

MAS QUE DIZER DE POETAS NUMA PROVA ESCOLAR?*

(Carlos Drummond de Andrade: *auto-retrato mineral*.
João Cabral de Melo Neto: *a alquímia da pedra*.)

Adélia Bezzera de Meneses
Unicamp

Um estudo comparativo de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto poderia partir de algumas relações de filiação que prendem o segundo ao primeiro: não é gratuito que João Cabral dedique a Drummond seu primeiro livro e vários poemas, e cite como epígrafe versos drummondianos. Poderia também articular estes dois poetas estilisticamente, analisando-lhes a contenção verbal, concisão, linguagem "discreta", etc., etc. No entanto, vou tentar uma aproximação dos dois por um outro vértice, explorando aquilo que os liga a nível das obsessões temáticas: o poeta itabirano, que tantas vezes disse de si próprio que era "de ferro", com "algo de minério não de todo britado" e o nordestino, cuja poesia "acabou virando pedra".

I - CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: *auto-retrato mineral*.

Há um poema de Drummond intitulado "Dados Biográficos", constante de "Viola de Bolso", em que está concentrado, com muita agudeza e penetração, tudo -- ou quase tudo -- que é indispensável para caracterizar este

grande poeta brasileiro -- ao menos numa prova escolar.
Ei-lo:

DADOS BIOGRÁFICOS

Mas que dizer do poeta
numa prova escolar?
Que ele é meio pateta
e não sabe rimar?

Que veio de Itabira
terra longe e ferrosa?
E que seu verso vira,
de vez em quando, prosa?

Que é magro, calvo, sério
(na aparência) e calado,
com algo de minério
não de todo britado?

Que encontrou no caminho
uma pedra e, estacando,
muito riso escarninho
e foi logo cercando?

Que apesar dos pesares
conserva o bom-humor,
caça nuvens nos ares,
crê no bem e no amor?

Mas que dizer do poeta
numa prova escolar
em linguagem discreta
que lhe saiba agradar?

...

Por meio deste poema tentarei enfeixar os elementos mais significativos da recepção crítica a Drummond. Com efeito, as coisas mais pertinentes que os críticos vem dizendo desse Poeta (desde a década de 30 até hoje em dia) parecem ter sido por ele incorporadas nesse texto. Corresponderiam a uma auto-imagem?

Começo, então, com a primeira das caracterizações do Poeta, presente na primeira estrofe:

Que ele é meio pateta
e não sabe rimar?

O que é importante não é tanto a constatação óbvia da falta de rima enquanto um elemento formal nos poemas drummondianos, mas a razão profunda dessa ausência. Otto Maria Carpeaux, num magistral artigo de 1943¹ fala da "estranheza" que perpassa a poesia de CDA, e que é o reflexo de uma grande angústia, o índice dum tensão dramática, dum conflito não resolvido. E diz uma coisa importantíssima, que soube captar algo essencial da poesia de Drummond, e que o caracteriza finamente:

"O aspecto formal desse conflito, que exclui a har

monia, a da alma e das esferas, é a falta de rima."

Seria talvez o caso de nos demorarmos um pouco sobre esse problema -- fundamental para a poesia moderna -- da rima como um Índice do mundo analógico, como Índice da harmonia das esferas e da alma. Efetivamente, as rimas criam um sistema de recorrências sonoras (repetição das sílabas ou vogais tônicas) que, aliado às aliterações, criam um universo (universo) analógico. Tanto a rima quanto a aliteração -- como, de resto, as demais recorrências, os jogos de reflexos pertinentes a um poema -- funcionam como um eco, criando um espaço em que "os sons se respondem": o poema rimado é por excelência o mundo da harmonia, mundo da analogia. "Correspondência e analogia não são senão nomes do ritmo universal", diz Octavio Paz no ensaio "Analogia e Ironia", onde estabelece uma relação histórica entre versificação acentual e visão analógica, mostrando que tal tipo de visão é uma necessidade humana:

"A idéia de correspondência universal é provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana. É explicável: a analogia torna o mundo habitável. A contingência e ao acidente opõe a regularidade; a diferença e a exceção, a semelhança. O mundo já não é um teatro regido pelo azar e o capricho, as forças cegas do imprevisível: governam-no o ritmo e suas repetições e conjunções." ²

Daí, talvez, o prazer que a repetição causa, reafirmando algo que já conheço, e, portanto, me protegendo do novo. "Verso" é etimologicamente aquilo que volta; rima é a volta dos mesmos sons. Pois bem: em Drummond quase inexistia a rima, e o próprio verso sofre um sério abalo -- o que permitiu a Antonio Cândido, no belo estudo "Inquietações na Poesia de Drummond", dizer que, com esse Autor (bem como em Murilo Mendes), o Modernismo Brasileiro "atingiu uma superação do verso, permitindo manipular a expressão num espaço sem barreiras, onde o fluido mágico da poesia depende da figura total do poema..." Nesse poeta, continua o crítico, o verso como unidade autônoma fica relegado para segundo plano: "Ele reduz de fato essa autonomia, submetendo-a a cortes que a bloqueiam, a ritmos que o destroncam, a distensões que o afogam em unidades mais amplas".³

Assim, o que é de observar não é a presença ou ausência da rima, mas a sua significação. Importa notar que, no caso específico desse Poeta, recorrência e dissonância (que significam, respectivamente, analogia e ironia) têm uma carga semântica específica. Se o esquema de versos e rimas (analógico) mimetiza o mundo recorrente (mundo "habitável", porque reconhecido), a ironia é dissonância. Voltarei ao assunto da ironia mais adiante.

Releio a primeira estrofe do nosso poema:

Mas que dizer do poeta
numa prova escolar?

Que ele é meio pateta
e não sabe rimar?

-- diz isto rimando poeta com pateta... É este um poema de quadras regulares, totalmente rimado, com rimas pobres, ricas, remediadas. Rima até Itabira com vira ... Mais uma vez, a ironia flagrada no ato: ao penetrar, supostamente, no mundo analógico da rima, Drummond o transgride, com a linguagem da negatividade e da crítica, que é a ironia. Ironia, aqui, enquanto polo oposto à analogia, mas também na sua acepção dicionarizada: ação de dizer (ou fazer) algo enquanto se pensa ou se sente de outro modo. A ironia, linguagem da crítica, se configurará sempre enquanto ruptura. Na poesia de Drummond, é através de uma linguagem ferida de discrepância que se manifesta a contradição das condições histórico-sociais que a geraram. A ironia aqui -- não rimar com o mundo -- é índice de um dramatismo interior. Drummond sabe que a rima não é mesmo uma solução:

Mundo mundo vasto mundo
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima, não seria uma solução

-- diz ele em "Poema das 7 Faces".

É por isso que rimará sono com carne, como registrou nessa verdadeira Profissão de Fê Poética que é "Consideração do Poema":

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Voltemos a "Dados biográficos", tomando a 2^a, 3^a e a 4^a estrofes. Delas vou reter num primeiro momento: a referência a Itabira, terra ferrosa; o "algo de minério / não de todo britado" que qualifica o poeta; e a pedra no meio do caminho -- todos, elementos que traduzem uma imagética "mineral", a que mais adiante retorna rei. Começemos por Itabira, terra natal, importantíssima na poesia de Drummond, presença tantas vezes convocada. Importante não apenas por causa da realidade física, ou simplesmente decorativa da paisagem mineira, mas por causa de sua influência em todo um jeito de ser. Apontando a ação desse mundo onde o poeta nasceu, diz Sérgio Buarque de Holanda que ela "não seria tão absorvente se não significasse, por sua vez, a presença de um passado continuamente vivo e atuante. A fidelidade implacável, ainda que nem sempre visível, àquela imagem doméstica, emergindo 'da névoa, das memórias, dos baús atulhados, da monarquia, da escravidão, da tirania familiar' irá compor, em verdade, a trama essencial de toda a sua obra."⁴

Também Álvaro Lins toca na mesma tecla, dizendo que cada vez mais os poemas de Drummond se voltam para o sentimento da terra mineira, para a lembrança dos seus antepassados -- "tudo se resumindo numa procura da infância, num retorno às forças de origem".⁵ "Quem me fez assim foi minha gente e minha terra", diz de si o próprio Poeta, que em Sentimento do Mundo nos confia a "Confidência do Itabirano":

Alguns anos vivi em Itabira
Principalmente nasci em Itabira
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e co
municação.

Registro aqui essa insistência no ferro e na pedra: importância do elemento "mineral" na imagética de CDA, um elemento que o ligará a esse outro poeta filiado à "imaginação da terra", na classificação bachelandiana, que é João Cabral. Já observou também Sérgio Buarque que dentre as palavras chaves da poesia do itabirano, ocupam mais largo espaço as que podem evocar tudo quanto, no orgânico, tem aparência menos orgânica, mais "mineral": unhas, dentes, pestanas, bigodes. Vindo da terra ferrosa de Itabira (e "ita" = pedra), CDA é o poeta que encontra no meio do caminho uma pedra -- à qual é dedicada, por sinal, a 4ª estrofe de "Dados Biográficos".

E nessa pedra, que logo se transformou na "pedra de es
cândalo" da crítica, muitos estudiosos de literatura bras
sileira tropeçaram:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra
Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Visto por Antonio Cândido como um símbolo do obstáculo incontornável (o que é deduzido a partir da leitura ambígua do 3º verso, fim do 2º sintagma ou começo do 3º)⁶ e por Haroldo de Campos como uma "verdadeira congregação lingüística" (pois se utiliza de uma extrema redundância, o que, já disse Max Bense, acaba por constituir-se em informação estética)⁷, esse poema tornou-se também a "pedra de toque" para aferir a qualidade dos estudos sobre Drummond.

Mas voltaremos à estrofe 2 de "Dados Biográficos", nela salientando outro elemento a ser examinado, dos dois últimos versos:

E que seu verso vira,
de vez em quando prosa?

É irrelevante concordarmos ou não com o Autor; no entanto, aqui se toca num outro ponto nodal da crítica drummondiana. No artigo já referido, Carpeaux de clara que a poesia de CDA não é "a poesia em imagem, ã qual estamos acostumados, é a poesia em conceitos". E um pouco mais adiante: "A poesia de Drummond, poesia de pre cisão máxima, está sem música".⁸ Levando água para o mesmo moinho, fala Antonio Cândido do aspecto seco e an timelódico de Drummond. Distanciamento da imagem, aprox mação do conceito, ausência de música: isso configuraria os poemas de Drummond enquanto prosa? O assunto é bem es corregadio. A reflexão sobre os "riscos do prosaísmo" em Drummond é conduzida por mão de mestre por Sérgio Buar que de Hollanda. Diz ele que em CDA a preocupação com as coisas do tempo que é a sua matéria, "o tempo presente, os homens presentes, a vida presente" acarretaria, inevi tavelmente, do ponto de vista ideal da "poesia pura" uma certa dose de prosaísmo. "Mas com uma intuição segura do mistê rio da poesia, CDA bem sabe que uma depuração extre ma, capaz de eliminar da poesia todo prosaísmo, lhe se ria mortalmente nefasta. Na poesia, e muito particular mente na sua poesia, o 'prosaico' não é negação, é condi ção do 'poético' -- admitindo que se possam separar os dois termos de forma tão caprichosa -- é um modo, em ou tras palavras, de intensificar-se o poético pela própria força do contraste."⁹ E ao mesmo tempo que advertia con tra a subjetividade dos critérios de "poético" e de "pro saico", Sérgio Buarque fala da "incorporação do prosa

mo" (que na sua forma extrema pode degenerar no "poema-piada") por parte do discurso drummondiano. No fundo, trata-se da discussão -- já envelhecida -- da introdução da dicção coloquial e do prosaísmo na poesia de alto estilo.

Mas continuemos a análise do nosso poema, a pretexto do qual estou acompanhando o percurso da recepção crítica a Drummond. Retomo a estrofe 3:

Que é magro, calvo, sério
(na aparência) e calado
com algo de minério
não de todo britado?

Daí ressumam: individualismo e timidez. Ora, individualismo exacerbado, timidez, inteligência e sensibilidade são as tônicas essenciais do estudo que Mário de Andrade faz do Drummond de Alguma Poesia. Nesse artigo, depois de falar de Bandeira (tratará ainda de Augusto Frederico Schmidt e de Murilo Mendes), é assim que Mário inicia o trecho dedicado ao poeta itabirano:

"Carlos Drummond de Andrade, dum individualismo também exacerbado, nos deu um livro que revela o indivíduo excessivamente tímido. Já isso transparece pela rítmica dele, inaferrável, disfarçadora."¹⁰

E fundamenta isso analisando o final do "Poema das 7 Faces", apontando aí os elementos caracterizadores, ou melhor, a "medida psicológica" do Poeta. Como

se vê, inaugura-se aqui um filão que não cessou ainda de ser explorado pelos críticos. Mas antes de passarmos para as conseqüências que Mário tira da junção daquelas características "que se contrariam com ferocidade", como ele próprio diz, gostaria de ressaltar que é desse mesmo poema, ou melhor, dos versos famosos

Mundo mundo vasto mundo
Mais vasto é o meu coração

que José Guilherme Merquior parte para, comparando-os aos de "Mundo Grande" --

Não, meu coração não é maior do que o mundo
É muito menor
Nele não cabem nem as minhas dores

-- concluir por uma mudança de perspectiva em ação ao longo dos 3 primeiros livros do Poeta: ele teria saído do "solipsismo exagerado" de "Alguma Poesia" e "Brejo das Almas", passando ao Sentimento do Mundo (o título é expressivo). A significação essencial desse terceiro livro, para Merquior, repousaria exatamente na negação do individualismo.¹¹ Aliás, essa negação parece ser endossada pelo próprio Drummond em "Dados Biográficos", autodefinindo-se como aquele que

Apesar dos pesares

...

crê no bem e no amor (estrofe 5)

No mesmo artigo acima citado, Mário de Andrade, muito expressivamente -- e muito saborosamente -- já falava da "luta entre o poeta, que é um ser de ação pouca, muito empregado público, com família, caipirismo e paz, enfim o 'bocejo de felicidade', como ele mesmo o descreveu, e as exigências da vida social contemporânea que já vai atingindo o Brasil das capitais, o ser socializado, de ação muita, eficaz pra sociedade, mais público que íntimo, com maior raio de ação que o cumprimento do dever da família e no empreguinho."¹² E será essa "crença no bem" presente no último verso da estrofe 5 que o empurrará para ser, como diz Carpeaux, o primeiro grande "poeta público" do Brasil e do vasto mundo, aquele poeta firmemente determinado a não se afastar muito do presente, pois a realidade é enorme; o poeta das "mãos dadas", que quer cantar a vida presente, o nosso tempo, apesar de ser este um tempo de homens partidos.

Mas junto com o Poeta social que "crê no bem e no amor", a estrofe 5 levantará um outro elemento para definir o Autor que

apesar dos pesares
conserva o bom-humor

Eu diria que se trata menos de bom-humor que de humor. Humor que, segundo Mário de Andrade, é uma das conseqüências do confronto entre as contraditórias características de Drummond, acima referidas. Assim, para Mário, a reação in

telectual contra a timidez, a inteligência, é que provoca o humor. Nessa mesma linha prossegue Álvaro Lins, quando explica o humor drummondiano como um desencontro entre sentimento e pensamento -- um desencontro dramático, diz o crítico: "Vive ele, com efeito, sob o signo de uma permanente desilusão. O seu sentimento leva-o a comunicar-se com o mundo, a participar do destino dos homens; o seu pensamento, ao contrário, leva-o a fugir, a isolar-se, a defender-se contra a possibilidade de uma definitiva integração."¹³ E aqui se religam as pontas, articulando o desencontro apontado por Álvaro Lins com o conflito não resolvido de que falara Carpeaux, e que formalmente é indiciado pela ausência de rimas, pela recusa do mundo analógico, pelo domínio da ironia. Ironia que é condição do humor, postulando um permanente e vigilante espírito crítico. Tratando ainda do humor drummondiano, Álvaro Lins denuncia a ascendência inglesa do nosso itabirano, apontando na literatura inglesa do século XVII um poeta com um de seus nomes de família: William Drummond Hawthorndon. E ao lado do sangue da raça que "criou" o humor (elemento também apontado por Carpeaux, que o chamou de o mais inglês dos poetas brasileiros), tem CDA, segundo Álvaro Lins, o sentimento da região brasileira que mais perto se acharia do humor: Minas Gerais.

Efetivamente, é muito da discreção mineira que transparece na pouca pertinência do título "Dados Biográficos" (outro exemplo do exercício da ironia!): su

gerindo que vai tratar da vida de Drummond, o poema, na realidade, trata da obra, ou dos elementos da vida que estão ligados ao seu fazer poético. Afora duas únicas caracterizações propriamente físicas do Poeta ("magro, calvo"), todas as demais se aplicam à sua poesia. Tal processo de deslocamento, aliás, -- e todo deslocamento, aprendemos com Freud, é uma concessão às injunções da censura -- não é o único nesse texto. A sexta estrofe nos oferece um exemplo significativo:

Mas que dizer do poeta
numa prova escolar
em linguagem discreta
que lhe saiba agradar?

-- em que "discreta" não é tanto a linguagem da crítica, mas aquela que os críticos apontam na poesia de Drummond. Senão, vejamos: "atento, circunspecto, prudente, recatado, modesto, reservado; que sabe guardar um segredo; que favorece ou não ofende o recato, a modéstia, o mistério -- todas, acepções que o dicionário registra como sinônimos de discreto: e todas, acepções aplicáveis à poesia de Drummond. A linguagem que lhe saberia agradar é aquela com que ele se identifica, é a linguagem do seu discurso poético. Falando de Drummond, Antonio Cândido caracteriza-o como "um poeta que sublinha a própria secura e recato, levando a pensar numa obra reticente em face de tudo que pareça dado pessoal, confissão ou crô

nica de experiência vivida"¹⁴ -- não se poderia configurar melhor o estilo "discreto". E no presente caso, a etimologia pode ser de grande valia: discreto vem do verbo latino discerno, ere = separar, discernir, distinguir. Portanto, linguagem discreta é aquela que discerne, que separa, que critica -- como se vê, caímos de novo nos domínios da ironia.

Poderíamos continuar ainda a expandir os semas da linguagem discreta -- o que significaria continuar adjetivando cada vez mais o estilo de Drummond; um discurso simplificado, preciso, sóbrio, contido. Tudo isso nos levará a nos acercarmos muito desse outro poeta geograficamente bem afastado de Drummond, mas que lhe é próximo em mais de um aspecto: João Cabral de Melo Neto.

II - JOÃO CABRAL DE MELO NETO: a alquimia da pedra.

Estabelecer confronto não é listar semelhanças e dissemelhanças, para organizá-las num corpo único, articulado. É buscar luz nova pelo deslocamento do objeto, a partir de uma plataforma já montada. Para isso, não é necessário manter a mesma abordagem e o mesmo tipo de referencial utilizados para Carlos Drummond de Andrade. Assim, preferi empreender, para a obra de João Cabral, uma leitura bachelardiana.

Uma interpretação bachelardiana consiste, fundamentalmente, num roteiro de leitura do autor: um ti

po de crítica temática que se propõe a procurar a arquitetura interior de uma obra. Trata-se assim, na expressão de Jean Pierre Richard, de descobrir uma sintaxe (e não apenas um vocabulário) da imaginação do poeta. Esta arquitetura interior é desvendada pelo levantamento das recorrências temáticas, sua nucleação em torno de imagens fundamentais, e o relacionamento subterrâneo que elas apresentam. Bachelard se preocupou com o problema da formação da imagens -- situando sua reflexão, assim, de cheio, no domínio da metáfora. Para ele, as imagens poéticas nascem do devaneio, sendo a poesia uma sistematização dessa força criadora. E todo devaneio parte do concreto, parte das substâncias do universo -- as 4 matérias fundamentais, os elementos primordiais dos pré-socráticos -- numa visão velha como o mundo: a terra, a água, o fogo, o ar. Daí, as diferentes famílias de imagens. Diz Bachelard que é a classificação pelos elementos materiais fundamentais que estabelece as mais fortes relações de parentesco entre as almas poéticas. Assim, todo poeta deverá estar filiado a um sistema de imagens. A um só? Mesmo se privilegia um único, a imaginação dos 4 elementos realiza, no entanto, um trabalho de combinação, em que se observa um traço constante: estas composições imaginárias são reúnem dois elementos, nunca três. A terra se liga à água, a água ao ar, etc.

Pois bem, em João Cabral há uma extraordinária coesão da imaginação, filiada ao sistema imagético da terra. Pode-se nele acompanhar o desenvolvimento de

uma imaginação poética totalmente subordinada a esse elemento (e secundariamente à água), em todas as suas metamorfoses e combinações, com uma espantosa coerência. E as imagens que se filiam ao elemento terra são as imagens do concreto, figurações da matéria propriamente dita. Para Bachelard, haveria duas reações que a matéria concreta suscita no psiquismo humano: de um lado, a vontade de penetrar no seu interior, a curiosidade agressiva e, etimologicamente, inspectora. O homem é o único ser que tenha vontade de olhar no interior de um outro. Esta reação está sob o signo da preposição contra. A esse tipo de imaginação, Bachelard dedicou um livro: A Terra e os devaneios da Vontade.¹ Mas há uma segunda ordem de reações que a matéria suscita: aquelas que estão sob o signo da preposição em. Consistirão nas imagens da intimidade de material, que em João Cabral cristalizam-se sobretudo em torno das imagens da casa e da mulher, muitas vezes identificadas entre si. Essas imagens de aconchego e refúgio (casa, cidade, roupa, cova, terra, mulher) carregam a marca do retorno à mãe: é um devaneio dominado necessariamente por seu aspecto involutivo. Isso constituirá o assunto de todo um outro livro de Bachelard, A Terra e os devaneios do Repouso.² Na obra de João Cabral, o poema "Nas Covas de Baza" talvez seja o mais agudamente expressivo dessa imagética:

De onde quem sabe, o cigano das covas
dormir na entranha da terra, enfiado;
dentro dela, e nela de corpo inteiro;

dentros mais de ventre que de abraço.
Contudo, dorme na terra uterinamente,
dormir de feto, não o dormir de falo;
escavando a cova sempre, para dormir
mais longe da porta, sexo inevitável."

Ou tratando de Olinda:

Poucas cidades ainda
(sem falar nas igrejas
de úteros matriarcais
e bacias maternas)
podem dar a quem passa
a intimidade aquela
de quem vive uma casa
como outra matriz terna,
habitando paredes,
chãos de tijolo, telhas,
rebocos que respiram
anchuras, estreitezas,
mais a porosidade
das quartinhas de terra
que a água dão o gosto
do barro que nos era

("Olinda Revisited")

Ou ainda:

No cimento de Brasília se resguarda
maneiras de casa antiga de fazenda,

de copiar, de casa-grande de engenho,
enfim, das casaronas de alma fêmea.
Com os plácidos daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no jeito o feminino
e o envolvimento de alpendre de Minas".

("Uma mineira em Brasília")

Esses seriam exemplos³, em João Cabral, de uma imagética uterina, de repouso. Mas mais desenvolvida na sua obra é a outra vertente, a fálica. Vejamos quais são em João Cabral as imagens da penetração material.

Já me referi mais acima ao caráter necessariamente agressivo e destruidor da curiosidade inspetora: a curiosidade da criança que destrói seu brinquedo, para ver o que há dentro. A imaginação deseja escavar a matéria, explorá-la. Com efeito, a agressividade não é só fruto de uma vontade destruidora, mas uma solicitação da profundidade do objeto. A primeira dessas imagens de penetração material, e que João Cabral forjou com exclusividade Brasileira, é exatamente a imagem da faca, a "Fa ca sô lâmina" (título de um longo poema de mais de 350 versos), consciência que penetra na realidade. É importante notar-se que é a faca que ajuda na passagem do fluído ao duro (ideal de concentração energética a ser atingido pela matéria, como veremos mais adiante):

Essa lâmina adversa,
como o relógio ou a bala,
se torna mais alerta
todo aquele que a guarda,

sabe acordar também
os objetos em torno
e até os próprios líquidos
podem adquirir ossos.

E tudo que era vago,
toda frouxa matéria,
para quem sofre a faca
ganha nervos, arestas.

Em volta tudo ganha
a vida mais intensa,
com nitidez de agulha
a presença de vespa.

Bachelard tem razão: as imagens da dureza parecem ser imagens do despertar. E a faca exercerá tam bém uma função "pedagógica": o último livro de João Ca bral, publicado em 1980, se chama, exatamente, A Escola das Facas. Mas vemos que aqui já surgem outros elementos de penetração: agulha, vespa. A eles se acrescentarão ba la e dente:

pois de volta da faca
se sobe ã outra imagem,

...

e dela ãquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porêm forte a dentada"

E no poema "Diãlogo", a imaginação da penetração material (devaneios "contra", supondo uma resistência) desenvolve ainda as imagens de seta, espada, lâmina e alfinetes -- todas, metãforas para o canto, que fere os ouvidos, penetrando:

O canto da Andaluzia
ẽ agudo como seta
no instante de disparar
ainda mais aguda e reta.

Ainda nesse registro de objetos cortantes, João Cabral chama os poetas (no caso, Marianna Moore e Francis Ponge) de "cirurgiõs", que penetram na realidade, nas coisas, com o bisturi do seu verso:

Marianne Moore, em vez de lâpis
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.

...

Francis Ponge, outro cirurgião,
adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que opera.

apalpa-as com todos os dez
mil dedos da linguagem:
não tem bisturi reto
mas um que se ramificasse.

("O Sim contra o Sim")

Mas nem sempre a ânsia de penetração tem
como consequência uma cicatriz: muitas vezes, é a própria
matéria resistente que cede, ou se funde. Assim, o mesmo
bisturi de Francis Ponge também não causa uma cicatriz:

E no instante em que até parece
que já não a penetra,
ele entra sem cortar:
saltou por descuidada fresta.

Temos aqui os devaneios da matéria que se
fende, as imagens da fenda -- que logo se transformam em
devaneios sexuais. Assim, na comparação da terra com a
mulher:

Se abre no chão e te envolve
como mulher com quem se dorme

("Morte e Vida Severina")

Essa mesma aproximação surge no belo poema "Na baixa Andaluzia":

Nessa Andaluzia coisa nenhuma cessa
completamente, de ser da e de terra;
e de uma terra dessa sua, de noiva,
de entreperna: terra de vale, coxa;
donde germinarem ali pelos telhados,
...
e de outros sempre onde da terra incasta
de Andaluzia, terra sem menopausa,
que fácil deita e deixa, nunca enviúva,
e que de ser fêmea nenhum forno cura.

Ou ainda, em "Pescadores Pernambucanos":

No mangue lama ou lama mangue
difícil é dizer-se o que é
entre a espessura nada casta
que se entreabre morna, mulher.

Aliás, as imagens de lama estão presentes em toda a primeira fase da poesia de João Cabral. Mas isso vai-se alterar. Como a resistência é a primeira característica da matéria, e como os primeiros qualificativos dessa resistência são o duro e o mole, a dialética do duro e do mole, diz Bachelard, comanda todas as imagens que fabricamos da matéria. No poeta nordestino pode-se acompanhar nitidamente uma evolução do mole ao duro, que corres

ponderã ao processo da passagem do barro ã pedra. Vamos acompanhar este percurso.

Paradoxalmente, o primeiro livro de João Cabral se intitula Pedra do Sono (por sinal, dedicado a Drummond), mas nele, a primeira composiçã se chama "O Poema e a Água":

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

...

Os acontecimentos de água
põem-se a repetir
na memória.

Num poema que lhe seguirá de perto, "A André Mason", surge já a água mesclada ã terra, como na narração bíblica da criação, quando os dois elementos estavam misturados, antes que Javê (= consciência do mundo) os tivesse separado:

Com peixes e cavalos sonâmbulos
pintas a obscura metafísica
do limbo

Cavalos e peixes guerreiros
fauna dentro da terra a nossos pés

...

A obsessão com a mistura de terra e água

dominará composições como "O Cão sem Plumas", "O Rio" , parte de "Morte e Vida Severina". Neste poema, por exemplo, as pessoas estão de tal modo confundidas com a lama, que são chamadas de "anfíbios":

Vou dizer todas as coisas
que desde já posso ver
na vida desse menino
acabado de nascer:
aprenderá a engatinhar
por aí, com aratus,
aprenderá a caminhar
na lama, com goiamuns,
e a correr o ensinarão
os anfíbios caranguejos,
pelo que será anfíbio
como a gente daqui mesmo.

...

Vejo-o, uns anos mais tarde,
na ilha do Maruim,
vestido negro de lama,
voltar a pescar siris;
e vejo-o, ainda maior,
pelo imenso lamarão
fazendo dos dedos iscas
para pescar camarão.

Em O Cão sem Plumas, o Rio Capibaribe é
apresentado como um rio de lama:

Em silêncio se dá,
em capas de terra negra
em botinas ou luvas de terra negra
para o pé ou a mão
que mergulha.

Como às vezes
se passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam como as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

...

Nesses poemas a lama não poderia estar mais presente. Eles falam do Recife como de uma cidade, cuja metade "com lama podre se edifica"; de seus habitantes que "vivem no nível da lama e do pântano"; falam dos alagados, do rio "grávido de terra negra", com suas "flores de terra inchada", e que se detêm em "mangues de água parada", que é espesso "pelo fluir de suas geléias de terra". Paralela a essa imagem do rio "como uma espada de líquido espesso", surge a imagem de outro fluido também de alta capacidade de densificação, o sangue:

como é muito mais espesso
o sangue de um homem

do que o sonho de um homem

E ainda:

E neste rio indigente
sangue-lama que circula
entre cimento e esclerose
com sua marcha quase nula,

e na gente que se estagna
nas mucosas deste rio,
morrendo de apodrecer
vidas inteiras a fio

Mas hã ainda outras "matêrias que indicam o mole", em João Cabral: as "mucosas do rio", as ostras, a lesma ("de gosma / morna e carnal"), o "cuspe" (designativo da poesia, no poema "Antiode"); a saliva ("salivas de conversas / tanto mais pegajosas / quanto mais confidências"). Entramos aqui, de cheio, no "devaneio do viscoso" -- e não nos esqueçamos de que Sartre transformou o "visco", em L'Être et le Néant, em objeto de estudo.

Essa valorização das matêrias pouco limpas
ê responsável pela passagem da lama às fezes:

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que ês.
Sei que outras

palavras ãs, palavras
impossíveis de poema

No entanto, sabemos com Bachelard que a imaginação da matéria deverá endurecer, passar do pastoso (no caso: lama) ao duro, chegar à pedra, se quiser conhecer a energia mineral. E a partir de "Uma faca sã lâmina", a imagética de João Cabral se porã a caminho do solidismo.⁴ Domestica-se o viscoso pelo ataque direto de uma matéria seca, que em João Cabral vem a ser a areia, o vento:

E a língua seca da esponja
que tem o vento areal
veio a enxugar a umidade
do encharcado lamaçal

À lama começam a suceder imagens de aspe-
sia, higiene, limpeza:

Sobre uma duna da praia
o curral de um cemitério,
que o mar todo o dia, todos,
sopra com vento antissético.

Que o mar depois desinfeta
com água do mar, sanativa,
e depois, com areia seca,
ele enxuga e cauteriza.
("Cemitério Alagoano")

Em outras circunstâncias, é o sol do Nor_{deste} que exerce essa função secativa:

É mais prático enterrar-se
em covas feitas no chão:
ao sol daqui, mas que covas,
são fornos de cremação.

Ao sol daqui as covas logo
se transformam nas caieiras
onde enterrar certas coisas
para, queimando-as, fazê-las

("Cemitório Pernambucano")

Volto a apontar a extraordinária coerência com que se processa a geração das imagens na poesia de João Cabral. Insisto na evolução do seu imaginário: no caso presente, um percurso do "úmido" ao "seco". A consciência de uma dialética entre esses dois polos está tão presente, que uma das suas composições de A Educação pela Pedra se intitula, exatamente, "Fazer o seco, fazer o úmido". E no poema "A Palo seco" (de Quaderna), há como que uma justificativa de atração pelo seco, que religa as imagens de secura à dureza e contundência:

Eis uns poucos exemplos
de ser a palo seco
dos quais se retirar
higiene ou conselho;

não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas de empregar o seco
porque é mais contundente.

Talvez seja o caso de se dar um balanço ao que vimos vendo até aqui, para então prosseguir e finalizar o estudo da imaginação da terra em João Cabral. Bachelard adverte-nos de que não se pode obter uma real continuidade de estilo, a não ser desenvolvendo germes oníricos profundos. Assim, diz ele, não é de se espantar que certas imagens conservem em toda obra uma marca, uma coerência que permita designar o psiquismo do escritor. Já vimos como na figuração do "mole" e do "duro", polos dialéticos da imaginação da terra, o mole é representado em João Cabral pela conjunção da terra + água: o barro, a lama, o mangue. Estabelece-se um processo "secativo" (que vai de par com um processo sanativo, de higienização, o qual se cristalizará em torno das imagens de areia. Mas se a areia é seca, totalmente desprovida de água, não representa ainda o duro -- cujo expoente máximo será a pedra. Assim, há um percurso a ser apontado na obra de João Cabral, que vai de Pedra do Sono (onde se trata, no entanto, da pedra onírica, referência ao bíblico sonho de Jacó, e onde estão "as vozes líquidas do poema" e "os acontecimentos de água") até a Educação pela Pedra (em que o Poeta, à semelhança do sertanejo do Nordeste, também se torna "incapaz de não se expressar em

pedra"). É extremamente significativo o papel "pedagógico" que João Cabral empresta à pedra (assim como também o atribuirá à faca, em A Escola das Facas):

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições de pedra (de fora para dentro,
cartilha muda) para quem soletrá-la."

Aqui surge, com uma nitidez sem véus, o paralelismo entre imagens materiais e imagens morais. Para Bachelard, devanear sobre imagens materiais é tonificar a vontade. "É impossível ficar distraído, ausente, indiferente, quando se sonha com uma matéria resistente", diz em La Terre et les Rêveries de la Volonté. Pois para ele, o ideal da matéria seria aceder ao solidismo. É interessante observar-se a este respeito que, no início de sua produção poética, ainda no começo da década de 40, no poema "Pequena Ode Mineral", de O Engenheiro, João Cabral tinha-se proposto um programa, que seguirá fielmente:

Procura a ordem
que vês na pedra:

bada se gasta
mas permanece.

...

pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

E se sua poesia, ã semelhança da de Miguel Hernandez (no quase autobiogrãfico "Encontro com um Poeta") "acabou virando pedra", que se deverã esperar agora? Uma incursão pelo reino dos metais -- e das gemas. Com efeito, em Museu de Tudo⁵ João Cabral apresenta o desenvolvimento de certos aspectos do seu imaginãrio nessa linha. É o caso de se conferir: metal, alumĩnio ("A Escultura de Mary Viẽira"), cristal ("Dĩptico"), zinco, cobre e ferro ("Impressões da Mauritãnia"), chumbo ("Ademir da Guia"), nĩquel, alumĩnio, estanho ("Duplicidade do Tempo"), cristal, metal ("A Escola de Ulm"). E sobretudo em "Resposta a Vinicius de Moraes"⁶ (que tem como epĩgrafe, exatamente, "Camarada diamante!"), chega-se a essa figuração da resistẽncia e da dureza por excelẽncia, a pedra que condensa as forças de um universo, essa espẽcie de superlativo da pedra, que ĩ o diamante:

Nã sou um diamante nato
nem consegui cristalizã-lo:
se ele te surge no que faço
serã um diamante opaco

de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitã-lo,
senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto;
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto.

Assim, acompanhando-se o destino literário das imagens da terra em João Cabral, segue-se um percurso quase que alquímico: suas imagens evoluirão do barro ao diamante.

* A "prova escolar" em questão é uma aula de Concurso para provimento de vagas na disciplina de Literatura Brasileira da USP. O tema era "Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto: dois momentos da poesia brasileira" e foi realizada em julho de 1983. Teve como banca julgadora os Professores José Carlos Garbuglio (Presidente), Roberto de Oliveira Brandão e Boris Chnaidermann. O presente estudo mantém fidelidade ao conteúdo (e tom coloquial) da aula, cujo texto tinha sido previamente redigido. Sua publicação, agora, mais que a objetivos de contribuição para o estudo do tema, obedece à convicção de que a sistemática veiculação dos materiais comparativamente avaliados em nossos concursos

acadêmicos, somente poderá aprimorar os critérios dos julgadores e recomendar procedimentos que suportem o confronto.

NOTAS:

I - CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: auto-retrato mineral.

1. Otto Maria Carpeaux: "Fragmentos sobre Carlos Drummond de Andrade", in Origens e Fins, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943.
2. Octavio Paz: "Analogia y Ironia"; in Los Hijos del Lirio.
3. Antonio Cândido: "Inquietudes na Poesia de Drummond", in Vários Escritos, São Paulo, Duas Cidades, 1970.
4. Sérgio Buarque de Hollanda: "Rebelião e Convenção", in Cobra de Vidro, S.Paulo, Perspectiva, 2ª ed., 1978.
5. Álvaro Lins: "A Poesia Moderna e um Poeta Representativo", in Os Mortos de Sobrecasaca, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
6. Antonio Cândido: op. cit.
7. Haroldo Campos: "Drummond, mestre de coisas", in Meta linguagem, 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1970.

8. Otto Maria Carpeaux, op. cit.,
9. Sérgio Buarque de Hollanda: op. cit., p. 153.
10. Mário de Andrade: "A Poesia em 1930", in Aspectos da Literatura Brasileira, p. 32.
11. José Guilherme Merquior: Verso Universo em Drummond, 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
12. Mário de Andrade: op. cit., p. 36.
13. Álvaro Lins: op. cit., p.23.
14. Antonio Cândido: op. Cit., p.96.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR:

Drummond de Andrade, C., Poesia Completa e Prosa, Rio de Janeiro, Aguilar, 1973.

II - "JOÃO CABRAL DE MELO NETO - a alquimia da pedra"

1. Gaston Bachelard: La Terre et les Rêveries de la Volonté, Paris, Librairie José Corti.
2. Gaston Bachelard: La Terre et les Rêveries du Repos,

Paris, Librairie José Corti.

3. Os poemas aqui referidos têm caráter exemplificativo, apenas, não esgotam o uso de tal ou tal imagem, por parte de João Cabral. O "roteiro de leitura" proposto aponta um ou outro marco, balizas, e não poderia deixar de ser assim, levando-se em conta os limites de tempo impostos pela duração de uma aula (dividida, ainda, entre dois poetas do porte de Drummond e Cabral.
4. O que não deverá causar estranheza, depois do que vimos, mais acima, que com a faca-sô-lâmina, "atê os próprios líquidos / podem adquirir ossos".
5. João Cabral de Melo Neto: Museu de Tudo, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR:

- Melo Neto, João Cabral de., Poesias Completas (1940-1965), Rio de Janeiro, Editora Sabiã, 1968.
- , Museu de Tudo, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975.
- , A Escola das Facas, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1980.