA, 1958, p. 20) a ser o poeta de Pasárgada, que, aos 68 anos de idade, afirma “Saibam todos que fora da poesia me sinto sempre um intruso” (BANDEIRA, 1958, p. 90)? A autobiografia de Bandeira é, de fato, um itinerário intelectual, ou seja, uma narrativa que busca reconstituir o caminho de sua formação. Por esse caminho, que segue quase que exclusivamente a vida pública de Bandeira, seu vínculo com o mundo das letras e das artes, passam, ao longo de 21 pequenos capítulos, assuntos como suas primeiras leituras e os primeiros anos de estudo, as influências que recebeu de outras artes, a publicação de cada um de seus livros, a composição dos seus principais poemas, sua atuação como professor, seu ingresso na Academia Brasileira de Letras e seus muitos contatos e amizades intelectuais. A vida íntima, por outro lado, será cuidadosamente resguardada, mantida longe da autobiografia que, afastando-se de um texto confessional, parece ter como modelo autobiografias como a de José de Alencar, o *Como e porque sou romancista*, em que os “fatos” da vida interior, e mesmo os sentimentos, apenas são evocados com o intuito de explicar a obra.

Ao comparar a atitude de Bandeira a outros exemplos de autobiografias intelectuais, pode-se constatar que a negação da intencionalidade do relato é uma constante; não é raro que o autobiógrafo principie seu relato com uma série de escusas e justificativas por ter começado a escrever sobre sua vida. Diferentemente de outros tipos de testemunho, a autobiografia intelectual, via de regra, parte de um indivíduo que já tem uma imagem pregressa – definida por sua obra ou por sua atuação pública – com a qual deve lidar, seja para preservá-la, seja para modificá-la. O intelectual, portanto, não parte do zero, não pode se escrever e redefinir por inteiro. E, para ele, mesmo o ato de ceder à autobiografia precisa ser relativizado – e nesse ponto entrariam as profusas negações – para não ser confundido com vaidade desnecessária, com exercício narcisístico ou egocentrismo exacerbado. Tais acusações se impõem ao autobiógrafo como uma verdadeira patrulha moral, em que qualquer traço de narcisismo que possa transparecer na escrita se torna imensamente indesejável. Além disso, o intelectual já figura no senso comum como aquele que é mais capaz de modular e direcionar seu discurso para atingir seus objetivos. Tudo o que escrevesse seria, portanto, tomado como excessivamente intencional e, nessas circunstâncias, a negação assume o papel de fazer com que o discurso pareça mais imparcial, mais neutro.

É uma questão bastante complexa, mas também bastante instigante, pensar em alguém, sobretudo em se tratando de um intelectual que já desfrutava de um amplo reconhecimento nacional e já em idade consideravelmente avançada, que se lance ao exercício de refletir sobre sua própria vida, exercício muitas vezes conflituoso, apenas pela sugestão ou insistência de seus amigos. Pode-se até considerar que haja uma pressão social – exatamente pelo seu reconhecimento – para que Bandeira escreva o testemunho de sua carreira literária, pois, nas palavras de Philippe Artières, “é um dever produzir lembranças, não fazê-lo é reconhecer um fracasso, é confessar a existência de segredos” (ARTIÈRES, 1998, p. 14). Todavia, faz-se imprescindível questionar até que ponto tal pressão seria capaz de atuar sobre a escrita de uma obra inteira. E ainda mais: cabe questionar o possível motivo de o autobiógrafo insistir tão constantemente em sua não intencionalidade na escrita de suas memórias intelectuais.

Ora, se se considera, como propõe Wander Melo Miranda, em *Corpos Escritos*, a autobiografia “não como um simples enunciado, mas como um ato de discurso ou, mais que isso, um ato de discurso *literariamente* intencionado” (MIRANDA, 1992, p. 25), torna-se ainda mais complicado aceitar *ipsis litteris* a negação tão enfática que Bandeira faz da modalidade de escrita que está praticando. De acordo com essa posição assumida diante da autobiografia, é mais aceitável que se identifique a negação como um mecanismo que dê suporte à própria prática de escrever sobre si numa condição bastante específica, a do intelectual, já reconhecido, que se vê na situação de ter de passar sua vida a limpo.

Partindo dessas considerações, proponho que a negação constante de Bandeira do fazer autobiográfico se constitui como um artifício que permite ao autor se entregar à autobiografia e articulá-la segundo seus interesses na representação de si, sem que com isso seu depoimento pareça intencional ou premeditado, sem que o leitor possa supor que, no que vai escrito, haja o desejo de moldar a realidade, de moldar sua vida em consonância com uma imagem pública que ambicionava que permanecesse. Assim, o ato de negar constantemente o que se está escrevendo legitima o testemunho ou a automodelagem, pois sinaliza para o leitor que aquilo que lhe é apresentado não foi escrito para atender a uma necessidade pessoal e narcísica, mas sim a um pedido externo, ao qual o autor se representa como absolutamente alheio.

2 A autobiografia como preparação da recepção e da crítica da obra literária

A autobiografia pode se constituir como um exercício de crítica literária da própria obra e, ainda, pelo tipo de leitura que se costuma fazer dos textos autobiográficos, acaba sendo um fator de forte influência nas abordagens posteriores da obra do autobiógrafo. Num autor como Bandeira, ao que tudo indica, consciente dessa força crítica do escrito autobiográfico, é grande o rendimento de suas escritas no sentido de realizar uma preparação crítica da recepção e estudo de suas obras e a afirmação de uma *persona* literária para a posteridade. Seria algo muito semelhante ao que Eneida Maria de Souza, em *Crítica Cult*, descreve nos seguintes termos:

A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura. Cada escritor, portanto, constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade: ou o do ausente ou do morto, pois também a morte cultiva seus teatros, como o palhaço e o *dandy*. (SOUZA, 2002, p. 110)

Ao realizar um primeiro levantamento das principais questões tratadas pelo *Itinerário de Pasárgada*, é possível constatar que, quase em sua totalidade, se referem a pontos de possível polêmica ou obscuridade na obra e na vida de Bandeira, e assim pode-se compreender com bastante clareza o interesse que a autobiografia guarda para o poeta nesse momento. Manuel Bandeira, a despeito de seu pretense afastamento do *Itinerário*, tira o melhor proveito possível de seu testemunho; é como se o poeta o tomasse como instrumento de combate, como uma oportunidade preciosa de ele mesmo delinear a imagem de si e as principais linhas críticas de interpretação de sua obra que passariam à posteridade.

Cito, a título de exemplo, o que o poeta escreve sobre a *Homenagem a Manuel Bandeira* que se organizou por ocasião de seu aniversário de cinquenta anos, um volume contendo mais de trinta peças – entre estudos críticos, depoimentos e poemas – relacionadas a Bandeira e sua obra. O poeta nos diz: “Quem quer que queira estudar a minha poesia e a da minha geração não pode dispensar a leitura desse livro” (BANDEIRA, 1958, p. 100).

Igualmente significativo é o resgate que o poeta faz, ao comentar cada um de seus livros de poemas, da crítica recebida à época de publicação dos volumes. Resgatar a recepção de seus livros é algo bastante expressivo, pois, além de retirar a crítica literária da efemeridade do jornal, projetando-a na perenidade do livro, sugere uma releitura da obra – especialmente da produção inicial –, suscitando sua reavaliação e, por conseguinte, sua revalidação. O interesse está em ver que é o próprio poeta quem seleciona exatamente quais críticas e que fragmentos delas transpor para o livro, o que pressupõe uma noção de crítica e análise literária em que a intenção é que conta e que o próprio poeta seria o mais abalizado para explicar e interpretar sua obra, algo no mínimo discutível. Se acertadas ou não, se boas ou más, profundas ou superficiais, o leitor, e mesmo o pesquisador, só tem acesso a essa

crítica hoje (e mesmo na década de 1950, quando a autobiografia foi escrita) através do que Bandeira selecionou, do panorama por ele traçado, visto que, no mais das vezes, é muito mais difícil pesquisar na fonte os jornais e revistas literárias aos quais o poeta se refere do que se fiar em sua escolha. Bandeira privilegia uma determinada interpretação de sua obra, seleciona-a como adequada e a projeta para leitores futuros.

Como esses, há um grande número de outros temas de interesse – e de polêmica – que podem ser levantados a partir do *Itinerário*, como a entrada de Bandeira para a Academia Brasileira de Letras, sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922, as raízes populares e orais de sua poesia, a relação entre a música e seus versos, a formação da mitologia de sua obra, sua formação como poeta e intelectual e outras questões que tornam patentes o ininterrupto diálogo que sua prosa traça com o restante de sua obra e também o processo de construção de uma imagem de intelectual. Os eventos e histórias elencados pelo poeta seguem, quase sempre, um esquema narrativo muito racional ao tentar explicar os acontecimentos, com um exposto apego pela ordem e uma busca constante de uma harmonia ao relatar a própria vida. Nunca se vê como que uma sobra de elementos no narrado, tudo parece colocado num lugar cuidadosamente pensado e os fatos são reduzidos ao mínimo necessário; não há a entrega de detalhes íntimos.

Um dos pontos centrais do direcionamento crítico que o poeta faz de sua obra, a partir do *Itinerário de Pasárgada*, e no qual me detenho mais demoradamente neste momento, é a definição de si mesmo como um *poeta menor*. Bandeira estabelece novos parâmetros de leitura para a sua poesia ao escolher exatamente qual significado deseja atribuir a *poesia menor* – poesia do cotidiano e não poesia inferior – e, ainda que o poeta pareça oscilar entre a própria depreciação e a exaltação, o resultado de tal procedimento será, como mostrarei adiante, não só um Bandeira poeta menor, segundo a definição que mais lhe interessa, mas também um poeta em situação diametralmente oposta à do poeta inferior. O que sai do *Itinerário* é um Bandeira cuja poesia é fruto de um longo processo de refinamento técnico.

O termo *poeta menor* remonta à tradição literária da Antiguidade clássica, sendo empregado em sua origem para se referir a poetas de épocas posteriores àquelas consideradas clássicas em cada literatura, ou ainda a poetas de obra bastante restrita e que não

desenvolveram todos os gêneros – especialmente aqueles gêneros considerados maiores, como é o caso da epopeia. Apesar de não ser exatamente essa a conotação original, a denominação de *poeta menor* com o tempo passou a ser tomada nas literaturas ocidentais também de modo pejorativo para designar não apenas poetas de obra pouco extensa ou exclusivamente lírica, mas também de obra esteticamente inferior, bem diferente da conotação que darão ao termo, mais tarde, Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo a partir da obra *Kafka. Pour une littérature mineure* [Kafka. Por uma literatura menor], editada em 1975.

É a partir de tal duplicidade de significados que a afirmação de Bandeira nos versos iniciais do poema *Testamento*, de que seria ele um *poeta menor* (“Sou poeta menor, perdoai!”), incomodou inúmeros leitores e mesmo alguns críticos da época, que a consideraram severa demais, por terem se apegado apenas ao pior sentido possível do termo. Talvez justamente pela consciência do possível mal-entendido que sua afirmação pudesse gerar é que Bandeira, cerca de uma década depois de escrito o poema *Testamento*, volte à questão em sua autobiografia quase que nos mesmos termos antes empregados em sua poesia. Contudo, seria enganoso pensar que a atitude do poeta é a de ir diretamente ao cerne da questão, simplesmente confirmando o que julgava mais adequado; a chave da compreensão da estratégia de Bandeira não está em flagrá-lo ao negar ou confirmar um conceito, mas sim em perceber como o autor gradualmente delinea a forma exata como pretende que tal conceito seja compreendido. Num primeiro plano, mais restrito, o poeta vai moldar sua própria imagem de *poeta menor* num diálogo constante com a história de sua obra e de sua formação humana e intelectual.

Assim, ao enumerar seus poemas engajados socialmente, mais próximos, portanto, de uma poesia dos grandes temas, Bandeira comenta:

Em *Chanson des Petits Esclaves* e *Trucidaram o Rio* aparece pela primeira vez em minha poesia a emoção social. Ela reaparecerá mais tarde em *O Martelo* e *Testamento (Lira dos Cinquent’Anos)*, em *No Vosso e em meu Coração (Belo Belo)*, e na *Lira do Brigadeiro (Mafuá do Malungo)*. Não se deve julgar por essas poucas e breves notas a minha carga emocional dessa espécie: intenso é o meu desejo de participação, mas sei, de ciência certa, que sou um **poeta menor**. Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o *Sentimento do Mundo* e a *Rosa do Povo*. (BANDEIRA, 1958, p. 84, grifo meu)

Carlos Drummond de Andrade, o poeta do *Sentimento do Mundo* e da *Rosa do Povo*, é tomado como exemplo do *poeta maior* ideal, hábil no manejo dos grandes temas. Já Bandeira seria o poeta cujas incursões no terreno dos grandes assuntos humanos seriam meras tentativas motivadas pelo desejo de ele também pensar através de sua poesia os problemas da sociedade, ou seja, seria um procedimento de exceção, uma fuga momentânea à temática do cotidiano, essa sim constante. É importante perceber que a figura de Drummond não é colocada por Bandeira como totalmente oposta à sua própria, é antes um tipo de poeta diferente, de temática diversa da sua e, ainda que haja uma pequena indicação de que a poesia dos grandes temas é que estaria nas *altas paragens*, sendo portanto mais elevada, o próprio Bandeira vai se esforçar por mostrar o quanto a poesia considerada menor é, segundo ele acredita, resultado de um longo processo de evolução técnica, de trabalho intelectual árduo.

Desse modo, o poeta aponta em sua autobiografia para uma dimensão mais ampla do conceito de *poesia/poeta menor*, e tal *status* vai equivaler ao do poeta que, além de se dedicar a temas do cotidiano, não tem um percurso tão fácil quanto o do *poeta maior*, que acessaria facilmente o mundo das grandes abstrações, ou nas palavras do próprio Bandeira:

Tomei consciência de que era um **poeta menor**; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas: **o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias.** (BANDEIRA, 1958, p. 22, grifos meus)

Se por um lado lhe estão fechadas as portas dos grandes temas, por outro o poeta sugere – e eis aí o ponto de virada definitiva no sentido de seu próprio engrandecimento como intelectual – que sua poesia, o seu *metal precioso*, seria fruto de duras esperas, de árduo trabalho artístico. O *poeta menor* se transforma, definitivamente, naquele que de longe é quem realiza o maior trabalho, a mais profunda reflexão e, por consequência, a poesia mais adequadamente amadurecida.

E, se se considera o *Itinerário de Pasárgada* como um todo, é possível ver que essa autobiografia intelectual é, acima de tudo, a defesa e a afirmação de uma técnica construída ao longo de muitos anos. Quando Bandeira diz, por exemplo, que

O meu arrependimento [de ter começado estas memórias] vem do nenhum prazer que encontro nestas evocações, da mediocridade que elas respiram, e ainda das dificuldades em que me vejo ao tentar refazer o meu itinerário no período que vai do ano de 1904, em que adoeci, ao de 1917, quando publiquei o meu primeiro livro de versos — *A Cinza das Horas*. Foi nesses treze anos que tomei consciência de minhas limitações, nesses treze anos que formei a minha técnica. (BANDEIRA, 1958, p. 21)

Não está só chamando a atenção para o impacto negativo da doença em sua vida, mas também assinalando que a poesia que resultou dessa vivência tem, ao menos, treze anos de estudo acurado, de apuro técnico.

O direcionamento feito por Bandeira parece ter surtido um amplo efeito na crítica produzida sobre sua obra nos anos subsequentes à publicação do *Itinerário de Pasárgada*. Mesmo no *Humildade, paixão e morte*, de Davi Arrigucci Jr., publicado somente em 1990 e tido por muitos como a obra crítica definitiva sobre Bandeira, podem-se ver os efeitos da recepção da obra tal como preparada por Bandeira. O livro, que conta com um capítulo inteiro sobre o *Itinerário de Pasárgada*, toma por absolutamente legítimo e descompromissado o testemunho autobiográfico de Bandeira, sem questionar em momento algum a possibilidade de ser ele também um discurso literariamente intencionado, que pode, além disso, carregar em si o desejo de moldar e até mesmo impor toda a recepção de uma obra literária. O texto do *Itinerário* é utilizado, de modo um tanto inocente, como meramente referencial e informativo, e, portanto, visto como uma fonte privilegiada e ideal para legitimar qualquer hipótese ou interpretação que se possa formular sobre a poesia de Bandeira, pois é como se o próprio poeta corroborasse o que diz o crítico, ou, nas palavras de Davi Arrigucci Jr.: “O caminho foi indicado pelo próprio poeta. Convém tomar-lhe a mão e seguir-lhe os movimentos da consciência artística” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 124). Desse modo, as declarações de Bandeira no sentido de aparentemente diminuir sua própria importância, como é o caso de o autor se dizer um *poeta menor*, são tomadas por sintomáticas de um poeta “cuja humildade deve ser considerada um modo de ser e um traço de estilo” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 125) e que “humildemente se reconhece *poeta menor*” (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 125), humildade que passa a figurar como fio condutor dessa e de tantas outras leituras que se fizeram de sua poesia. De fato, a poesia de Manuel Bandeira está erigida sobre uma temática do cotidiano, e o intuito nesse momento é mostrar como foi fundamental, para a aceitação dessa poesia e para

que figurasse ao lado de outros autores de temas *maiores*, a definição exata do que seria essa *poesia menor* e, ainda, a valoração de algumas linhas temáticas dentro das quais seus poemas passariam a ser lidos.

É interessante pensar, após ter examinado o uso que Manuel Bandeira fez de sua autobiografia como um exercício de preparação da crítica, que, por acaso ou não, parece que o poeta se acostumou e se rendeu de uma vez por todas à prática que tão efusivamente havia negado. Percebe-se que sua prosa sofreu um verdadeiro “surto autobiográfico” no período posterior à edição do *Itinerário de Pasárgada*. Ao observar-se a temática da obra em prosa de Bandeira antes do *Itinerário*, constata-se que suas crônicas tratam, antes de mais nada, de arte – seja ela literatura, pintura, música ou arquitetura –, poucos são os momentos em que é a experiência pessoal de Bandeira que conduz a escrita. Contudo, de 1954 até o fim de sua vida, em 1968, a situação se inverte e o poeta vai adotando um tom cada vez mais pessoal em seus escritos, falando muito de si, tomando sua própria percepção como ponto de partida para suas reflexões sobre arte, comentando sua obra poética e mesmo acrescentando episódios autobiográficos que bem poderiam figurar ao lado daqueles que estão relatados em suas memórias. Prova dessa tendência em direção à escrita autobiográfica é que foi possível a Carlos Drummond de Andrade, quando organizou o volume de crônicas de Bandeira intitulado *Andorinha, Andorinha* (1966), criar toda uma seção, a que chamou de *Primeira pessoa do singular*, reunindo cerca de 30 crônicas. As crônicas dessa parte do volume, claramente autobiográficas, são datadas e, como já era de se prever, as datas são quase todas do fim dos anos de 1950 e início dos anos de 1960.

3 O poeta (auto)filmado

Como parte desse movimento de Bandeira em direção à autobiografia, incluo também o curta-metragem *O poeta do Castelo*, o primeiro filme dirigido pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade, exibido pela primeira vez em 1959. A princípio, o curta era parte de um média-metragem, que incluía também *O mestre de Apipucos* – sobre Gilberto Freyre –, mas posteriormente, e por decisão do diretor, o filme foi dividido em duas peças distintas. O

poeta do Castelo, do título da película, é, obviamente, Manuel Bandeira, sobre cuja vida cotidiana se estrutura todo o filme, rodado, em grande parte, em seu apartamento na Avenida Beira-Mar, na região do Castelo, no centro do Rio de Janeiro. O tratamento dado ao cotidiano no filme, apesar do que se possa esperar desse tipo de registro de vida de uma personalidade, não é prosaico, nem tende para o registro documental; pelo contrário, cada pequeno gesto da vida do poeta é preenchido com uma considerável carga de poeticidade. Atividades a princípio simples, como a compra do leite ou o preparo do próprio café, são investidas de um sentido profundo e lírico, o que em grande medida contribui para a constituição e afirmação de uma determinada imagem de Bandeira. O que muitas vezes se deixa de lado ao refletir sobre esse curta-metragem é que boa parte de sua elaboração se deveu ao próprio Bandeira, encarregado pelo diretor de escrever o primeiro esboço do roteiro, que foi seguido com pequenas modificações. Disso resulta que, em *O poeta do Castelo*, Bandeira não representa apenas o objeto central do filme; é um agente que tem papel fundamental em sua constituição, definindo os caminhos e a forma final da produção. Minha hipótese é a de que o curta de Joaquim Pedro de Andrade pode ter sido visto por Bandeira como a possibilidade de realizar um prolongamento da imagem de si esboçada no *Itinerário de Pasárgada*, realizando, assim, uma incursão – até então inédita no Brasil – pelos domínios do cinema autobiográfico.

No ensaio *Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário*, Philippe Lejeune questiona a possibilidade da primeira pessoa se expressar no cinema, de um filme ser tão autobiográfico quanto um texto escrito. O autor se mostra especialmente sensível no que diz respeito à capacidade de representar no cinema narrativas retrospectivas:

Não posso pedir ao cinema para *mostrar* o que foi meu passado – minha infância, minha juventude –, posso apenas evocá-lo ou reconstituí-lo. A escrita não tem esse problema, pois o significante (a linguagem) não tem nenhuma relação com o referente. A lembrança de infância escrita é tão ficcional quanto a lembrança de infância reconstituída no cinema: mas a diferença é que posso acreditar e fazer acreditar que é verdadeira quando a escrevo, pois a linguagem não imita a realidade. No cinema, em contrapartida, a inautenticidade do artefato torna-se perceptível porque, a rigor, uma câmera teria podido registrar, outrora, a realidade do que, aqui, é representado por um simulacro. (LEJEUNE, 2008, p. 227)

O autor aponta que, por essa incapacidade de fazer crer que o que se vê seja a realidade, o cinema autobiográfico, quando busca representar o passado, tende a ser

forçosamente ficcional. Essa limitação, todavia, não se aplicaria a *O poeta do Castelo*, centrado em algumas pequenas cenas, transcorridas num dia comum do presente. O filme sobre Bandeira vai contornar essa questão da representação de si escolhendo como forma de expressão uma espécie de autorretrato cinematográfico. No lugar de falar sobre o passado, de, como faz em sua autobiografia, traçar o caminho que o levou, desde a infância, a ser o autor do presente, o poeta escolhe algumas imagens para, a partir delas, produzir uma representação de si que se deseja total e perene. Lejeune também nota, no cinema autobiográfico, a possível dificuldade em unir, como na escrita autobiográfica, enunciador e enunciado:

O cinema não tem de fato nenhum meio de fundir os dois aspectos do sujeito autobiográfico, enunciador e enunciado. Não é possível estar ao mesmo tempo dos dois lados da câmera, atrás e na frente, ao passo que a primeira pessoa falada ou escrita consegue facilmente mascarar que... eu é um outro. (LEJEUNE, 2008, p. 229)

Se não consegue estar atrás e diante das câmeras, é bem verdade que a posição de Bandeira como roteirista do filme relativiza essa limitação, tornando-o, além de tema, um dos idealizadores da obra. Lejeune conclui que, para além das limitações de um gênero ainda nascente, há que se enxergar as possibilidades de um cinema autobiográfico:

Reivindicando o nome de “autobiografia”, ele [o cinema autobiográfico] impõe a comparação com uma tradição literária à qual parece se referir. Essa comparação tem seus limites, como a problemática da “adaptação” de obras literárias para o cinema. Mas é também interessante, na medida em que leva a refletir sobre as relações do eu e da ficção. A autobiografia literária, cuja dimensão de ficção é assim esclarecida, nem por isso vai morrer, está gozando de perfeita saúde. (...) E então o cinema, por sua vez, também vem dizer “eu”. E isso só pode enriquecer a autobiografia, é uma aventura que se deve acompanhar com curiosidade... (LEJEUNE, 2008, p. 236)

Assim, ainda que haja consideráveis diferenças nos procedimentos de representação de si na literatura e no cinema, isso não implica inexistência de um cinema do eu, pelo contrário, o autor sugere que a liberdade e a diversidade de expressões estão intrinsecamente ligadas ao gênero, que se vê então legitimado.

Ao criar o roteiro do filme, Bandeira vai atrelar também *O Poeta do Castelo* à sua autobiografia, utilizando para isso o mesmo tipo de estratégias de autorrepresentação, construindo a sua *persona* poética de modo muito semelhante ao que havia feito em livro,

alguns anos antes. No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira, como já disse anteriormente, privilegia uma determinada interpretação de sua obra e de representação de sua figura, seleciona-as como adequadas e as projeta para leitores futuros, preparando ele mesmo sua recepção. É assim que, no decorrer de sua autobiografia – e fazendo sempre relação com sua obra poética –, são valorizadas imagens como a da solidão, da humildade, da busca da poesia no cotidiano. Essas imagens tão caras a Bandeira, não por acaso, podem ser vistas também em vídeo no curta-metragem em questão. O lirismo das pequenas coisas é levado ao extremo em *O poeta do Castelo* através de cenas como a da compra do leite, ou aquela em que se mostra o poeta assoprando o fogo de seu fogão e, exatamente como no *Poema só para Jaime Ovalle*, bebendo o café que ele mesmo preparou (“Bebi o café que eu mesmo preparei”). Há um grande destaque para a solidão (realçada até mesmo nos objetos que entram em cena, como, por exemplo, quando a câmera mostra que Bandeira tem apenas uma xícara guardada sob uma campânula, somente para o próprio uso). Some-se a isso o fato de os poemas que perpassam o filme, lidos pelo próprio poeta, estarem entre os chamados poemas autobiográficos de Bandeira (nesse caso, *Testamento*, *Belo Belo* e *Vou-me embora pra Pasárgada*). E, ainda e por fim, a presença dos objetos que Bandeira cita em sua poesia ou em sua prosa: o crucifixo de marfim, a máquina de escrever, a escultura em bronze de sua própria cabeça, as imagens de santos, sua pequena biblioteca, as fotos de família espalhadas pelas prateleiras etc. Com esse desfile de imagens, há um verdadeiro alinhamento entre poesia e vida, e entre poesia, autobiografia e filme, todos se misturam e se confundem. A pretensa humildade, a simplicidade calculada de Bandeira, são ainda mais destacadas se o curta for assistido ao lado daquele que era originalmente seu par, *O mestre de Apipucos*, que mostra um Gilberto Freyre habitante de um grande casarão senhorial, outrora casa-grande de um engenho de açúcar, cercado por obras de arte, por sua biblioteca de mais de vinte mil livros, contando com a cozinheira que prepara a refeição enquanto o sociólogo passeia na praia de Boa Viagem.

Creio que seja interessante recuperar o que o poeta escreveu sobre o curta-metragem na época de sua exibição, por mostrar como, para ele, esse tipo de filme é parte de um verdadeiro projeto para a cultura nacional. Em artigo de 15 de novembro de 1959, no *Jornal do Brasil*, Bandeira diz:

O filme que uma centena de pessoas vimos anteontem no auditório do Ministério da Educação – *O Mestre de Apipucos e o Poeta do Castelo* – inaugura uma iniciativa muito louvável de José Renato Santos Pereira, diretor do Instituto do Livro, qual seja a de fixar pela imagem e pela voz a personalidade dos nossos escritores. Não é só para a posteridade que se está trabalhando assim: é desde logo para o presente: os que vivem nos Estados e se interessam pela literatura poderão de hoje em diante tomar contato mais vivo com os nossos homens de letras. (...) Deveria, aliás, estender-se a todos os setores da cultura. Pena é que não se tivesse pensado nisso mais cedo; que Mário de Andrade, Jorge de Lima, José Lins do Rêgo, Roquete Pinto, tantas outras figuras ilustres tenham morrido, sem que tenhamos guardado num filme um pouco de sua vida de todos os dias. (...) Em suma, para quem nunca teve trato pessoal com o mestre [Gilberto Freyre], o filme apresenta o homem em toda a sua verdade. Creio que o mesmo se pode dizer da parte que me toca. Senti-me devassado na tarde de anteontem, e de noite não dormi bem, a minha própria imagem me perseguia. Fiquei também bastante vaidoso, meio compenetrado de que tenho um enorme talento para ator e de que Hollywood não sabe o que está perdendo na sua ignorância da minha existência. (BANDEIRA, 1993, p. 160-161)

Ainda que Bandeira tenha afirmado que o que estava no filme era “toda a sua verdade”, não posso deixar de destacar o que Joaquim Pedro escreveu sobre o filme num artigo intitulado *O poeta filmado*, publicado em 1966, no *Diário de Notícias*:

(...) Manuel Bandeira informou a grande número de pessoas que a operação da compra do leite, realizada várias vezes por semana, não tinha nada da pungência com que aparecia no filme. Era, para ele, uma ação desprovida de emocionalismo. E que nesse caso, como em outros episódios filmados, a verdade imediata, realista, foi substituída pela verdade de uma representação, de uma visão interpretativa, tão legitimamente como na subida ao céu que o poeta pratica em vida, no fim do filme. Por esse processo, o roteiro pretendia comprimir na manhã cotidiana do poeta a representação de sua vida. (ANDRADE, 1966, p. 05)

Mesmo que desmistifique algumas das passagens do filme, Bandeira acaba por reafirmar que suas poucas cenas têm, de fato, o intuito de representar toda uma vida.

O filme de Joaquim Pedro de Andrade teve ainda uma segunda versão. Nos anos de 1970, Fernando Sabino e David Neves filmaram e lançaram uma dezena de filmes sobre escritores brasileiros. Era um verdadeiro projeto de memória da literatura brasileira, que incluiu nomes como Drummond, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes, Pedro Nava, Érico Veríssimo, Jorge Amado, entre outros. Um desses dez filmes não era novo, apesar do título, *O habitante de Pasárgada*, era praticamente o mesmo curta de 1959. Contudo, as diferenças acrescentadas pela edição de Sabino são bastante significativas e valem ser

mencionadas, uma vez que na segunda versão há um claro movimento de intensificação do trabalho com uma determinada imagem de Bandeira. Há três grandes pontos a destacar: Em primeiro lugar, a forte presença, na segunda versão, de cenas produzidas a partir da filmagem de ilustrações célebres e de fotos conhecidas de Bandeira e de sua família; ou seja, há um apelo maior ainda à iconografia consagrada do poeta. Há também a presença de um narrador na segunda versão, além de Bandeira leitor dos poemas, que preenche os espaços entre os poemas do autor com trechos de sua autobiografia citados em discurso reportado. Creio que esse detalhe ajude a confirmar minha hipótese, uma vez que demonstra como o discurso de criação de uma certa imagem do poeta é levado ao extremo. Aquilo que já era extremamente autobiográfico é preenchido com ainda mais informação autobiográfica. Por fim, o próprio título do filme deve ser lembrado, pois Bandeira deixa de habitar seu apartamento no Castelo, como no primeiro filme, para se ver habitante de sua quase mítica Pasárgada, na versão de Sabino.

Concluindo, acredito que colocar em questão um filme como *O poeta do Castelo*, além de ajudar a pensar as características, limites e mesmo a existência de um cinema autobiográfico, também nos faz pensar um pouco sobre as políticas relacionadas à literatura e, sobretudo, sobre a canonização de alguns nomes e de algumas leituras. Não que eu acredite que atitudes como a de Bandeira sejam nocivas, pelo contrário, creio que são positivas e seu estudo pode ser muito instigante, mas desde que nunca se perca de vista que são representações e escolhas e, como tais, podem, e devem, ser questionadas e relidas incessantemente.

Referências:

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 2005.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. O poeta filmado. *Suplemento literário do Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1966.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte*. A poesia de Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998.

BANDEIRA, Manuel. Documentário de escritores. In: *Andorinha, andorinha*. São Paulo: Círculo do Livro, 1993.

BANDEIRA, Manuel. Itinerário de Pasárgada. In: *Poesia e Prosa*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

LEJEUNE, Philippe. Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário. In: *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Editora UFMG, 1992.

O habitante de Pasárgada. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Fernando Sabino e David Neves. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Filmes, 1974. 09 min. Son., P&B, 35 mm.

O poeta do Castelo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1959. 11 min. Son., P&B, 35 mm.

SABINO, Fernando. O Tabuleiro de Damas. In: *Obra Reunida*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.