

O RIO E A PEDRA¹

Marcos Falchero Falleiros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Uma fala só pedra

O poema “O sertanejo falando” de *A educação pela pedra* (1965), que, na sua vagarosa discursividade não flui, mas se arrasta raspando, empedrado, pode ser analisado por suas duas funções convergentes: a explícita, que é a do poema assumido enquanto fala, de *des-rebuçar* a fala do sertanejo, e a outra, implícita, conseqüente, que o poema traz em sua forma, de transmitir a profissão-de-fé do poeta: a poesia como desvelamento ela-mesma:

O sertanejo falando

A fala a nível do sertanejo engana:
as palavras dele vêm, como rebuçadas
(palavras confeito, pílula), na glace
de uma entonação lisa, de adocicada.
Enquanto que sob ela, dura e endurece
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra.

2.

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho.

¹ Este ensaio retoma momentos de minha tese de doutoramento *Ingenuidade e brasileiro em Manuel Bandeira* (USP, 1995). Além disso contou com o trabalho de pesquisa bibliográfica, de leitura crítica e ensaio realizado dentro do projeto *Formas brasileiras* pela bolsista pibic Janaína Cruz Spineli (2000.2), graduanda em Letras pela UFRN nesse período.

Mais feliz que Barthes ao dizer - mas usando a linguagem para dizer - que “toda linguagem é fascista”, João Cabral des-rebuça já previamente des-rebuçado, conseguindo a difícil confluência de teoria-e-prática na adequação da forma com o proposta de seu conteúdo. Se, numa primeira leitura do poema, vemos seu engajamento como poesia social, que atua através de uma operação de limpeza com o objetivo de revelar a essência da linguagem sertaneja para conscientizar o leitor, denunciando a “adocicada” ideologia que a reveste, de volta ao texto nos damos conta de que ele próprio já trazia o desvelamento à tona como linguagem de pedra. A poesia é des-rebuçamento que des-rebuça.

Ela parece ter-se constituído como resposta ao espanto racionalista da indagação: como o sertanejo, essa árvore pedrenta, pode produzir esses frutos tão adocicados de sua fala? O que lemos é a descrição do resultado dessa investigação analítica. Isso já pode ser pressentido na sua disposição gráfica: sem a vaporosidade que em outros textos poéticos aparece desenhada, nesta o que se apresenta é o condensamento em dois pesados blocos, como se, ao invés de um discurso poético, tivéssemos um relatório aritmeticamente dividido pelo algarismo 2 em suas partes. Neste caso, seria o relatório clínico da anatomia da fala sertaneja, palmilhado pelo seu diagnóstico. O poema se caracteriza, portanto, como diagnóstico. O poeta relata o exame clínico bem sucedido de sua investigação.

Não se trata, porém, de inútil burocracia. Pelo contrário, é um relato-agente, e o poeta, involuntariamente ou não, participa, no efeito de sua poesia, do papel de vanguarda. Assim, a poesia sendo relato dissertativo, assemelha-se, graças ao seu aspecto racionalista e didático, a um discurso teórico. É o que justifica o seu mono-tom contido e anônimo, objetivado sem o eu-lírico, compassado pelas orações nucleares da segunda estrofe, que, na menção dos efeitos, retomam obsessivamente a análise das causas :

“Daí porque o sertanejo fala pouco:”,

“Daí também porque ele fala devagar:”

Entretanto, fica ainda resguardado o seu estatuto de discurso poético, uma vez que a forma, previamente limpa daquilo que o conteúdo denuncia, traz em sua limpeza o construtivismo de uma linguagem que se elabora voltada para si mesma, como que saboreando seus próprios recursos expressivos alcançados por meio desse “maneirismo do ósseo”². Esse é o seu paradoxo.

Desvelada a verdade da fala sertaneja, o relatório dissertativo pode, no seu item 2, mais que estrofe, explicar os efeitos anteriormente ininteligíveis: o falar pouco e devagar do sertanejo. Aqui a palavra “devagar”, sendo a única oxítona em fim de verso, ganha, na coincidência e interação de significado e significante, a materialidade própria da vagarosidade que se alarga no tempo da última sílaba.

O poema de pedra, para manter sua coerência como pedra, não poderia ser apresentado em fluentes versos livres, ou em versos brancos, nem em versos disciplinadamente parnasianos. A homogeneidade das pedras não exclui suas diferenças feitas de pontas e arestas. Assim, coerentemente ao seu feitio, a linguagem pétrea é montada com rimas toantes e os versos oscilam, raspando quinas, entre dez e treze sílabas. O empedramento da fala também se configura radicalmente no uso da coisa-substantiva com a finalidade de adjetivação, recurso típico da expressão cabralina: a qualificação, por essência rebuçante, é evitada e substituída pela materialidade da coisa aderida à coisa como adjetivo: “idioma *pedra*”. Esse recurso reflete a atitude de antifuência, que também aparece no uso de parênteses-diques, a evidenciar o caráter doloroso dessa fala.

² BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix, 1974. p.522.

Mas, para além do comprometendo com o “maneirismo do pétreo”, a antifuência não se reduz à atitude de estagnação passiva, antes é a estagnação que transpira a iminência de um acontecer. A palavra como pedra ganha a materialidade de um instrumento de luta, “qual bala que tivesse um vivo mecanismo”. Mas o paradoxo do “maneirismo do descarnado” não se desfaz, ele se torna mais complexo, revelando em sua atitude estetizante a agonia de João Cabral de Melo Neto frente à vacuidade, no desejo de levar a palavra à condição palpável do concreto.

Catar e refletir

Em uma palestra de 1952, na Biblioteca de São Paulo, João Cabral de Melo Neto iniciava assim sua fala a respeito de *Poesia e composição*: “ para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema”, “para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura”. De saída, portanto, o poeta estabelece uma polarização que lhe é bem cara, um velho assunto retomado pela novidade de sua poesia cerebral e pelo aspecto programático de sua produção lírica intencionalmente anti-intuitiva. Mais à frente diz sobre o fator importantíssimo a ser levado em conta, que é a psicologia pessoal de cada autor: “É inegável que existem autores fáceis, cujo interesse estará sempre em identificar facilidade com inspiração, e autores difíceis, pouco espontâneos, para quem a preocupação formal é uma condição de existência”³.

O desafio para a análise a partir dessa disposição fornecida pelo próprio autor será verificar o quanto seu esteticismo poderá de fato abarcar a “segunda água” de sua lírica, afirmada como vertente social engajada. Tratar-se-á, porém, se assim for, de um engajamento revestido pelo caráter esteticista de seu construtivismo, que, afinal, prepondera e engloba as “duas águas”.

³ MELO NETO, João Cabral. *Prosa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.51,55.

Com isso a severidade cerebral de sua poesia não poderá ser qualificada de maneira imediata dentro da “visão dramática”, à qual aproximamos a obra de Graciliano Ramos, e a quem, entretanto, a estética cabralina parece dever tanto.

Ainda em *Poesia e composição*, João Cabral de Melo Neto parece referir-se diretamente à poesia do primo de geração literária anterior, Manuel Bandeira. É quando diz:

“À predominância do conceito de inspiração podemos atribuir a responsabilidade de uma atitude bastante comum na literatura de hoje, particularmente na literatura brasileira. É a atitude do poeta que espera que o poema aconteça, sem jamais forçá-lo a ‘desprender-se do limbo’. De certo modo se pode afirmar que quase toda a poesia que se escreve hoje no Brasil, ou a parte mais numerosa dela, é uma poesia bissexta, e que se perdeu completamente o gosto pelo poema que não seja de circunstância. Não falo de poemas refletindo a circunstância ambiente, mas de poemas determinados por uma circunstância fortuita na vida do autor. Esse conceito de circunstância geralmente põe em movimento as zonas mais limitadamente pessoais do poeta. A atitude deste é sempre a espera de que o poema se dê, de que se ofereça, com seu tema e sua forma. Essa atitude pode ser encontrada até nos poetas que mais conscientemente dirigem a escrita de seu poema. Eles dirigem seu poema, a feitura do poema que a circunstância lhe dita”⁴.

São observações muito próximas de certas concepções de Bandeira a respeito de seu próprio fazer poético, embora constante e não “bissexta”. Entretanto, se Bandeira se dizia “poeta de circunstâncias”, “poeta de quando Deus é servido”, contrapunha a essa afirmação a consciência de que a “poesia é feita de palavras”, mas como toda a sua obra e o histórico sobre ela evidenciam, o trabalho formal resultava de uma assimilação intuitiva e automática de sua erudição, incluindo aspectos técnicos, o que se comprova por tantos poemas seus nascidos

⁴ op.cit. p.61.

prontos. Paralelamente à profissão-de-fé de João Cabral em *Catar feijão*, pode-se, pois, apresentar como a poética de Bandeira este poema de *Belo belo* (1948):

O rio

Ser como o rio que deflui
 Silencioso dentro da noite.
 Não temer as trevas da noite.
 Se há estrelas no céu, refleti-las.
 E se os céus se pejam de nuvens,
 Como o rio as nuvens são água,
 Refleti-las também sem mágoa
 Nas profundidades tranqüilas.

São pois duas poéticas parentes de um contexto histórico brasileiro, dadas na sequência imediata de suas gerações. Entre uma plataforma de conciliação e um esteticismo do social, o desafio para a apreciação crítica será deslindar a possibilidade regional de tais expressões da lírica brasileira, procurando em sua formalização literária as razões históricas de suas divergências e proximidades entre apuro cerebral e intuição. Veremos, então, que entre os dois tempos consecutivos há o tempo convulsivo que preparou o golpe militar de 1964. Mais que relacionado às inquietações formalizantes da geração de 45, João Cabral mostrará sua modernidade dando expressão estética ao reformismo de Sudenes em meio às radicalidades revolucionárias propostas para o Nordeste e o Brasil, transformando em forma literária a modernidade abstrata e artificializante da construção de Brasília, fazendo do seco de sua origem comprometida com o social uma estilização diplomaticamente estetizante, mas com senso de responsabilidade por suas raízes, projetando a si próprio num título cujo fundo se desvelaria em: “mesmo pernambucano em Brasília”:

MESMA MINEIRA EM BRASÍLIA

No cimento duro, de aço e de cimento,
 Brasília enxertou-se, e guarda vivo,

esse poroso quase carnal da alvenaria
da casa de fazenda do Brasil antigo.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela aqui combina:
dela, que guarda no corpo o receptivo
e o absorvimento de alpendre de Minas.

À toa

A simplicidade da poesia de Bandeira não se realiza no contexto causal do “começar-do-princípio” que Benjamim encontrou no modernismo, mas antes na assimilação que o *realismo ingênuo* do “moderno-de-província” faz dele.

Pode surpreender o que o poeta chamou – em “Poesia do sertão” de *Crônicas da província do Brasil* – de “intenção excessiva” dos “poetas da brasilidade”⁵: sua poesia acrítica dá sinal aí de estar bastante próxima de Machado de Assis, pelo menos na atitude formal por este revelada em suas reflexões sobre o “instinto de nacionalidade”. Mas a observação de Bandeira é provocada por outro contexto, no qual o que pede é a “sensibilidade do vivido”: ao que Ribeiro Couto reclama – o desaparecimento da profundidade interior da poesia, em favor de um aproveitamento cada vez mais indiscreto dos temas e modismos folclóricos – Bandeira responde que é possível entretanto manter um aspecto dentro do outro e acrescenta, sentindo falta de um bom exemplo nacional dessa união, sem dar conta de si: “se compararmos a riqueza da matéria-prima com o stock lírico da produção modernista, devemos reconhecer que, apesar de todos os esforços, a geração atual errou de pulo”, e, mais adiante: “A qualidade mais preciosa da arte popular é a ingenuidade e no entanto toda essa poesia de inspiração nacional carece de ingenuidade”.⁶

⁵ *Poesia e Prosa*. v.2. Rio de Janeiro : Aguilar, 1958. p. 190.

⁶ op.cit.p.189.

Lírico por essência, Bandeira indica com o não-anacronismo de seus resultados, as condições históricas de possibilidade para tal formalização em seu contexto de *moderno-de-província*, conforme expressão de Roberto Schwarz para caracterizar a situação histórica sobre a qual recaiu o olhar risonho do “moderníssimo” Oswald de Andrade.⁷

O vetor otimista dos tempos modernos, desabusado e pragmático, passa em Manuel Bandeira pela imediatez da vivência, cujo realismo ingênuo exclui a tensão do contraditório. Ele dirige sua erudição contra a expressão desenraizada e artificial – o que também explica seu apego à música e à literatura e o alheamento às abstrações teóricas – e, nesse sentido, remete aos “poetas da brasilidade” o recado de Wagner: nunca exprimir o que é visto, ou, pior, lido, mas o que foi sentido a propósito do visto, e, ainda que não dê conta de que o exemplo que lhe falta está em sua poesia, Bandeira pede aos companheiros “uma coisa tão *matter of fact* como a vida que levo no Rio, tomando bonde, entrando num café, botando uma carta no Correio”.⁸

A seqüência convida à continuidade das imagens que revelaram a presença de Manuel Bandeira na cultura nacional, por onde a cronologia apresentará o poeta percorrendo o jornal “*belle époque*” filigranado, tendo como matéria de primeira página a publicação de sonetos, Oswald de Andrade com seu cadilque verde “mariscando gênios entre a multidão” na expressão de Menotti del Picchia e Mário de Andrade, celebrizada em “A Caçada” de *Paulicéia Desvairada*, a tipografia fabril na arte moderna da revista *Klaxon*, a Cidade Maravilhosa, o cartaz de propaganda das três mulheres do sabonete Araxá, a Academia Brasileira de Letras e seus fardões, a revista de variedades *O Cruzeiro*, consumida pela classe média e pelas barbearias, o futebol brasileiro campeão do mundo, a chanchada, Manuel Bandeira xingando os “comunas” como um comerciante avaro, Manuel Bandeira beijando a Miss Brasil mais bonita do mundo,

⁷ In: *Que horas são?* São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

⁸ op.cit.p.190.

o Carnaval, Bandeira afagando um pretinho-em-si da rua, a Bossa Nova, Brasília e a poesia concreta, Manuel Bandeira beijado pela atriz Cacilda Becker, Manuel Bandeira condecorado como um menino de escola pelo militar Castelo Branco, primeiro chefe da ditadura que golpeou a história do Brasil a partir de 1964, com um programa de desenraizamento estatizando as tradições populares e organizando-as com a pasteurização burocrática e a propaganda de massa: a totalidade redutora e excludente do capitalismo sem pátria. Bandeira revelaria sua inocência surpreendida em *Duas canções do tempo do beco*, no “Poema do Mais Triste Maio”, de 1964:

Meus amigos, meus inimigos,
Saibam todos que o velho bardo
Está agora, entre mil perigos,
Comendo, em vez de rosas, cardo.

Acabou-se a idade das rosas!
Das rosas, dos lírios, dos nardos
E outras espécies olorosas:
É chegado o tempo dos cardos.

A incompatibilidade de seu lirismo com a vida sistematizada pela ditadura se confirma com um programa de modernização conservadora cuja meta, para a adequação e submissão do país ao concerto internacional do capitalismo, era eliminar os “vícios” pré-burgueses do Brasil.

“A vida à toa” do tuberculoso à espera da morte, no início se via na contingência de voltar a *brincar* com poemas para passar o tempo e apaziguar o adolescente surpreendido pela doença fatal bem no começo de sua vida *a sério*. Da “vida que poderia ter sido e que não foi” – e para concluir a síntese de Carpeaux sobre sua poesia⁹ : à vida “cada vez mais cheia de tudo”, entre o nada e o possível, eis o estado provisório da existência que dialetiza o campo providente

⁹ apud BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 132.

para a expressão estética do sentimento de uma coletividade ingênua, na popularidade em cujo desajuste histórico se via a ausência de rigor necessário a um projeto racionalista para a totalidade, ou, como diria Bandeira a respeito de sua “poesia menor”, incapaz das “abstrações generosas” .¹⁰

¹⁰ idem. p.30.