

Retratos para a Posteridade: Auto-imagem e representação nas crônicas de Manuel Bandeira

Profa. Ms. Sylvia Tamie Anan¹ (UEM)

Resumo:

O trabalho visa a uma leitura das crônicas de Manuel Bandeira que permita analisar a questão da auto-imagem em sua obra. Nesses textos, o poeta pernambucano descreve e analisa sua própria reação diante de retratos seus realizados por artistas ligados ao Modernismo, sejam pinturas ou esculturas, chegando ao processo de realização do filme "Manuel Bandeira - o poeta no Castelo", passando por um processo de estranhamento e, posteriormente, de auto-reflexão que permite, inclusive, compreender o impacto de sua obra poética em outros sujeitos.

Palavras-chave: Manuel Bandeira; Crônica; Auto-retrato.

*Mal tendo a inquietação de espírito
Que vem do sobrenatural
E em matéria de profissão
Um tísico profissional.
("Auto-retrato", de Mafuá do Malungo)*

Introdução

Uma faceta significativa das crônicas de Bandeira é formada pelo que se poderia chamar de “necrológicos”: frequentemente, Bandeira aproveita o seu espaço no jornal para prestar uma última homenagem a poetas, intelectuais, artistas ou simplesmente amigos, recentemente mortos, e fixar deles uma última imagem que procure sintetizar aquilo que foram em vida. Cândido Portinari, Germana Bittencourt, Silva Ramos, Graça Aranha, Mário de Andrade, Juan Ramón Jiménez, Blaise Cendrars, Elsie Houston, Ribeiro Couto são alguns dos nomes dos homenageados nessas crônicas, que formam um interessante painel da cultura brasileira e mesmo da estrangeira. Entre estas crônicas, que tendem a valorizar aquilo que é próximo e familiar – o reconhecimento, a fama ou a glória acadêmica, embora não menosprezados, tornam-se um detalhe menos importante – destaca-se “Recordação de Camus”, de *Andorinha Andorinha*.

Como o título sugere, a memória, elemento central dessas crônicas, seleciona, entre as imagens do passado, aquelas essenciais na síntese do indivíduo, de sua vida e sua obra, para serem projetadas no futuro, na posteridade. Mas, antes de “memória” ou “biografia”, aqui trata-se mais simplesmente de uma “recordação” do escritor Albert Camus, escrita depois que Bandeira lê a notícia de sua morte em um acidente de automóvel, em 1960.

Depois de noticiar a morte do escritor, e de referir-se ao prêmio Nobel de Literatura com que Camus foi laureado em 1957, Bandeira se detém na sua vinda ao Brasil, ocorrida anos antes de Camus receber o Nobel. Na ocasião, conforme nos conta o cronista, Camus deu uma conferência, que Bandeira não conseguiu ouvir, e depois participou de um jantar, durante o qual nosso poeta consegue travar contato com o escritor francês, conforme faz questão de ressaltar:

“Mas, diante do aspecto da sala, absolutamente à cunha, com gente sentada até junto à mesa, bati em retirada. A consequência foi que nunca vi Camus falar em público. Vi, porém, coisa melhor. Conversei com ele *tête-à-tête* (...)”

É bastante clara a oposição que Bandeira estabelece entre o “homem de letras”, que fala para o grande público, “essa personagem odiosa que é a celebridade itinerante”, e o “homem da rua, um

simples homem”, que o poeta revela um certo orgulho e prazer íntimo em ter conhecido de perto, e que naturalmente prefere ao primeiro. Assim, a recordação de Camus é a recordação de um homem

“dando a outro homem um pouco da sua substância espiritual, simplesmente humana. (...)”

Deixo nestas pobres linhas a minha saudade do homem Camus, tão simples, tão simpático, tão despretensioso na sua glória mundial.”

No relato da conversa entre os dois escritores, a empatia surge de dois pontos de identificação. De início, sem saber o que dizer, Bandeira fala do próprio cansaço: “‘Esses almoços em restaurante me cansam muito’. A simpatia de Camus foi total. ‘A mim também’, respondeu”. Prosseguindo na conversa, em que Camus se queixa do excesso de homenagens, aparece um outro ponto em comum, o fato de ambos terem sobrevivido à tuberculose na juventude.

À época em que ocorre este episódio, Camus já tinha alcançado fama mundial, mesmo sem ter ainda recebido o Nobel. Empossado na Academia Brasileira de Letras em 1940, Bandeira provavelmente já enfrentava, ele mesmo, à época da visita do francês, as vicissitudes da fama, se bem que restrita aos limites da vida cultural brasileira, conforme mostram várias de suas crônicas datadas dos anos 50 e do início dos anos 60, incluindo-se aí a própria “Recordação de Camus”. A identificação pessoal entre Bandeira e Camus tem dois pontos essenciais, que apontamos: o cansaço, que expressa o aborrecimento com a fama, com o excesso de honrarias e homenagens que parece levar a uma cisão entre a “personalidade” literária, o “homem de letras”, e o ser humano; e o passado marcado pela doença, ponto de identificação que reitera o caráter humano (e que deixa, de certa forma, o literário em segundo plano) da admiração de Bandeira pelo francês. Além disso, também em função deste último aspecto, Bandeira sugere, sutilmente, a relação entre posteridade e morte, que prefere deixar mais discreta nas crônicas sobre si mesmo.

Apesar de tratar, em um plano específico, da glória póstuma de Camus, aqui transparece a idéia daquilo que Bandeira entendia por posteridade e a sua maneira particular de lidar com ela, ou seja, privilegiando o plano da simplicidade e enfatizando, como veremos, a cada momento, a sua posição de “poeta menor” na literatura brasileira.

1 Em torno de uma cabeça

A homenagem póstuma, prestada ao amigo sob a forma de crônica, não deixa de ser uma tentativa de fixação da imagem da pessoa recentemente morta, que, justamente por ser recente, ainda não se define como “memória” e sim como “recordação”. De qualquer modo, em “Recordação de Camus” e demais crônicas temos a fixação da imagem de um “eu”, determinada pela presença da morte, por um outro, que entre outras coisas tem a consciência de que o seu relato não será lido pelo homenageado. A partir de um determinado período – nas crônicas datadas dos anos 50 em diante –, Bandeira passa a lidar com a situação inversa, ou seja, enfrentar a imagem que os outros fixam dele mesmo.

Em “Depoimento do modelo”, de *Flauta de Papel*, esse auto-enfrentamento acontece literalmente: após posar durante cinco meses para o escultor Celso Antônio, Bandeira encara frente a frente o resultado do trabalho:

“Olhei a minha cabeça em tamanho duplo do natural e me pareceu, sinceramente, que estava ali escrachado para toda a eternidade.”

É evidente o mal-estar expresso por Bandeira ao encontrar essa espécie de duplo do “eu”². Durante toda a crônica transparece o cansaço do poeta com o que ele chama de “serviço militar” (a crônica abre com uma interjeição que mistura exaustão e alívio: “Uf!”), que traduz também o incômodo de ver o próprio rosto, primeiramente em barro, sofrendo “operações plásticas” de excertos e ablações também de barro; depois desenhado, e por fim em gesso, borrifado com água e

gesso podre. Por mais que procure desviar a atenção da “execução em efígie”, evadindo-se nos seus “tristes pensamentos” e desviando o olhar no espaço para outras esculturas ali presentes, é inevitável deparar-se com a própria cabeça durante as várias fases do trabalho. Quando isso ocorre é que o mal-estar surge, como consequência de uma identificação:

“Chegou o tempo de passar a cabeça para o gesso. Quatro dias de descanso. Depois, mais uns dias de pose para retoque do gesso. Servia-me o escultor uma papa do chamado gesso podre, gesso com água, batido como se bate ovo. Muito desagradável. Mais desagradável ainda era receber de quando em quando uma borrifada enérgica: o escultor enchia a boca de água e, como se dá banho em papagaio, tome em minha cara de barro!”

Ao longo do parágrafo, parece não haver distinção entre o eu e a “minha cara de barro”, e todas as operações que esta sofre parecem ser sentidas pelo próprio sujeito. É como se a execução da cabeça fosse uma espécie de mutilação:

“Duro plantão que é posar para escultor! Nenhum me pega mais. O meu amigo me passou para o barro com a maior indiscrição. O pior é que me vou sentindo roubado em minha vida. A coisa dá na fraqueza da gente, palavra. Ontem eu estava positivamente desmilingüido.” (“João”, de *Flauta de Papel*)

A auto-ironia aparece como opção de fuga da incômoda sensação de ser objeto de observação. Por outro lado, apesar desse mal-estar vindo da identificação com a escultura em preparo, a atitude de Bandeira ante a cabeça já pronta é de estranhamento: em outra crônica, refere-se a ela como “uma cabeça de bronze, *bastante parecida comigo*, obra admirável de escultura modelada por Celso Antônio” (“A Ciência falou”, grifo meu). Ou seja, trata-se antes de uma obra “admirável” do amigo do que a imagem de si mesmo. Se o mal-estar do primeiro momento é causado pela sensação de mutilação, agora o motivo do desconforto é a imagem que restará à posteridade, donde uma certa expectativa presente na expressão “para toda a eternidade” no trecho da crônica acima.

Ao final desta mesma crônica, escrita em 1955, Bandeira já alude à possível ereção da cabeça em praça pública no Recife, “se Deus quiser e Mário Melo não mandar o contrário”. Em uma série de crônicas, datadas de 1958 e reunidas em *Andorinha Andorinha*, sob o título “Caso da Cabeça”, obtemos a informação de que, mesmo após três anos, a escultura ainda não tinha sido inaugurada, por interferência do mesmo Melo, pelo visto político influente. As três crônicas que formam esta série – “I – Tudo errado”, “II – A Ciência falou” e “III – Pernambucano, sim senhor” – tratam da repercussão do caso na imprensa carioca e na pernambucana, ao mesmo tempo que tomam parte dessa mesma repercussão: ao escrevê-las, Bandeira se posiciona, rebatendo críticas e agradecendo elogios.

A primeira crônica desta série, “Tudo Errado”, é talvez a mais virulenta. Nela, Bandeira ataca Mário Melo, cuja campanha contra a estátua baseava-se em uma suposta proibição na Constituição do Estado de prestar esse tipo de homenagem às pessoas vivas – como se vê, a morte aparece como uma condição para entrada na posteridade. O ataque a Melo, porém, não é feito diretamente, mas sim de maneira velada, irônica: ao mesmo tempo em que critica os amigos que atacam Melo na imprensa, Bandeira não deixa de reproduzir o ataque, como no caso da transcrição da quadrinha escrita por Raul Maranhão³, repetindo portanto exatamente aquilo que pede para que os amigos não façam.

Mas a melhor crítica é certamente a tentativa de Bandeira de explicar aos sulistas quem é Mário Melo, porque “esta gente do Sul é assim: ignora as mais legítimas glórias da província. Ora, Melo tem nome e brado em Pernambuco desde os tempos de estudante”⁴. Como exemplo disso, conta um episódio de *Minha Formação no Recife* de Gilberto Amado, em que Melo, então estudante de Direito, arrancava a gaita de um cego que ficava à porta da Faculdade para tocá-la

soprando com o nariz. Não bastasse o pitoresco do episódio, ao ler este trecho o leitor ainda se recorda do primeiro parágrafo da mesma crônica:

“Começa que não é busto, é cabeça. Não se trata, pois, de meter os peitos na posteridade. Apenas meter a cabeça. Ainda assim, está errado. Não sou digno *nem de enfiar o nariz*. *Este nariz* de que disse o maior poeta do Brasil que eu tiro ouro. Está errado: nunca tirei ouro do *nariz*. Nunca tirei do *nariz* senão ‘o que um *nariz* encerra’. Imundo? Três vezes imundo? A imundície não é minha é de Guerra Junqueiro na *Velhice do Padre Eterno*.” (grifos meus)

O que de início chama a atenção neste parágrafo é a insistência na repetição da palavra “nariz”. Como a seguir Bandeira começa a falar de Melo, esta introdução parece ficar solta do restante da crônica, por não voltar a ser aludida diretamente. Mas a crítica já está presente, pela associação que se estabelece entre o nariz e a imundície. Quando sabemos do episódio em que Mário Melo faz sua fama literalmente por causa do nariz, Bandeira completa sarcasticamente o comentário:

“(…) Depois disso Melo tem soprado muitas outras gaitas. *Sempre pelo nariz*. Se não fosse a aversão dele pelas homenagens desta espécie, eu proporia *a ereção no Recife do nariz em bronze de Melo*.” (grifos meus)

Aparentemente contrário à posteridade alheia, Melo – conforme Bandeira nos deixa entender – parece já ter conquistado a própria em Pernambuco, fixada na menção no livro de Gilberto Amado e simbolizada pela estátua imaginária. O próprio Bandeira, por sua vez, voltaria ao assunto da própria estátua em mais duas crônicas, com meses de intervalo, e sempre repetindo os argumentos contra e a favor da cabeça. Desta vez, não volta a atacar Melo, mas se concentra em outros julgamentos que apareceram a respeito do assunto, como a do juriconsulto Levi Carneiro.

É interessante observar que, enquanto apóia cabalmente a ereção da própria estátua, rebatendo por exemplo a crítica de não merecer ser chamado de pernambucano, Bandeira se “defende” também dos elogios que recebe, como os de Levi Carneiro e do poeta Carlos Moreira, para reiterar o seu discurso de “poeta menor”:

“O que não está certo na entrevista de mestre Levi é a exabundância de expressões carinhosas com que superestimas os meus minguados dotes de poeta menor. Como agradecer tamanha generosidade?” (“A Ciência Falou”)

“Estas linhas vão como amical protesto à entrevista dada à José Condé pelo poeta Carlos Moreira dos belos sonetos e das encantadoras poesias. Compreendi que ele me quis honrar mais do que mereço dando à homenagem do meu busto no Recife um sentido mais largo, ainda que para mim menos amável (...).” (“Pernambucano, Sim senhor”)

Aqui se trata, novamente, de encarar os retratos que os outros fazem de si mesmo, em que se repete a mesma atitude de estranhamento que vimos Bandeira ter diante da própria cabeça esculpida.

2 O Poeta do Castelo

Se de um lado as crônicas de Bandeira não informam se a estátua finalmente foi inaugurada ou não – pelo menos não nas crônicas publicadas em livro –, de outro, a cabeça modelada por Celso Antônio, e principalmente a sua feitura, narrada em “Depoimento do Modelo”, tornam-se referência em outras ocasiões em que Bandeira posa para retratos e mesmo para ser filmado.

Em “Fui filmado”, de *Andorinha Andorinha*, o poeta descreve, da mesma maneira que faz com a escultura de Celso Antônio, a feitura de um curta-metragem, a respeito dele mesmo,

dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1959. O título antecipa o assunto da crônica, cujo tom inicial é de um certo espanto, de encantamento (porventura quase infantil) com os procedimentos técnicos do diretor e do assistente, que parecem cheios de mistério, um mistério estendido até mesmo ao próprio diretor, cuja identidade só é revelada ao final da crônica. Tanto assombro, porém, parece disfarçar uma outra intenção do poeta, bastante legível no parágrafo inicial:

“Primeiro vieram o diretor e seu assistente. Para estudar o local, cujas dimensões tornavam a filmagem particularmente difícil. Começou então um trabalho que me pareceu penoso, misterioso, minucioso. Eram medidas com trena, miradas por um instrumentozinho bonito chamado ‘visor’, deslocamentos de móveis. De uma vez que entrei na cozinha, onde o diretor e o assistente agiam, tive a impressão das primeiras horas depois de um terremoto ou da explosão de uma bomba de hidrogênio. Nesses deslocamentos o que mais me invocou foi a instabilidade da minha torradeira elétrica. Um dia estava aqui, outro dia ali, depois acolá. E eu que pensava que a torradeirazinha era a coisa mais qualquer deste mundo! UMA PERSONAGEM. Respeito-a agora como tal. O diretor e o assistente traziam sempre uns caderninhos, onde faziam cálculos e cálculos e cálculos”.

Apesar do título que, na primeira pessoa do singular, coloca o *eu* no centro das atenções, ao longo da crônica a tentativa parece ser a de deslocar o foco de si mesmo para os detalhes, como no extremo da personificação da torradeira. Os diminutivos, que segundo Mário de Andrade “traem a ternura” bandeiriana⁵, aqui servem para tentar dissipar a distância e o estranhamento: o “instrumentozinho bonito chamado visor”, a “torradeirazinha”, os “caderninhos” em que o diretor faz anotações. O mesmo assombro infantil se repete no momento de iniciar as filmagens, quando chegam os equipamentos que passam “a morar na minha sala de visitas com um ar de perfeita e irremovível felicidade”. Concentrado no trabalho dos técnicos de cinema, na sua paciência em fazer cada tomada, nos detalhes a que precisam se ater, Bandeira deixa para falar de seu próprio papel no filme somente no último parágrafo:

“E a minha parte nisso tudo? De amargar. Pior que posar para o Celso Antônio. (...) Agora passei a ter pena dos profissionais de cinema. Para se meter numa e noutra vida é preciso ter paixão pela coisa, ser tarado. Como meu afilhado de crisma Joaquim Pedro [diretor do curta-metragem *Manuel Bandeira, o poeta do Castelo*], a que desde já perdoo as intermináveis horas em que me fez bancar o astro de cinema.”

Além de modelado em escultura e filmado, Bandeira foi também freqüentemente retratado em fotografia, desenho e pintura, fato raramente comentado nas crônicas. Em qualquer um desses casos, o poeta sempre se refere à posição de modelo como bastante incômoda, e ao seu trabalho como um “sacrifício”. Em uma delas, “Retratos de Ismailovitch”, de *Andorinha Andorinha*, escrita em 1961 (seis anos depois, portanto, do término da feitura do busto), o “serviço militar” de ter posado para Celso Antônio reaparece como referência:

“Depois que posei para Celso Antônio – anos de imobilidade em pé e sentado, a maior provação da minha dilatada existência e também o mais importante serviço que já prestei às artes plásticas de minha terra – jurei nunca mais servir de modelo para ninguém. Assim que, quando Ismailovitch me convidou para posar para ele, eu disse logo que sim, como não? mas no fundo bem decidido a ludibriá-lo. Não contava com a persistência do simpático russo (...)”.

Apesar dessa referência quase sempre negativa, Bandeira foi retratado várias vezes por diversos pintores, algumas delas por Cândido Portinari. Entre os inúmeros retratos pintados de Bandeira ao longo de sua vida, a maior parte deles por amigos, destacam-se dois, que ao longo deste trabalho já tivemos oportunidade de mencionar: o quadro a óleo do alemão Friedrich Maron, que estava de visita ao Brasil, pintado “em 1930 ou 1931”, como indica o próprio Bandeira; e o quadro também a óleo de Portinari, que, tendo sido pintado para o Salão de 31, foi colocado ao lado do de

Maron na exposição, provocando logo comentários exaltando a superioridade do brasileiro, inclusive Mário de Andrade, como fica registrado nesta carta:

“Vou logo às razões porque o quadro do Maron interessa à primeira vista: colorido e realismo. O quadro é aparentemente bonito de cor. Mas logo enjoa. Está claro que devia ser assim. (...) Mas não tem nenhuma criação nem como interpretação de cor do Rio, nem com interioridade, não corresponde a isso nenhuma verdade nem interior (do artista) nem técnica (do quadro).”

“A outra razão pela qual o quadro faz cócega é a perfeição extrema da figura, você está parecidíssimo, prodigiosamente parecidíssimo. Como físico e mesmo, confesso, naquela parte com que o físico sempre representa de alguma forma a psicologia do indivíduo. (...) A fotografia ninguém atinge com a mão, e sempre reproduz melhor. A pintura terá sempre o seu lado fantasmagórico, o seu lado invenção, o seu lado interpretação, e Maron não deu nada disso limitando-se a ser uma objetiva que ficou só, por ser pintura, relativamente fiel.”⁶

Segundo o próprio Bandeira, Mário de Andrade a princípio tinha apreciado o retrato de Maron, mas, levantada a polêmica, juntou-se ao coro que criticava o quadro do alemão, comparando-o com o de Portinari. Bandeira, por sua vez, embora apreciasse muito os “dons de retratista” deste, permaneceu na defesa de Maron, que inclusive expunha no Salão de 31 a pedido do próprio Bandeira. Nas cartas, Bandeira mostra-se irritado com o julgamento de Mário, e, conforme indica Marcos Antonio de Moraes, confessa reconhecer-se em ambos os retratos: “Em Portinari me agrada (...) aquela ambiência de tranqüilo lirismo corrigido pelo ar de pé atrás, de desconfiança adquirida. Outrossim, gosto sem reserva do realismo implacável de Maron”⁷. Note-se, porém, que, apesar da identificação com os quadros, Bandeira procura ao máximo fazer uma apreciação objetiva, mais relacionada à posição de crítico de arte do que de retratado.

3 Na Academia

Em 1940, Manuel Bandeira foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Conforme conta em *Itinerário de Pasárgada*, o poeta fora convidado a se candidatar por três amigos que já pertenciam à Academia, Ribeiro Couto, Múcio Leão e Cassiano Ricardo, mas relutou em aceitar, embora negasse qualquer “preconceito antiacadêmico”: “eu tinha mais contra a Academia duas ojerizas. Uma, mencionada por Couto, a do fardão; outra, a de sua divisa. Ouro, louro, imortalidade me horrorizavam”⁸.

Se de um lado, tanto no *Itinerário* quanto nas crônicas, Bandeira reafirma, pelo menos expressamente, essa postura em relação à posteridade e à imortalidade, de outro, nas mesmas crônicas, o poeta dá freqüentemente notícia de suas atividades na Academia, ou recorda episódios da época de sua candidatura, como que para comprovar sua afirmação de que “ainda que eu não tivesse sido eleito como fui (...), daria por bem proveitosa a experiência da minha candidatura”⁹. De tais episódios, destaca-se, por exemplo, o que é narrado em “A Baleia Gigante”, de *Flauta de Papel*:

“Vou contar-lhes uma anedota curiosa: quando fui eleito para a Academia, meu amigo Nascentes comentou para mim que a honra tinha suas vantagens e desvantagens. As desvantagens, disse-me ele, era que eu não poderia mais, não me ficaria bem, andar em estribo de bonde, carregar embrulhos na rua, etc. Fiquei perplexo, não tinha pensado nisso, que havia de fazer? Pois era tarde: ninguém que entra para a Academia poderá deixar de pertencer a ela, mesmo que o queira; mas igualmente ninguém pode fugir a seu destino de portador de embrulhos! *Continuei na Academia e continuei sobraçando quotidianamente os meus embrulhos.*” (grifo meu)

É interessante apontarem, para Bandeira, como irreconciliáveis (e, de certa forma, vexatórios) os elementos do cotidiano com a condição de acadêmico. Na crônica, Bandeira explica ao amigo Genolino Amado, também um encalistrado carregador de embrulhos, a sua “teoria do embrulho”:

“Nasce-se para portador de embrulho como se nasce para poeta, inventor ou olheiro de automóveis. Eu, por exemplo, nasci para portador de embrulho (...)”.

Curiosamente, ao exemplificar a sua “teoria”, Bandeira utiliza um chiste que parece excluir a possibilidade de ter nascido para poeta. É estabelecida, assim, uma contraposição entre a condição de poeta e o “destino de portador de embrulhos”, comparação naturalmente depreciativa para o primeiro, dado o caráter subalterno da função de carregar embrulhos e a humildade e o desprendimento necessários àquele que a exerce. Mesmo perplexo (ou fingindo perplexidade?) ante o conselho do amigo Antenor Nascentes, Bandeira não deixa de ser irônico com a condição de acadêmico e com a própria Academia, cujos intelectuais acreditavam considerar-se “acima” das situações cotidianas, como andar em estribo de bonde. Talvez os embrulhos carregados por ele e pelo amigo Genolino Amado se assemelhem às asas que o “Albatroz” do poema de Baudelaire, ao pousar em terra firme, arrasta pelo chão, simbolizando o deslocamento do poeta no prosaísmo do mundo moderno, por sujeitá-lo a ser observado e mesmo ridicularizado ante as outras pessoas que passam na rua. Há um sentimento em comum no conselho de Antenor Nascentes e no acanhamento de Bandeira e Amado de carregar os embrulhos, um certo temor em ver alterada a imagem que as outras pessoas, mesmo os desconhecidos que passam na rua, fazem de si mesmo.

Como foi dito, a maior parte das crônicas que refletem a relação de Bandeira com a posteridade datam do final dos anos 50 e início dos 60, período em que Bandeira completava duas décadas de Academia e já escrevera o seu *Itinerário de Pasárgada*. A exceção é uma crônica de *Flauta de Papel*, “Fala o Sexagenário”, que embora não tenha data, presume-se ter sido escrita em 1946, ano em que o poeta completou sessenta anos de idade.

No início, Bandeira se justifica sobre a sua reserva quanto ao aniversário, que pelo visto foi impossível esconder: “fizeram tamanho alarde dos meus sessenta anos, que (...) muita gente mais me tem hoje na conta de um cabotino.” Novamente, Bandeira enfrenta a imagem que os outros fazem dele mesmo, tanto através dos comentários publicados no jornal quanto pelos amigos que lhe examinam de perto a raiz dos cabelos, à procura de cabelos brancos. Por fim, Bandeira encerra a crônica com um balanço final semelhante ao que faria, anos depois, no último capítulo do *Itinerário de Pasárgada*:

“Coração já estremecido daquele ‘calefrio aquerôntico’ daquele poema de Liliencron que Otto Maria Carpeaux, sem segunda intenção, me pediu que traduzisse. Pois é, nesta casa (ou pardieiro) dos sessenta, fico à espera do famoso barco ‘que me há de levar ao frio silêncio’¹⁰.

Conforta-me saber que levarei comigo alguns saldos: primeiro o saldo clássico de Brás Cubas: o de não ter transmitido a nenhuma criatura o legado da minha miséria: segundo a certeza de em uns poucos versos ter dado voz aos sentimentos dos outros – e que é ser poeta senão isso: exprimir o que os outros sentiram e não souberam dizer? Finalmente uma boa carga de carinho, as quais agradeço com humildade e profundo reconhecimento”.¹¹

Curiosamente, quase vinte anos depois, Bandeira é quem faz alarde do aniversário de sessenta anos do mesmo Otto Maria Carpeaux, em “O brasileiro Carpeaux”, de *Andorinha Andorinha*, em que repete os mesmos versos populares que reproduzira na crônica de seus próprios sessenta anos:

“(...) Não sei se doerá a Carpeaux fazer sessenta anos. A mim não doeu: havia muito que eu já começara a pôr em prática os conselhos do folclore pernambucano:

Quem tem sessenta anos

Não pode beber,
não pode dançar,

não pode namorar.

Na verdade, só me doeu mesmo fazer os trinta: é o fim da mocidade, e como eu não a tive, me senti roubado.” (grifo meu)

Neste trecho, Bandeira volta ao tema recorrente em sua autobiografia, da “velhice antes do tempo”. Como foi visto, há em Bandeira um modo especial de lidar com o passado e com a memória, de que a última frase na citação é bastante esclarecedora: “roubado” pela doença em uma parte de sua vida, nestas crônicas, o poeta revela a sua maneira – de um lado acabrunhada e desajeitada, e de outro irônica – de lidar com dois elementos que passaram a fazer parte de seu cotidiano na época em que foram escritas – a velhice, a que não esperava chegar, e a posteridade, que não esperava alcançar.

Considerações finais

Quando Bandeira escreve sobre seus amigos, mortos ou vivos, escritores e artistas prediletos, sua intenção é deixar registrada a sua admiração, ao mesmo tempo que garante a eles um lugar na posteridade. Escrevendo sobre o próprio cotidiano e a própria experiência, Bandeira faz o mesmo para si; ao reiterar sua posição de “poeta menor”, ele estabelece um lugar para si mesmo na literatura brasileira.

“Sim, gosto de ser musicado, de ser traduzido e... de ser fotografado. Criancice? Deus me conserve as minhas criancices! Talvez neste gosto, como nos outros dois, o que há seja o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto.” (*Itinerário de Pasárgada*, op. cit, p. 71)

Como é possível perceber nessa observação, a visão é o sentido que constitui a identidade, através do olhar que estabelece a diferença entre o eu e o outro. Se observo o outro que se encontra a uma determinada distância de mim, esse outro se estabelece para mim como objeto; a partir do momento em que eu reconheço neste outro uma individualidade, admito o fato de estar sendo observado e de, portanto, ser encarado por ele como se eu fosse um objeto¹². Esse é o sentido do estranhamento em ser visto pelo outro: a sensação de ser objeto de observação parece anular a condição de sujeito e a possibilidade de olhar, o que constitui uma experiência, mesmo breve, de castração.

Desse modo, ser fotografado, filmado e retratado constitui uma experiência de ser visto pelo outro, vivida em seu extremo, uma vez que este “ser visto” tende a se perpetuar numa imagem fixa. Devido a essa sensação, na época de sua invenção, no final do século XIX, as máquinas que captavam e fixavam imagens humanas foram consideradas capazes de desafiar até a morte:

“Quando esses equipamentos [as máquinas filmadoras] estiverem nas mãos do público, quando qualquer um puder fotografar os seus entes queridos, não apenas na sua forma imóvel, mas em movimento, em ação, gestos familiares, e as palavras sendo ditas de suas bocas, aí então a morte não será mais absoluta, não será o momento final.”¹³

Mesmo que atualmente tenham desaparecido as superstições a respeito de tais máquinas, permanece a sensação de estranhamento, experimentada por Bandeira ao encarar o próprio busto. Trata-se da sensação que Freud chamou de “estranho” ou “sinistro” e que parte de uma experiência do olhar: o que era familiar e próximo se torna, visto de uma determinada perspectiva, estranho e mesmo ameaçador, o que pode acontecer mesmo com a própria imagem do sujeito que vive esta experiência¹⁴. Apesar do estranhamento, porém, Bandeira parece buscar essa experiência, como mostra na citação acima de *Itinerário de Pasárgada*, em que, ao contrário do que vimos nas crônicas, principalmente sobre o busto, a sensação de ser objeto se revela uma experiência positiva.

Pode-se afirmar que o prazer de contemplar o próprio retrato estende-se às crônicas sob a forma do auto-retrato, ou seja, da tentativa de fixar a imagem que ele tem de si mesmo, através do relato de pequenos episódios do cotidiano, além da rememoração dos fatos do passado. Se de um lado isso pode revelar o desejo de se ver “como puro objeto”, de outro também se revela a vontade de se perpetuar, ou seja, o prazer íntimo de contemplar o próprio retrato que ficará para as gerações futuras, para a posteridade. No caso de Bandeira, o olhar que constitui a identidade é um olhar moderno, ou seja, um olhar fragmentário, podendo ser representado pelas crônicas que, colocadas em conjunto, formam o seu retrato como se fosse um mosaico.

Referências Bibliográficas

- [1] BANDEIRA, Manuel. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1958.
- [2] _____. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993. 20ª edição.
- [3] _____. *Andorinha, Andorinha*. Seleção e coordenação de textos de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.
- [4] FREUD, Sigmund. “O ‘Estranho’”, in: *Obra completa* – volume XVII. Rio de Janeiro, Imago, 1969, pp. 271-314.
- [5] GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.) *Bandeira – a vida inteira*. Rio de Janeiro, edições Alumbramento/ Livroarte, 1986. (Fotobiografia contendo, em anexo, um disco com poemas de Manuel Bandeira lidos pelo autor).
- [6] SARTRE, Jean-Paul. “O olhar”, in: *O Ser e o Nada*. Petrópolis, Vozes, 1997, pp. 326-384.
- [7] SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da vida privada no Brasil 3 – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

Autor(es)

¹ **Sylvia Tamie ANAN, Profa. Ms.** – Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Departamento de Letras – Área de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa
sylviatamie@uol.com.br

Notas

² Embora bastante perceptível na crônica, esse mal-estar é ainda mais visível nas fotos para as quais Bandeira posou ao lado do próprio busto, em que o poeta aparece de rosto virado para ela. Cf. GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.) *Bandeira – a vida inteira*. Figuras 109-110.

³ A quadrinha, reproduzida em “Tudo Errado”, diz assim: “Nem todo Melo é maluco./ Mas esse o é de tal maneira, / que não quer que em Pernambuco / Se erga o busto de Bandeira.”

⁴ Apesar do episódio pitoresco que é narrado, Bandeira não chega a dizer claramente qual a posição política de Mário Melo no Recife. Infere-se, apenas, que seja bastante influente, pois sua argumentação “deixou perplexo o prefeito do Recife, que até hoje não sabe o que fazer: se dá licença ou não para que os meus amigos inaugurem a cabeça. (“A Ciência falou”)

⁵ Crônica “Minha mãe”, de *Flauta de Papel*.

⁶ *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, pp. 524-525.

⁷ *Ibidem*, p.523.

⁸ “Itinerário de Pasárgada”, in: *Poesia e Prosa* – vol. II, p. 94.

⁹ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰ Trata-se do poema de Liliencron, intitulado, na tradução do próprio Bandeira, “Calefrio aquerôntico”: “Já bica estorninho a sorva vermelha - / Jubilam violinos nas danças de agosto - / Não tarda que o Outono

empunhe a tesoura / E corte uma a uma as folhas dos ramos. / Então se dará no bosque um vazio. / Um rio entre os troncos desnudos virá, / Trazendo à ribeira onde estou o barco / Que me há de levar ao frio silêncio”. Ver *Poemas Traduzidos*, in: *Estrela da Vida Inteira*, pp. 367-368.

¹¹ Note-se que a expressão “calefrio aquerôntico” (que se refere ao rio Aqueronte, rio de águas paradas da mitologia grega que era um dos rios pelos quais as almas, cujos corpos tivessem sido sepultados, eram conduzidos ao Hades, mediante o pagamento de um óbolo, em um barco conduzido pelo barqueiro Caronte), é usada em outra crônica de Bandeira, “Conselhos ao Candidato” (1960), de *Andorinha Andorinha*, pp. 146-147, em que conta: “Certa vez um enamorado da Academia, homem ilustre e aliás perfeitamente digno de pertencer a ela, escreveu-me sondando-me sobre as suas possibilidades como candidato. Não pude deixar de sentir o bem conhecido *calefrio aquerôntico*, porque então éramos quarenta na casa de Machado de Assis e falar de candidatura sem que haja vaga é um pouco desejar secretamente a morte de um deles”. (grifo meu)

¹² SARTRE, Jean-Paul. “O olhar”, in: *O Ser e o Nada*. pp. 326-384.

¹³ *Apud* SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”, in: SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da vida privada no Brasil 3 – República: da Belle Époque à Era do Rádio*, pp. 518.

¹⁴ FREUD, Sigmund. “O ‘Estranho’ [*Das Unheimliche*]”, p. 309.