

UM POUCO SOBRE "CAMPO, CHINÊS E SONO"

Ana Maria Paulino*

RESUMO

Através da estética surrealista o texto procura estabelecer, num primeiro momento, a aproximação entre "Campo, chinês e sono", poema do livro A rosa do povo (1943-45), de Carlos Drummond de Andrade, e as poesias de Pedra do sono, livro de 1940-41, de João Cabral de Melo Neto. Essa afinidade com o Surrealismo, através do recurso da "imagem dupla" e dos "quadros reversíveis" de Giuseppe Arcimboldo, é a base para a interpretação dos versos de Drummond. O ilusionismo na arte – tendência surrealista –, com as telas ambíguas de Dalí ou ainda, do mesmo Dalí, a série dos relógios maldéveis, atua também como elo entre o poema e a pintura. As descobertas de Freud sobre os sonhos (a ambigüidade dos sonhos), tão bem acolhidas pelos surrealistas, e os estudos de Jung sobre o inconsciente e também sobre os sonhos são ambos abordados. Ao final o texto propõe uma aproximação do "mistério" de "Campo, chinês e sono" com outros poemas de Drummond.

Unitermos: *Literatura brasileira – Poesia – Surrealismo*

A primeira impressão foi a de que reencontrava brincadeiras esquecidas na infância. Como aqueles jogos de esconde-esconde, o poema de Carlos Drummond de Andrade "Campo, chinês e sono" colocava-me diante dos olhos, através das palavras, uma daquelas gravuras misteriosas que convidavam a encontrar "o leão escondido na floresta" ou a "princesa sentada no jardim". Traziam elas, disfarçadas nas linhas do desenho, uma figura "invi-

(*) Pós-graduanda na área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e pesquisadora estagiária do IEB.

sível". E a melhor maneira de localizá-la consistia em olhar fixamente o quadro, abstraindo-se as linhas do primeiro plano. Magicamente, começava a delinear-se, como aparição durando instantes, aquela forma oculta que, cedendo lugar à paisagem primitiva, novamente desaparecia, possibilitando o retorno da outra. Assim, personagem e cena confundiam-se num jogo em que uma era a outra, indefinidamente.

Os versos de Drummond dedicados a João Cabral de Melo Neto, e que fazem parte do livro *A rosa do povo* de 1943-45, descrevem um cenário no qual, mimeticamente, repousa um chinês. Compõem um quadro, onde os mesmos traços que delineiam a personagem desenham também o campo e evocam o revelar-ocultar daqueles jogos ao destacar, nos versos, ora o campo, ora o chinês, mediados pelo sono. E é o sono que aproxima esse poema daquela fixidez hipnótica necessária para descobrir, como nos jogos infantis, a imagem escondida ao primeiro olhar. É o sono ainda que, nesse caso, aproxima Drummond e Cabral. Nada mais coerente. Esses versos retribuem, suponho, aqueles de *Pedra do sono*, de 1940-41, que o autor pernambucano dedicara ao amigo mineiro.¹

Livro escrito dentro da estética surrealista – que privilegia o sono, propiciador dos sonhos e das visões de delírio que aparecem nos estados de vigília –, *Pedra do sono* é todo perpassado por um clima alucinatório. Prova isso o poema “A André Masson”. Homenageando o pintor e ilustrador surrealista, evoca paisagem digna de um Bosch – tido como um dos precursores do surreal pelos adeptos das tendências defendidas por Breton. “Peixes guerreiros”, “cavalos sonâmbulos”, “escafandros”, “formas primitivas” são personagens presentes tanto nestes versos de Cabral, como na tela “O Jardim das Delícias” daquele pré-surrealista.

“Dentro da perda da memória”, outro poema do mesmo livro, mostra cenas hipnagógicas que nos aproximam das pinturas do Dali da década de 30. Na estrofe

“E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dois clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente”;

as flores ao se transformarem em olhos, seios ou clarinetes, estabelecem a precedência de uma figura sobre a outra. Evocam assim os mesmos movimentos de aproximação – “cresciam prodigiosamente” – e recuo – “em certas horas do dia” (visto que cresciam em alguns momentos, deixam para o leitor a idéia de que retornavam ao tamanho natural – recuo) – necessários para revelar, como nos jogos de esconde-esconde, as imagens dissimuladas.

(1) Elo de ligação entre o poema de Drummond e o livro de João Cabral, o sono, como desencadeador do sonho e ligado ao Surrealismo, foi o ponto de partida para as considerações reunidas neste texto.

Idêntico artifício exigido para abranger o significado completo das obras de alguns surrealistas, entre os quais o próprio Salvador Dalí.

Ainda desse livro de Cabral, no poema "Janelas" lemos:

"Há um homem sonhando
numa praia",

versos equivalentes a estes:

"Há um chinês
dormindo no campo",

do poeta mineiro.

O final do poema de Drummond,

"O campo está dormindo e forma um chinês
de suave rosto...",

é análogo aos versos que encerram "Janelas":

"e em forma de navio
há um [homem] que adormeceu".

Não é portanto casual a dedicatória de "Campo, chinês e sono" ao amigo. Para tanto, inspirando-se no primeiro livro de João Cabral, Drummond reproduziu versos com estruturas semelhantes. Também criou, "à maneira de", imagens/paisagens ambíguas, no mesmo clima de sono/sonho de Cabral e dos surrealistas.

Esse recurso na representação de um objeto que pode, simultaneamente, ser outro – uma das características que une os dois poemas – concorre também para aproximá-los de caminhos do surrealismo, caminhos, aliás, anunciados muitos séculos antes. Criar paisagens antropomorfas, explorar o manejo da "imagem dupla" ou dos "quadros reversíveis", em outras palavras, o "ilusionismo na arte", foram técnicas habilmente manejadas por adeptos e pelos precursores dessa estética. Os pequenos mestres flamengos destacaram-se na pintura de paisagens cujos componentes eram, ao mesmo tempo, seres humanos. Giuseppe Arcimboldo (1560-1587) sobressaiu-se com maestria no quadros reversíveis ou de imagem dupla.

Ao criar "O Verão" – personagem-título composta a partir de legumes, flores e frutas – ou "O Cozinheiro", quadro que, "visto num sentido, é uma travessa de vitualhas e, no sentido contrário, um cabeça grotesca", Arcimboldo foi, juntamente com outros, aplaudido e recebido como um dos anunciadores das idéias surrealistas que pleiteavam novos caminhos para a obra de arte.²

(2) ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Trad. Adelaide Penha e Costa. São Paulo, Verbo, Edusp, 1976. p. 18-9.

Através dessa concepção, inovadora para a época, o Surrealismo “er-
guiu-se contra o mundo das aparências”, substituindo-o “pelo mundo das
aparições”.³ E, com o Manifesto do Surrealismo de 1924, na França, seus
seguidores entregaram-se às criações que valorizavam a imaginação e recor-
riam ao insólito dos sonhos. Acolhiam, então, os estudos de Freud nessa
área, que estabelecia: “nos sonhos não se encontrará (...) uma representação
isenta de ambigüidade”.⁴

Seguindo à risca essas palavras, Salvador Dali realizou pinturas enigmá-
ticas já a partir do título. Verdadeiros jogos de esconder nas quais explorava
o ilusionismo, a ambigüidade.

Nessa linha, o quadro “Mercado de escravas com a aparição do busto de
Voltaire” é dos mais conhecido. Nele, aparentemente, o filósofo francês só
está presente no título. Instigados pelo nome da obra, somos levados a des-
cobrir a personagem dissimulada ao fundo. Como visão passageira ela deli-
neia-se, revelando que duas das figurantes do segundo plano compõem, ao
mesmo tempo, os olhos, nariz e boca do filósofo.⁵

Olhar experiente, Dali descobria formas duplas nos objetos. De um pro-
saico selo africano, representando uma cabana rodeada de negros, saltou aos
olhos dele o desenho de uma cabeça (depois passada para tela) semelhante
àquelas que Picasso criava na fase cubista.⁶

Assim, entre outras tendências, buscar e expor, através da arte, a face in-
visível das coisas faz parte das propostas surrealistas. E reafirma a estreita
ligação dos seguidores dessa escola com as idéias e descobertas de Freud na
sondagem do inconsciente.

“O sonho é ver as formas invisíveis”, afirma com sensibilidade Fernan-
do Pessoa, harmonizando na síntese de um único verso arte e psicanálise,
Freud e os surrealistas.⁷

Retomando “Campo, chinês e sono”

Uma rápida verificação dos verbos e tempos verbais, utilizados no poe-
ma, serve de apoio para algumas das idéias desenvolvidas neste texto.

Há uma predominância de verbos de ligação. “O campo é azul,/ [é] roxo
também”. “O sono é perfeito”. “Peixes são fluidos”. Há ainda um emprego
do auxiliar “ter” – “O campo (...) tem ar de ...”, com o mesmo sentido de
um verbo de ligação. “O campo,/ o mundo e todas as coisas/ tem ar de [pa-
rece] um chinês”. E, abrindo o poema, um aparente uso do particípio em “O
chinês deitado no campo”. Na verdade uma elisão do verbo estar. Com o

(3) Idem. p. 51-2.

(4) FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise – sonhos*. Trad. Luís Meurer. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 152.

(5) Tela comentada por PEÑUELA CANIZAL, Eduardo. *Surrealismo*. São Paulo, Atual, 1986. p. 51-2.

(6) Idem. p. 56-7.

(7) PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1981. p. 12.

acréscimo desse verbo de ligação, o particípio “deitado” passa a predicativo do sujeito. Nessa nova estrutura – “O chinês está deitado” – teríamos sujeito + v. de ligação + estado do sujeito. Idêntica composição de “O campo é azul”, mas uma inevitável quebra de ritmo, empobrecedora do poema.

Os verbos de ligação, ao contrário dos verbos de ação, transmitem a idéia de estado, permanência. Ao serem escolhidos para reproduzir a paisagem, repassam para ela essa sensação de imobilidade, caracterizando uma pintura traçada num quadro.

Nessa coerência do manejo adequado dos verbos, encontro a possibilidade para a afirmação. O poema, plasticamente, configura uma tela. As linhas – ou os verbos – desenham o chinês e o campo, matizados, requinte do autor, nas cores azul e roxa. Rodeado de mistério desde o início (um enigmático chinês, cujas linhas se prolongam formando o campo), esse mistério se adensa com o aparecimento do sono, e vão ambos – campo/chinês + sono –, pouco a pouco, envolvendo tudo. “O campo,/ o mundo e todas as coisas têm ar de um chinês/ deitado que dorme.”

Caminhando do menor para o maior – “campo”, “mundo”, “todas as coisas” –, sono e poema vão-se expandindo, até se cristalizarem na interrogação que toma todo o 7º verso. “Como saber se está sonhando?” A escolha do gerúndio mostra a intenção do autor de narrar, simultaneamente ao fato, a difusão progressiva das ondas do sonho, até que este se instale por completo. A partir dessa pequena pergunta surge um outro componente – o sonho. E também um outro segredo, somado aos anteriores: campo/chinês e sono + sonho. Acrescido agora da dúvida: sonha? Desencadeadora de outras questões. Quem sonha? O chinês? O campo? Ou ambos?

O 8º verso – “o sono é perfeito” – sugere a abrangência total do sono. Segundo os especialistas, o sono percorre quatro estágios. No último, o de sono profundo, é que ocorre o “sono paradoxal” ou sonho. Portanto, os sonhos ocorrem somente quando o sono está, como no poema, completamente instalado.⁸

Na seqüência, temos a descrição de um mundo “absurdo”. O mundo onírico onde “formigas/ crescem, estrelas latejam,/ peixes são fluidos. E árvores dizem qualquer coisa”.

O elenco dos verbos usados aí – “crescem”, “latejam”, “dizem” – mostra serem todos (à exceção de ser) verbos de ação. Explicitam o pulsar da vida interior. A expressão fértil do inconsciente, ou “o elo entre o mundo racional da consciência e o mundo do instinto”.⁹ Opõem-se, dessa forma, à imobilidade que induz ao repouso (sono), sugerida pelos verbos de ligação nos versos anteriores. A opção pelo tempo presente, apontando a ocorrência do sonho no instante do discurso, reforça o gerúndio que, versos acima, anunciava a chegada dele.

“Portas para outros universos”, é como G. Suffert explica essa manifestação do inconsciente.¹⁰ Mas que mundos seriam esses? O poema, nos

(8) SUFFERT, Georges. A descoberta do papel dos sonhos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 out. 1984. Suplemento Cultura.

(9) JUNG, Carl G. et alii. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 4. ed. São Paulo, Nova Fronteira. p. 47.

(10) SUFFERT, Georges. Idem, *ibidem*.

versos que finalizam a descrição do sonho — “E árvores dizem qualquer coisa/ que não entendes” —, não se propõe elucidar. Permanecendo na indefinição — “qualquer coisa”; e na negativa do esclarecimento, “não entendes” — concorre para manter o mistério.

Somados aos anteriores, esses novos enigmas colaboram para o maior deles — este cenário intrigante e estático que é, ao mesmo tempo, paisagem e chinês. “O campo está dormindo e forma um chinês”. Assim, esse poema de Drummond, parente próximo de uma tela impregnada de mistérios, aproxima-se da definição de pintura surreal, feita por S. Alexandrian. “Uma pintura que contém um segredo é, por definição, uma pintura surrealista”.¹¹

Esse poema-tela é percebido pelo leitor-espectador através dos movimentos de avanço e recuo. Como nas gravuras infantis ou nas obras surrealistas comentadas, o enfoque do poema é o olho que organiza a aproximação ou o afastamento necessários para destacar, ora a figura — “o chinês deitado” — ora o cenário — “o campo é azul”. Ambos embaralhados nos mesmos traços. “Há um chinês/ dormindo no campo. Há um campo/ cheio de sono”. E envolvidos por um clima onírico.

Personagem arredia, aparece e desaparece ao confundir-se com o campo, o final do poema lhe dá um ar de esfinge — “um chinês/ de suave rosto inclinado”. E introduz um último elemento — “o vão do tempo”. E, conseqüentemente um último enigma.

O que representa esse componente que fecha o poema? Como entendê-lo ou nomeá-lo? É espaço — “vão”? Ou tempo — “vão do tempo”? Ou espaço e tempo reunidos? Ou significaria a ruptura de ambos. Como constata o narrador de *Em busca do tempo perdido* ao comentar tempo e espaço no sono. “Um homem que dorme, mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos (...) essa ordenação, porém, se pode confundir ou romper.”¹² Cedendo então, o lugar ao oco, à ausência, ao “vão do tempo”? Ou ele é o próprio “vão”, o interregno, o tempo imobilizado no sono da personagem?

Mesmo sem responder a interrogações como essas, Salvador Dalí toca nesse ponto central do Surrealismo, nas considerações que escreveu sobre espaço-tempo. A respeito da famosa série dos relógios moles ou maleáveis, nos quais o tempo é abolido, indaga perplexo: “Como você espera compreender [minha pintura] se eu mesmo (...) que as pintei, também não as compreendo”. E arremata: “O fato de eu mesmo (...) não entender o significado das minhas pinturas não quer dizer que elas não tenham sentido; ao contrário, seu significado é tão profundo, complexo (...) involuntário, que foge à mera análise da intuição lógica...”.¹³

Difícil, portanto, obter respostas para tais perguntas. O próprio Drummond se desconcerta quando em *Claro enigma* aproxima tempo de mistério, ao invocar o tempo — por si incompreensível — para explicar o obscuro.

(11) ALEXANDRIAN, Sarane. Idem, *ibidem*. p. 16.

(12) PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre, Globo, 1981. p. 12.

(13) A tradução é minha. DALÍ, Salvador. *La conquête de l'irrationnel*. 1935. In: NADEU, Maurice. *The history of surrealism*. New York, Collier Books, 1965. p. 308.

“Mistério é o tempo inigualável.” Acumulando enigma sobre enigma, deixa irrespondidas as várias dúvidas desse poema, cujo título “Perguntas em forma de cavalo-marinho” já pressupõe a interrogação.

Do mesmo livro, outros poemas encaminham-se para o inexplicável. “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, já de início, propõe um embaralhamento de idéias. “Onde nasci, morri./ Onde morri, existe.”/ E, nada esclarecedor, finaliza: “eis-me a dizer: assisto/ além, nenhum, aqui/ mas não sou eu, nem isto”.

Em *Novos poemas*, “O enigma”, texto que transmite perplexidade, afasta-se cada vez mais de uma possível revelação, quando afirma: “É mal dos enigmas não se decifram a si próprios”. Texto intrigante, “O Enigma” prepara o leitor para o próximo livro, *Claro enigma*, contendo “A máquina do mundo”, poema altamente simbólico, que mostra o autor buscando “em vão o sentido das coisas”.¹⁴ Em “Perguntas”, do mesmo livro, encontramos alguém tateando uma resposta para indagações semelhantes. A dúvida, porém, prevalece quando esse alguém se descobre aturdido ao ponderar sobre o imponderável: “(...) acaso é responder/ a mistérios somar-lhes/ um mistério mais alto”. E, à maneira de Dali, nas considerações sobre a estranheza da obra – “seu significado é tão profundo (...) que foge à (...) análise da intuição lógica” – também Drummond distancia-se dessa lógica, ao escolher um verso enigma para encerrar o poema.

Remédio Heitor Nascimento
Recebido em 9 de fevereiro de 1988.

ABSTRACT

Through surrealist aesthetics, this text attempts to establish parallels between a poem by Carlos Drummond de Andrade, “Campo, chinês e sono”, from the book *A rosa do povo* (1943-45), and the poems in *Pedra do sono*, by João Cabral de Melo Neto. By using “double images” and Giuseppe Arcimbold’s “reversible paintings”, this approximation with surrealism is also basis for interpreting Drummond’s verses. Illusionism – a common tendency in surrealism – which can be observed both in Dali’s ambiguous paintings and in his well-known series of maleable clocks, acts also as a link between poetry and painting. Freud’s discoveries about the ambiguity of dreams which was well received by the surrealists and Jung’s studies on the unconscious and on dreams are also discussed. Finally the text suggests parallels between the “mystery” found in “Campo, chinês e sono” and some of Drummond’s other poems.

Key-words: Brazilian Literature – Poetry – Surrealism

(14) BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 2. ed., São Paulo, Ática, 1986. p. 61.