

DA LANTERNA MÁGICA À PAISAGENS COM CUPINS
VISOES DE CIDADES EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE
E JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Mirandulina Maria Moreira Azevedo¹

RESUMO:

A visão de cidade em Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto a partir de dois poemas: Lanterna Mágica(1930) de Drummond e Paisagens com Cupins(1956) de João Cabral.

São tratadas imagens de cidades e da paisagem rural-urbano brasileira: nos dois autores, temos o registro ambivalente de modernização e tradição. Carlos Drummond de Andrade aparece no momento da metamorfose do país agrário em uma sociedade urbano-industrial. João Cabral registra um momento posterior, a década de 50: aceleração da urbanização e também o acirramento de antigas contradições.

PALAVRAS-CHAVE:

literatura cidades urbanização rural-urbano

RÉSUMÉ:

La ville, d'après Carlos Drummond de Andrade et João Cabral de Melo Neto, à partir de deux poèmes: Lanterna Mágica (1930) de Drummond et Paisagens com Cupins (1956) de João Cabral.

Il s'agit d'images de villes et du paysage rural-urbain brésilien: chez les deux auteurs le même aspect ambivalent de la modernisation et de la tradition. Carlos Drummond de Andrade apparaît au moment de la métamorphose d'un pays agricole en une société urbain-industrielle. João Cabral représente un moment postérieur, les années 50: accélération de l'urbanisation et exacerbation d'anciennes contradictions.

MOTS-CLÉS:

littérature villes urbanisation rural-urbain.

Poetas consagrados do modernismo, ainda que de gerações diferentes, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto apresentam seus olhares sobre a cidade e suas paisagens. *Lanterna Mágica* de Drummond aparece na década de 30 em *Alguma Poesia* e *Paisagens com Cupins* de João Cabral faz parte do livro *Quaderna* dos anos 50.

O primeiro ponto em comum está na orientação do tema, trata-se em ambos de um circuito de cidades, de uma perspectiva plural, do aceite tácito da diversidade do urbano; em geografia e arquitetura, como sabemos, esta visada desperta indisfarçável interesse.

A bem da verdade, as cidades de Drummond são vistas nos anos 30 e as de João Cabral nos anos 50, momentos diferenciados da história da urbanização brasileira. A pergunta que fazemos é dupla: haveria entre os autores pontos de contato, linhas de continuidade ou apenas um antagonismo mal-disfarçado sob a cifra por demais genérica do modernismo; e, por outro lado, no que se refere ao urbano

propriamente dito, haveria um fio condutor costurando a evolução das nossas cidades? O fato é que, sejam cidades de memória colonial, sejam cidades deste século, a poética de suas visões não consiste em encobrir as contradições de nossa formação econômica e cultural, ao contrário, procura revelá-las em cada imagem sugerida pelos poetas em questão.

Em *Lanterna Mágica* o circuito é Belo Horizonte/Sabará/Caeté/Nova Friburgo/ Itabira/São João Del Rei/Rio de Janeiro/Bahia; em *Paisagens com Cupins* a sequência é Recife/Olinda/arrabaldes de Recife/vilas entre coqueiros/cidades do canavial/certas cidades(Escada, Jaboatão, Goiana) e volta ao Recife. De nossa parte marcamos com comentários curtos cada poema apresentado, definindo pontos de interesse para sua retomada ao final.

LANTERNA MÁGICA a seqüência de cidades de Carlos Drummond de Andrade.

I / BELO HORIZONTE

meus olhos têm melancolias
minha boca tem rugas.

1 Aluna de pós-graduação do Departamento de Geografia - USP

Velha cidade!
As árvores são repetidas.

Debaixo de cada árvore faço minha cama,
em cada ramo dependuro meu paletó.
Lirismo.
Pelos jardins versailles
ingenuidade de velocípedes.

E o velho fraque
na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas

No início do poema, o verso *Meus olhos têm melancolias* já sinaliza com a perspectiva do indivíduo blasé entorpecido e indiferente à movimentação nervosa da cidade. A cidade é *velha cidade* e as *árvores são repetidas*, a ordem mecanicista e serial da modernidade apresenta seus traços mais evidentes. Mas apesar disso o poeta faz dela sua morada, num absurdo e num *nonsense* quase chapliniano: *Debaixo de cada árvore dependuro meu paletó. Lirismo.*

Belo Horizonte, cidade planejada à inspiração de Hausmann, oferece suas avenidas, seu núcleo centralizador, imagem de um ideal plástico rígido, *clean* e purificador: tudo é luz, o poeta ajusta: *pelos jardins Versailles*, e nos dá conta: Versailles e seus jardins são a matriz de possíveis cópias de belezas típicas da modernização. Mas arremata com um suspiro dadaísta e irônico: *modernidade de velocípedes*. Por fim dá um passo inesperado na ordem do poema, aquilo que M. Bandeira chamou de alavancas de estabilização²: *E o velho fraque na casinha de alpendre com duas janelas dolorosas*; articula enfim o velho fraque, este sim traje de cerimônias, sinal de cosmopolitismo, à casinha de alpendre colonial; o poeta enxerga com sutileza: nossa modernidade é um traje de festa numa rotina de pobreza.

II/ SABARÁ

A DOIS PASSOS da cidade importante
a cidadezinha está calada, entrevada.
(Atrás daquele morro, com vergonha do trem.)

Só as igrejas
só as torres pontudas das igrejas

não brincam de esconder.
O rio das Velhas lambe as casas velhas,
casas encardidas onde há velhas nas janelas.
Ruas em pé
pé-de-moleque
PENÇÃO DE JUAQUINA AGULHA
Quem não subir direito toma vaia...
Bem-feito!

Eu fico cá embaixo
maginando na ponte moderna - moderna por quê?
A água que corre
já viu o Borba.
Não a que corre,
mas a que não pára nunca
de correr.

Ai tempo!
Nem é bom pensar nessas coisas mortas, muito mortas.
Os séculos cheiram a mofo
e a história é cheia de teias de aranha.
Na água suja, barrenta, a canoa deixa um sulco logo apagado.
Quede os bandeirantes?
o Borba sumiu.
Dona Maria Pimenta morreu.

Mas tudo é inexoravelmente colonial:
bancos janelas fechaduras lampiões.
O casario alastra-se na cacunda dos morros,
rebanho dócil pastoreado por igrejas;
a do carmo - que é toda de pedra,
a matriz - que é toda de ouro.
Sabará veste com orgulho seus andrajós...
Faz muito bem, cidade teimosa!

Nem Siderúrgica nem central nem roda manhosa
de forde
sacode a modorra de Sabará-buçú.

Pernas morenas de lavadeiras,
tão musculosas que parece foi o Aleijadinho que
as esculpiu,
palpitam na água cansada.

presente vem de mansinho
de repente dá um salto:
cartaz de cinema com fita americana.

E o trem bufando na ponte preta
é um bicho comendo as casas velhas

2 De ordinário, ternura e ironia agem na sua poesia como um jogo automático de alavancas de estabilização. Manuel Bandeira. "Ensaio Literários". In: Manuel Bandeira. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguir, 1990.

Na sequência, Sabará nos é apresentada de forma singela: a cidadezinha está calada, entrevada (atrás daquele morro com vergonha do trem). Um gesto de imponência só poderia estar na ordem do religioso: *só as torres pontudas das igrejas/não brincam de esconder*. No mais, na cidade, *casas encardidas onde há velhas nas janelas*, tudo parece apenas deixar-se estar experimentando a própria sensação de duração do tempo (Bergson).

O feitio da cidade, mais propriamente seus artefactos, são experiências passadas: *Mas tudo é inexoravelmente colonial*. Observa-se o encadeamento de elementos que evocam noções de contemplação e introspecção: *bancos janelas fechaduras lampiões*. O poeta descreve o urbanismo de orientação lusitana: *o casario alastra-se na cacunda dos morros*, e define de forma incontestada que gênero de vida urbana aí se dá: *o casario(...)/ rebanho dócil pastoreado por igrejas*. Igrejas nascidas do poderio econômico do tempo passado e que hoje são como roupas de luxo envelhecidas, andrajós que a cidade ainda veste.

O novo não chegou a Sabará: *Nem siderúrgica nem central nem roda manhosa de forde*. O novo, o presente, está sob a forma de um cartaz de fita americana; como era de se esperar, o moderno é apenas uma mensagem, o sinal de um mundo que vem de fora.

III / CAETÉS

A IGREJA de costas para o trem.
Nuvens que são cabeças de santo.
Casas torcidas
E a longa voz que sobe
que sobe do morro
que sobe...

Se na aparição morro-igreja versus trem na descrição de Sabará *a cidadezinha está atrás do morro com vergonha do trem*, em Caetés a *Igreja está de costas para o trem*, imagem de uma cidade fechada, num circuito temporal fora do presente. O poeta fala de *uma longa voz que sobe/ que sobe do morro*.

III / ITABIRA

CADA UM de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.
Na cidade toda de ferro

as ferraduras batem como sinos.
Os meninos seguem para a escola.
Os homens olham para o chão.
Os ingleses compram a mina.

Só, na porta da venda, Tutu Caramujo cisma na derrota

incomparável

Na frase do início: *cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê*, o poeta eleva Itabira ao universal. Em qualquer cidade *os meninos vão a escola*, mas será que só em Itabira *os homens olham para o chão?* Será porque os de fora, *os ingleses compram as minas?* O que faz Itabira ser e deixar de ser Itabira é o minério de ferro? No caso de Drummond, os elementos da natureza e mais o caráter de cidade interiorana de Itabira, sem dúvida, forneceram subsídios não apenas para a temática de sua obra, mas também para uma determinada visão estética do mundo.

V / SÃO JOÃO DEL REI

QUEM FOI que apitou
Deixa dormir o Aleijadinho coitadinho.
Almas que nem casas.
Melancolias das legendas

As ruas cheias de mula-sem-cabeça
correndo para o rio das Mortes
e a cidade parálitica
no sol
espiando a sombra dos emboabas
no encantamento das alfaias.

Sinos começam a dobrar.

E todo me envolve
uma sensação fina e grossa

Os habitantes típicos dessa cidade são mais adequadamente elementos do sobrenatural. Aleijadinho, mulas sem cabeça. A cidade é *parálitica no sol*, como os velhos terapêuticamente deixam-se ficar ao sol.

VI / NOVA FRIBURGO

ESQUECI um ramo de flores no sobretudo..

Em *Esqueci um ramo de flores no sobretudo*, o mais enigmático dos versos, a cidade não fornece nenhuma imagem. A situação não é clara, um ramo de flores não foi entregue? Um desejo não realizado?

VII / RIO DE JANEIRO

FIOS nervos faíscas.
As cores nascem e morrem
com impudor violento.
Onde meu vermelho? Virou cinza.
Passou a boa! Peço a palavra!
Meus amigos todos estão satisfeitos
Com a vida dos outros. Fútil nas sorveterias.
Pedante nas livrarias...
Nas praias nu nu nu nu nu nu nu nu
Tu tu tu tu tu no meu coração.

Mas tantos assassinatos, meu Deus.
E tantos adultérios também.
E tantos, tantíssimos contos-do-vigário...
(este povo quer me passar a perna)

Meu coração vai molemente dentro do táxi.

A primeira noção é a de perigo: *firos nervos riscos faíscas*, e aparece a expressão: *com impudor violento*: o cotidiano na cidade do Rio de Janeiro diferencia-se bastante da rotina mineira. *Meus amigos todos estão satisfeitos / com a vida dos outros/ fútil nas sorveterias/ pedante nas livrarias*. O registro da metrópole é também a violência: *mas tantos assassinatos/ e tantos adultérios também*. E o medo que o interiorano tem da esperteza urbana: *tantíssimos contos-do-vigário/ este povo quer me passar a perna*.

VISÕES DE CIDADES EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Mediado pela *Lanterna mágica*,³ o olhar de Drummond aproxima à custa da memória aquilo que no momento descrito é distante. Trata-se neste autor da memória como a entende Bergson⁴, a memó-

ria aberta a partir da *vita contemplativa*, uma espécie de presentificação intuitiva do curso da vida por livre escolha.⁵ O próprio Drummond nos dá pistas de seu processo de criação quando intitula a seqüência de poemas de *Lanterna mágica*, pois o que é uma lanterna mágica senão um aparelho que, através de lentes, aproxima aquilo que é visto ao longe, isto é, que amplia o que está reduzido e o projeta então, através da luz, à visão de todos. A memória do poeta é a lente especial que discerne o que é relevante nas imagens: escrever o poema é torná-lo visível, assim como faz a luz na lanterna mágica; a operação drummoniana se vale da noção espacial, mas o que ela realiza é o transporte do tempo através de recortes de espaços, uma vez que *é somente a imagem do espaço que, em razão de sua estabilidade, dá-nos a ilusão de não mudar através do tempo e de encontrar o passado no presente*.⁶

Isso posto, antes de revisitarmos os meandros do poema (nosso principal propósito), realizamos a seguir algumas passagens que visam melhor dispor do arranjo teórico disponível. O tema da memória suscita hoje o interesse de um conjunto de pesquisas com os mais variados formatos e aspirações; neste fim de século, é, por assim dizer, uma cifra inflacionada, quase um lugar-comum. De nossa parte procuramos subsídios num campo vasto de referências; de toda sorte, acreditamos que do ponto de vista de estudos desta natureza que neste momento tratamos, a perspectiva teórica bergsoniana pode fornecer boas pistas para as perguntas que tentamos encaminhar. Dentro do seguinte quadro: nos apoiamos num recorte feito por Benjamin a partir de certas passagens da obra de Valéry e numa determinada perspectiva da abordagem bergsoniana. As razões deste procedimento são simples: Benjamin já resolveu boa parte dos problemas relacionados à questão da experiência artística tomando por base numerosos autores, entre os quais Valéry e Bergson, e, principalmente, inclui na sua análise o exemplo concreto de um artista: Baudelaire.

Sobre Valéry, nos informa Benjamin: é dos primeiros que se interessou pela forma especial de

3 "Lanterne magique(appareil de projection.) munie d'un dispositif optique de projeter, agrandies sur un écran, des images peintes sur verre". *Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de La Langue Française*. Montreal, Dicorobert, 1993.

4 Henri Berson. *Matière et Mémoire*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

5 Como adverte W.Benjamin, a memória pura - *memóire pure* - de Bergson é transformada em memória involuntária em M. Proust. Insisto que em Bergson não se verifica o registro desta passagem, isto é, Bergson não se refere a um registro de uma memória involuntária.

6 M.Halbwachs. *Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990. A consideração do espaço adquire relevância na obra deste autor; é que o espaço, mais que suporte físico, corresponde a uma imagem existente na mentalidade coletiva.

funcionamento dos mecanismos psíquicos sob as condições atuais de existência.⁷ O lírico Valéry percebe, certamente pela sua experiência própria de artista, que as impressões e as sensações humanas pertencem à categoria das surpresas; são o testemunho de uma insuficiência do ser humano... A lembrança é... um fenômeno elementar que pretende nos conceder tempo para organizar a recepção do estímulo - tempo que nos faltou inicialmente⁸. A abordagem bergsoniana interessa a Benjamin na medida em que fornece uma pista de como a experiência (do poema) se apresenta aos olhos de Baudelaire. Para Bergson a memória é a estrutura básica da experiência: *esta forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes que afluem à memória*.⁹ Ao abrir o caminho para o registro da *mémoire pure* (memória pura) isolada da memória pragmática, da qual necessitamos para os atos mais rotineiros e automáticos da vida cotidiana, o que Bergson deseja é fixar a estrutura básica da experiência presente na estrutura da memória. Ora, este caráter da experiência humana, em estado ideal, como é definido por Bergson, parece ser adequado apenas para a categoria dos escritores, ou pelo menos ser de interesse e fornecer pistas no sentido de esclarecer os mecanismos de realização de uma obra.

Da sequência drummoniana de cidades há pelo menos três visões características: a cidade moderna (Belo Horizonte), as cidades tradicionais mineiras (Sabará, Caetés, Itabira, etc) e o Rio de Janeiro, a metrópole inabarcável com um só olhar, cidade de experiências novas, onde a todo momento se esbarra com o desconhecido.

As cidades tradicionais mineiras são descritas a partir do desenrolar do fio da memória, e a decadência de suas economias as transforma na figura de velhos que, afastados da vida do trabalho, põem-se a lembrar: suas igrejas, suas personagens históricas e, numa certa medida, até o sobrenatural, tão presente no imaginário das pequenas cidades do interior: *ouve-se uma voz longa que sobe o morro*. As imagens sucedem-se, mas a primeira da série é sempre o panorama mais geral, a volumetria mais significativa: os morros, as torres das igrejas, o trem. Em Sabará (o poema mais longo e detalhado), o poeta

introduz a perfeita imagem mimética da cidade velha, que aqui neste contexto é propriamente uma metáfora da velhice¹⁰: *O rio das velhas lambe as casas velhas,/casas encardidas onde há velhas nas janelas*. Como os velhos nas janelas, a cidade apenas contempla o mundo, sinal de que seu tempo de realização passou, um quadro urbano estático como uma pintura. O poeta moderno questiona a modernidade: *Eu fico cá embaixo/ imaginando na ponte moderna - moderna por quê?* Aqui Drummond realiza uma corajosa inflexão que veremos adiante se cumprir.

Drummond percebe a relação tempo-espço configurada em cada cidade apresentada. Belo Horizonte não é uma metrópole como o Rio de Janeiro, mas é uma cidade de concepção modernizadora, e é aqui que o poeta afirma seu olhar privilegiado sobre a cidade. Vejamos novamente a primeira estrofe: *Meus olhos têm melancolias/ minha boca tem rugas/ Velha Cidade!/As árvores são repetidas*. A reação do poeta à modernidade evidente de Belo Horizonte é reticente e melancólica. Aliás, o próprio Drummond fala de *melancolia* e de envelhecimento (rugas) e refere-se a Belo Horizonte como *Velha cidade!* Ora, pergunta o leitor, o que significa este despropósito? Velha cidade é Ouro Preto, Sabará ou outra qualquer, afinal BH não é uma cidade nova?

Uma pista que pode dar uma explicação sobre o estranho comportamento do poeta está na justificativa fornecida por W. Benjamin a respeito da perspectiva do *spleen* em Baudelaire: *o spleen põe séculos entre o presente e o momento que acaba de ser vivido. É ele que quer, incansavelmente estabelecer 'antiguidade'*.¹¹ Assim Drummond, movido também pelo motor do *spleen*, já vê o novo devidamente envelhecido. Pergunta de novo o leitor: faz sentido o paralelo Drummond-Baudelaire?

Em primeiro lugar, faz sentido na medida em que no interior da obra drummoniana - em seus próprios versos - não só no exemplo desta primeira estrofe sobre BH como em outras situações é possível encontrar os traços característicos de uma perspectiva permeada pelo *spleen* baudelaireano; que esta palavra se traduza em português por melancolia e que este 'estado de sentidos' produza tais efeitos estéticos anunciados é certo que sim; é um esta-

7 W. Benjamin. *Charles Baudelaire, um Lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1991. P.109.

8 Idem, ibidem, p.110.

9 Idem, ibidem, p.105.

10 A respeito da velhice, o já clássico livro de E. Bosi. *Lembranças de Velhos: Memória e Sociedade*. São Paulo, T.A. Queiroz, 1979. Há um capítulo introdutório dedicado à discussão da memória no aspecto teórico, no qual os dois autores tomados como referência são H. Bergson e M. Halbwachs.

11 W. Benjamin. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1991.

do, contudo, que nada tem a ver com a apatia que em português associamos ao termo.

Mas também é interessante o paralelo a nível estratégico.¹² Baudelaire é afinal *um lírico no auge do capitalismo*. Como observou W. Benjamin, sua poesia estabelece uma relação de profunda tensão com a modernidade, talvez porque vivesse no momento vertiginoso de transformação no século XIX; é esta tensão talvez a responsável pelo teor crítico de sua obra. Baudelaire era perfeitamente consciente das implicações do ato de escrever em plena modernidade, como se pode ver na dedicatória a Arsène Houssaye feita pelo poeta: a prosa poética deve ser *bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência. Este ideal, que se pode tomar idéia fixa se apossará, sobretudo, daquele que, nas cidades gigantescas, está afeito à tramas de suas inúmeras relações entrecortadas*.¹³ Nesta passagem o poeta está esclarecendo seu processo de criação, trata-se pois de ser flexível e receptivo aos *choques* da consciência. Assim é que a poesia lírica pode estar fundamentada na experiência do choque (o choque aliás é a norma) e para isso ela requer um alto grau de conscientização. *No spleen, a percepção do tempo está sobrenaturalmente aguçada; cada segundo encontra o consciente pronto para amortecer o seu choque*.¹⁴ O papel de crítico e ator da modernidade desempenhado por Baudelaire na Europa do século XIX talvez tenha sido realizado por Drummond no Brasil século XX, com as devidas proporções. Para nós as transformações vieram tardiamente, como se sabe, e com fisionomia própria, bem própria, aliás. Não se trata de mera reprodução de papéis. A nossa modernização tem todos os males da outra, estrangeira, e mais alguns próprios de sua realização tardia e incompleta. Nosso poeta, sabemos, surge no momento da transformação de país agrário em sociedade urbano-industrial, e ele soube ver esta condição histórica como ninguém.

Voltando ao poema, vejamos como o poeta resolve os versos seguintes. Já me referi antes à seqüência: *debaixo de cada árvore faço minha cama/ em cada ramo dependuro meu paletó/ lirismo*. O *nonsense* chapliano tem sabor local: o gesto repeti-

do de dependurar o paletó, tão típico e significativo no quadro funcional da nossa burocracia, desloca-se de seu *locus* natural (repartição pública) e faz da cidade aberta e abstrata seu novo nicho. Aqui volto a evocar a figura de Baudelaire, para quem a cidade constituía ponto privilegiado de criação.

Nos versos *Pelos Jardins Versailles/ ingenuidade de velocípedes* não é gratuito que o poeta tome de empréstimo uma imagem de cidade européia jardins versailles - para falar de uma situação brasileira: Drummond sabe que está diante de uma cópia de uma beleza padrão de modernização, e, quando arremata com *ingenuidade de velocípedes*, a ironia é devastadora. Os velocípedes eram a primeira versão das bicicletas atuais, tiveram seu auge em Paris em 1868 e já em 1882 praticamente não eram mais utilizadas¹⁵; o poeta completa a imagem introduzindo nela um objeto que correspondia a uma idéia de novo do século passado. E por fim a imagem do velho fraque não poderia ser mais adequada para situar nosso visível descompasso.

Em *Lanterna mágica*, o Rio de Janeiro, como já observamos, oferece a primeira visão da metrópole ao poeta. É nesta cidade que Drummond tem de fato a experiência do choque, própria da modernidade. Rio de Janeiro é o pólo experimental da modernidade, e no primeiro verso: *fios nervos faíscas*, trata-se de choque literalmente. No verso seguinte, *as cores nascem e morrem/ com impudor violento*, está a constatação do efêmero, que certamente não diz respeito apenas à gestação de prováveis flores; o poeta procura dar conta da produção incessante de novidades, melhor dizendo, de mercadorias: trata-se de uma rotina, é a dialética da produção de mercadorias: a novidade do produto (como estimulante da demanda) como também o sempre igual aparecem de modo evidente na produção de massa.¹⁶ W. Benjamin já observava tal fato à época de Baudelaire; até então, este significado (do sempre igual) era desconhecido. O poeta segue. *Onde o meu vermelho?/ virou cinza*. Aqui novamente o envelhecimento precoce. Há em seguida uma mudança de plano: introduz-se a noção de pessoalidade e surge a idéia de grupos sociais identificáveis, dos quais o poeta inclusive faz parte: *meus amigos estão satisfeitos/ com a vida dos outros/ fútil nas sorveterias/ pedante nas livrarias*. A seguir, o plano do perigo inicial torna-se o plano da suspeita ameaçadora: *tantos assassi-*

12 José Guilherme Merquior chama a atenção para um paralelo entre Baudelaire e Drummond, este visto como introdutor de uma sensibilidade lírica moderna. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1975.

13 W. Benjamin. Op. Cit. pp. 68-69.

14 W. Benjamin. Op. cit. p 136.

15 W. Benjamin. Op. Cit. p 197.

16 W. Benjamin. Op. Cit. p. 172.

atos meu Deus! A última estrofe corresponde ao ponto de vista do senso comum, pronunciado em tom familiar, e de certo modo remete à idéia de uma construção coletiva a respeito das metrópoles: numa curiosa reviravolta poética, Drummond se vale deste artifício para recriar no poema, em tom coloquial, como a cidade do Rio é vista pela grande maioria dos brasileiros. Não se pode deixar de pensar na explicação de M. Halbwachs¹⁷ sobre a relação da memória com o espaço: *cada sociedade recorta o espaço a seu modo, mas de uma vez por todas, ou seguindo sempre as mesmas linhas, de modo a constituir um quadro fixo onde encerra e localiza suas lembranças.*

De certo modo, é curioso que até hoje a visão do poeta a respeito do Rio de Janeiro enquanto cidade perigosa - retirada de um quadro de memórias coletivo de época, persista (trata-se realmente de um quadro fixo) e torne-se até mesmo muito mais trágica. A explicação está, contudo, fora do alcance da poesia: a violência das nossas grandes cidades só atestam *que a evolução urbana no Brasil não só não extirpou as raízes coloniais do atraso, que em princípio estariam historicamente fincados no retrógrado mundo rural, mas as reproduziu em escala industrial nas nossas cidades contrariando ponto por ponto a variante urbanística do progressismo de nossas elites ilustradas.*¹⁸ Assim, as cidades vistas por Drummond nos anos 30 incluem-se na gênese da nossa evolução urbana, mas o poeta, ao descrever Belo Horizonte, não cede aos apelos sedutores do urbanismo modernizador, sabe bem o que vê: enxerga ao longe a *casinha de alpendre colonial.*

A lanterna mágica, ao proporcionar a descrição em conjunto de cidades tão diferentes entre si, Sabará, cidade quase fantasma (hoje as Sabará são muitas) ou o Rio de Janeiro perigoso (os Rios são alguns), nos dá conta das diversas faces do urbano, de seus desníveis e de suas reciprocidades, inteiramente lógicas para o capital, como sabemos.

O olhar drummoniano, apesar de lírico e modernista, foi capaz de superar o campo do moderno a nível ideológico, pois sua visão de cidade contém elementos de uma crítica sensível à ordem de nossas cidades e de nossas ilusões de modernização.

PAISAGENS COM CUPINS - seqüência de cidades de João Cabral de Melo Neto

PAISAGENS COM CUPINS

O Recife cai sobre o mar
sem dele se contaminar.
O Recife cai em cidade,
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal
sobre outro preto de metal
sabe cair: limpo e exato
e sem contágio; em só contacto.

Cai como cidade que caia
vertical e reta, sem praia.
Cai em cais de cimento, em porto,
em ilhas de aresta e contorno.

O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dente da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins.

Primeiro e último ponto da seqüência: Recife. A constatação do poeta: *Recife cai sobre o mar em laje. Recife cai isento de cupins* porque está bem *calafetado*. Aqui o primeiro aviso ao leitor é o de uma oposição clara entre duas ordens, a natural e tradicional dos cupins e a abstrata-industrial, expressa na palavra cimento. Fácil acrescentar noções a estas duas ordens: a cupins - colonial, primitiva (de acumulação), velho, memória; a abstrato - progressivo, higiene, modernização, máquina.

Olinda não usa cimento.
Usa um tijolo farelento
Mesmo com tanta geometria
Olinda é já de alvenaria.

Vista de longe (tantos cubos)
ela anuncia um perfil duro.
Porém de perto seus sobrados
revelam esse fio gasto

da madeira muito roçada,
das paredes muito caídas,
de ancas redondas, usuais
nas casas velhas e animais.

17 Lembro que Halbwachs foi aluno de Bergson e que nas suas reflexões o registro da memória é mantido à escala do coletivo, e não do individual como o analisou exemplarmente Bergson.

18 Otilia Arantes. *Metrópole na Periferia do Capitalismo*. (resenha). *Folha de São Paulo*. 10/05/97.

Porque Olinda, uma Olinda baixa,
se mistura com o mar na praia:
que é por onde se vão infiltrar
em seu corpo os cupins do mar.

Segundo ponto: de Olinda, a informação inicial é a de que não usa cimento, usa *tijolo farelento* - alvenaria. Olinda é geométrica, *vista de longe (tantos cubos) ela anuncia o perfil duro*. Porém de *perto seus sobrados revelam esse fio gasto*, de materiais orgânicos como a madeira; a seguir há a comparação com a figuração animal: *ancas redondas - nas casas velhas e animais*. Para o poeta, Olinda se justifica no rol das velhas cidades, e a explicação é a natureza do sítio: Olinda é *baixa e se mistura com o mar que é por onde se vão infiltrar em seu corpo os cupins do mar*.

Os arrabaldes do Recife
não opões os mesmos diques
contra o rio que em horas é
o mar disfarçado em maré.

Lá o mar entra fundo no rio
e em passos de rio, corredios,
derrama-se em todos os tanques
por onde a salmoura dos mangues.

O mar por lá vai de água parda
de rio, e de boca calada.
É água de mar, também salobra.
Só que sonolenta e mais gorda.

E lá no que se infiltra, quando,
o mar não rói: corrompe inchando.
Não traz cupins de fome enxuta.
Traz úmidos bichos de fruta.

Os arrabaldes do Recife: aqui o poeta quebra a oposição cerrada Recife-Olinda. No arrabalde *o mar entra fundo no rio(...)*, salmoura dos mangues. A qualidade da paisagem é outra - o mangue -, *o mar não rói corrompe inchando*. A noção de insalubridade e doença está presente, e não se pode deixar de perceber no nosso autor o velho preconceito com as populações de regiões de mangue, este sempre visto enquanto zona intermediária de uma vida rural evidentemente fora da sua ordem e uma ordem urbana insatisfatória. *Não traz cupins de fome enxuta mas traz úmidos bichos da fruta*, isto é, caranguejos.

As vilas entre coqueirais
(as muitas Itamaracás)
mais que as corrói o tal cupim:
ele mesmo as modela assim.

São aldeias leves de palha,
plantadas raso sobre a praia
com os escavados materiais
que o cupim trabalha e o mar traz.

São menos da terra que da onda:
têm as cavernas das esponjas,
das pedras-pomes, das madeiras
que o mar abandona na areia.

Menos da terra que do mar:
dos cupins que ele faz medrar
e dão a tudo a carne leve
que o mar quer nas que leve.

As vilas entre coqueirais. Nestas o cupim tem uma grande tarefa: *mais que as rói ele mesmo as modela*. As vilas de pescadores: *são aldeias leves de palha plantadas sobre a praia*; neste ponto o poeta torna ainda mais clara a noção de cupim como o elemento da natureza e da tradição cultural. Estamos aqui na ordem do parentesco de sangue e das trocas marginais de excedentes, nos limites de um cotidiano pré-capitalista, ou mais precisamente falando, com a vida nas franjas do capitalismo.

As cidades do canavial,
escava-as um cupim igual.
Ou outra espécie de cupim,
já que o mar cai longe dali.

Igaraçu, Sirinhaém,
O Cabo, Ipojuca e também
Muribeca, Rio Formoso:
há algo comido em seu estofo.

E outras ainda mais de dentro:
Nazaré, Aliança, São Lourenço:
imitam no estilo, no jeito,
casas de cupim, cupinzeiros.
Cidades também em colinas,
do mesmo tijolo de Olinda,
também minadas por marés
(ora de cana) pelos pés.

A paisagem do canavial
não encerra quase metal.

Tudo parece encorajar
o cupim, de cana ou de mar.

Não só as cidades, outras coisas:
os engenhos com suas moitas
e até mesmo os ferros mais pobres
das moendas e tachas de cobre.

Tudo carrega o seu caruncho.
Tudo: desde o vivo ao defunto.
Da embaúba das capoeiras
à economia canavieira.

Em tudo pára o ar de abandono
de meia-morte ou pleno-sono,
e esse deixar-se imovelmente
próprio da planta e do demente.

As cidades do canavial: Igarçu, Sirinhaém, Cabo, Ipojuca, Muribeca, Rio Formoso, Nazaré, Aliança e São Lourenço *imitam no estilo, no jeito/ casas de cupim, cupinzeiros*. Ao falar das cidades do canavial inclui o poeta a paisagem rural com maestria: *não só as cidades, outras coisas (...) os engenhos com sua moitas (...) tudo carrega o seu caruncho (...) da embaúba das capoeiras à economia canavieira*. Sabe nosso autor da síntese original de nossas cidades, cuja lógica nasce na heteronomia do rural sobre o urbano, apresentando então o rural e o urbano como duas faces da mesma moeda da decadência econômica regional.

No canavial, antiga Mata,
a vida está toda bichada.
Bichada em coisas pouco densas,
coisas sem peso, pela doença.

Bichadas até a carne rala
da bucha e do pau-de-jangada.
Até a natureza poída,
porém inchada, da cortiça.

Eis o cupim fazendo a vez
do mestre-de-obras português:
finge robustez na matéria
carcomida pela miséria.

Eis os pais de nosso barroco,
de ventre solene mas oco
e gesto pomposo e redondo
na véspera mesma do escombros.

Descrevendo a superfície visível das paisagens, a decadência é antes apreciada pela consciência daquele que conhece a nossa história econômica e suas respectivas sínteses artísticas: *eis o cupim fazendo a vez/do mestre-de-obras português:/finge robustez na matéria/carcomida pela miséria/ Eis os pais do nosso barroco/ de ventre solene mas oco/e gesto pomposo e redondo/na véspera do escombros*.

Certas cidades de entre a cana
(Escada, Jaboatão, Goiana)
procuraram se armar com aço
contra a vocação de bagaço

Mas o aço tomado deu mal:
não se fecharam ao canavial
e somente em bairros pequenos
seu barro salvou-se em cimento

E nelas(como nas usinas,
que de aço também se vacinam,
nas quais só a custo a ferragem
vive, azul, nos meses de moagem)

a cana latifúndia em volta,
com os cupins que ela cria e solta,
penetra ainda fundo: combate-as
até a soleira das fábricas

As cidades de entre a cana (Escada, Jaboatão, Goiana) procurando se armar com aço/ contra a vocação do bagaço. O elemento novo, a modernização, como se sabe é incompleta, *mas o aço tomado se deu mal:/ não se fecharam ao canavial/ e somente em bairros pequenos/ seu barro salvou-se em cimento*. Na síntese das nossas cidades encontra-se via de regra a presença de elementos arcaicos, e o mais conhecido e terrível deles é a estrutura agrária. E arremata o poeta, sabedor como ninguém dessa lógica: *a cana latifúndia em volta,/com os cupins que cria e solta,/penetra ainda fundo: combate-as/até a porta das fábricas*

O Recife, só, chegou a cristal
em toda a Mata e Litoral:
o Recife e a máquina sadia
que bate em Moreno e Paulista.

Essas existem matemáticas
no alumínio de suas fábricas.
Essas têm a carne limpa,
embora feia, em série, fria.

O cupim não lhes dá combate:
nelas motores vivos batem
que sabem que enquanto funcionem
nenhuma ferrugem os come.

Mas nem na Mata ou Litoral
há mais desse aço industrial
para opor-se ao cupim, ao podre
que o mar canavial traz, ou fosse.

O autor, modernista nato, ao descrever o antigo, o faz sem nenhuma saudade de nosso passado colonial, ao contrário, o veículo do passado é exatamente descrito e entendido esteticamente como o destrutivo e ameaçador cupim, a doença contra a máquina do progresso, que adquiriu status de ser vivo, pois é descrita como sadia máquina. No combate entre o velho e o novo, o novo está em menor presença: *o Recife, só, chegou a cristal/ em toda Mata e Litoral:/O Recife e a máquina sadia/que bate em Moreno e Paulista*; mas é ainda uma presença forte: *o cupim não lhes dá combate:/nelas motores vivos batem/que sabem que enquanto funcionem/nenhuma ferrugem os come*. Para João Cabral, a modernização e a máquina, seu veículo, representam um além prometido contra a idéia e a realidade da degradação e da morte.

AS VISÕES DE CIDADE DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

A paisagem para o poeta deixa de ser imagem em repouso, captada especialmente por um olhar contemplativo; a paisagem é pleno movimento. A pergunta de João Cabral é: qual a natureza desta movimentação? Há um evidente teor surrealista: paisagens com cupins, mas a paisagem descrita não foi gerada fora da consciência crítica, no fluxo livre das idéias como quer o surrealismo. Antes pelo contrário, João Cabral tem plena consciência de que aquilo que observamos como paisagem é também manifestação do social. Ao tratar de paisagens brasileiras, apresenta particularidades da nossa História, mostrando inequivocadamente nossa formação sócio-econômica.

São duas ordens em disputa: a sociedade de raízes coloniais, simbolizada pelo cupim e suas estratégias de sobrevivência, e a modernização, representada por vários elementos como cimento, metal, alumínio, aço, máquina. No esquema das cidades apre-

sentado, apenas a cidade do Recife sugere a vitória de uma ordem modernista; as demais ostentam em signos visíveis sua própria história interrompida.

O poeta dá conta daquilo que é realidade tangível em cada paisagem descrita. Olinda é de fato uma cidade construída (na sua parte antiga) pelo sistema construtivo da alvenaria, e, como se sabe, a proporção em quadrado era comum na arquitetura colonial: a visão ao longe configura por consequência uma sucessão de cubos. A própria decadência econômica da cidade está justificada na síntese estética de seu sítio: *é por onde se vão infiltrar/ em seu corpo os cupins do mar*.

A região do mangue vista pelo poeta (*o mar não rói: corrompe inchando*), ainda que com notável qualidade estética, não se diferencia muito de determinado urbanismo dito progressista e de índole higienista, e que no impulso de limpeza urbana realiza para a ordem estabelecida, seja no discurso, seja na prática, uma certa faxina social condenando como insalubres certos lugares onde a pobreza se instala.

Ao descrever as vilas entre coqueirais, João Cabral deixa ainda mais nítida sua tese sobre o cupim enquanto elemento de atraso: *mais que as corrói o tal cupim:/ ele mesmo as modela assim*

É, contudo, ao referir-se às cidades do canavial que o poeta dá um passo adiante, ao observar que a *paisagem do canavial não encerra quase metal*, ou seja, inclui um mínimo de elemento modernizador, afinal o canavial, num determinado momento, garantiu uma certa pujança econômica. Contemporaneamente, aquela possibilidade de impulso constitui-se atraso: *tudo carrega o seu carruncho (...)/ Da embaúba das capoeiras/ à economia canavieira*.

Existem cidades que recebem o impulso modernizador da industrialização na versão cabralina: *procuram se armar com aço/ contra a vocação do bagaço*. Mas, como se sabe, as medidas tomadas para tal não foram suficientes: *Mas o aço tomado deu mal/ não se fecharam ao canavial*. A paisagem explica sua própria gênese social: *a cana latifúndia em volta,/ com os cupins que ela cria e solta/ penetra ainda fundo: combate-os/ até a soleira das fábricas*. O poeta vê com perspicácia: a estrutura agrária brasileira é de fato responsável pelo atraso econômico, e, o que é pior, esta estrutura é funesta para a própria mentalidade do trabalhador, que chega a considerá-la enquanto ordem natural do mundo. A explicação de José de Sousa Martins cai como luva: a propriedade da terra é o centro histórico de um sistema político persistente. Associada ao capital

moderno, deu a esse sistema político uma força renovada, que bloqueia tanto a constituição da verdadeira sociedade civil quanto a da cidadania de seus membros. A sociedade civil não é senão esboço num sistema político em que, de muitos modos, a sociedade está dominada pelo Estado. E um Estado baseado em relações políticas extremamente atrasadas, como as do clientelismo e a da dominação tradicional de base patrimonial, do oligarquismo. No Brasil, *o atraso é um instrumento de poder*.¹⁹

Por fim, ao fechar o seu circuito de cidades, de volta ao Recife, João Cabral acaba por caracterizar seu poema como uma espécie de ode à modernização. Para o poeta, o novo representa o fim de toda degradação das condições de vida herdadas do passado; a decadência econômica regional é produto direto de um resíduo colonial persistente como um inseto vivo.

Voltando à pergunta inicial sobre a relação dos dois autores: há pontos de contato, afinal são modernos, mas não dizem respeito à gênese estética, pois a poética drummoniana, como se sabe, é bastante diversa da de João Cabral

A cifra do modernismo é por demais genérica para designar suas particularidades. A visão de modernização é que é diferenciada: Drummond experimenta o moderno mas mantém com este uma relação de tensão, pois o poeta parece se dar conta de que é preciso suspeitar, ou pelos menos, não se entregar sem reservas ao *novo*; João Cabral, ao contrário, defende com fervor quase religioso a bandeira da modernização (processo econômico): só ela destruiria o cupim do atraso. Não se trata de uma visão dualista que opõe a noção do tradicional à do moderno: o cupim é exatamente a figura encontrada pelo poeta para definir as estratégias de sobrevivência e disfarce do atraso, como por exemplo o pacto estrutural entre classes proprietárias "atrasadas" e "modernas" na origem de nosso crescimento urbano-industrial. O quadro apresentado por Cabral procura dar conta desta situação: *a cana latifúndia em volta* continua.

Os dois autores souberam ver com exatidão nossas cidades, e a poética de suas visões revelou a síntese de um processo urbano incompleto, em forma e conteúdo.

19 José de Souza Martins. *O Poder do Atraso*. (Ensaio de Sociologia Lenta). São Paulo, ed. Hucitec, 1994.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1992.
- ANDRADE, Mário de Andrade. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Améric. Edt, 1943.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas Vol. III. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- BOSI, Ecléia. *Lembranças de Velhos*. São Paulo, T.A Queiroz ed, 1979.
- CARPEAUX, Oto Maria. *Origens e Fins*. Rio de Janeiro, CEB, 1943.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo, Kairós, 1983.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.
- MARTINS, José de Sousa. *O Poder do Atraso*. Ensaio de Sociologia da História Lenta. São Paulo, Hucitec, 1994.
- MELO NETO, João Cabral. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, ed. Sabiá, 1968.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1975.

Endereço do autor: Mirandulina Maria Moreira Azevedo

Endereço: Rua Francisco Leitão, 26, apt. 5. Cep: 05414-020 tel: 852-0471

O artigo foi escrito em junho de 1997.