

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

THAISE MONTEIRO DA SILVA MELO

VISÕES DO ESPAÇO NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

**GOIÂNIA
2018**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: THAISE MONTEIRO DA SILVA MELO

Título do trabalho: VISÕES DO ESPAÇO NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

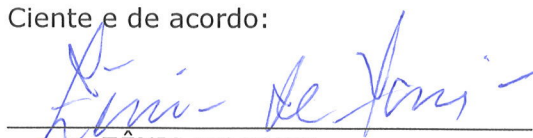
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


THAISE MONTEIRO DA SILVA MELO
Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


ZÊNIA DE FARIA
Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 10 / 12 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

THAISE MONTEIRO DA SILVA MELO

VISÕES DO ESPAÇO NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa 1: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Zênia de Faria

GOIÂNIA
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Monteiro da Silva melo, Thaise
Visões do espaço na poesia de João Cabral de Melo Neto
[manuscrito] / Thaise Monteiro da Silva melo. - 2018.
CLXXII, 172 f.

Orientador: Prof. Dr. Zênia de Faria.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2018.

Inclui abreviaturas.

1. Visão. 2. Espaço. 3. Cidade. 4. Poesia. 5. João Cabral de Melo
Neto. I. de Faria, Zênia, orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA Nº 16/2018

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DA ALUNA THAISE MONTEIRO DA SILVA MELO

Aos dezoito dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito, a partir das oito horas e trinta minutos, no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “VISÕES DO ESPAÇO NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Zênia de Faria (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Arnaldo Baptista Saraiva (Universidade do Porto), Professora Doutora Célia Sebastiana da Silva (PPGEEB/CEPAE/UFG), Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (PPGLL/FL/UFG) e Professor Doutor Jorge Alves Santana (PPGLL/FL/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Zênia de Faria, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, dezoito dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito.

Prof.^a. Dr.^a. Zênia de Faria - Presidente

Prof. Dr. Arnaldo Baptista Saraiva

Prof.^a. Dr.^a. Célia Sebastiana da Silva

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

Prof. Dr. Jorge Alves Santana

Visto:

Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

AGRADECIMENTOS

Às possibilidades.

À família: Fátima, João Sérgio, Ivan Willian e Iolanda, mãe, pai, companheiro e filha, sem os quais nada seria possível.

À professora Zênia de Faria, pela orientação desta pesquisa, pela paciência e dedicação.

Aos professores da Banca Examinadora, por sua disposição em participar do meu processo de doutoramento.

À professora Solange Fiuza Yokozawa, sempre presente desde que me despertou para a vida acadêmica e para a pesquisa.

Ao professor Arnaldo Saraiva, pelas contribuições neste trabalho.

Às professoras e amigas Helissa Soares, Tarsilla Couto de Brito e Patrícia Bagot.

Ao professor Jamesson Buarque, pelas conversas sobre poesia.

A amiga Giselle Souza Rodrigues, pelo auxílio em horas difíceis.

À CAPES, pela concessão da bolsa de doutorado nesses quatro anos de trabalho.

À Faculdade de Letras-UFG e todos os professores envolvidos na minha formação.

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um o vacinou do falar rico
deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

No presente trabalho nos propomos a examinar de que modo os espaços são configurados na obra poética do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, por meio do exame das visões que o poeta tem dos espaços, evidenciadas na leitura de seus poemas. As visões poéticas do autor não resultam apenas do seu ponto de vista, do seu modo de ver os objetos, mas também dos procedimentos artísticos com o material verbal. Assim, as visões do espaço na poesia de João Cabral também dependem dos procedimentos operados no eixo da linguagem e acompanham as tensões presentes em sua poética. Essas tensões resultam de fatores de várias ordens, a saber: da reconfiguração da subjetividade lírica; da relevância da visualidade – marcada pela referência a objetos da realidade concreta e pela própria concretude da linguagem; do embate entre a construção calculada do poema e a inspiração, e entre uma linguagem transitiva e uma linguagem intransitiva. Um levantamento dos espaços presentes na poética cabralina possibilitou que observássemos que alguns eixos temáticos preponderantes, de ordem geográfica, de ordem humana e de ordem cultural, fazem parte das obsessões do autor, de suas “ideias fixas”, espaços que se repetem constantemente no “curso” de sua obra. Entre os espaços observados nos poemas de Cabral, destacam-se dois espaços urbanos: a cidade pernambucana do Recife e a cidade espanhola de Sevilha. João Cabral – em sua produção poética – não trata apenas da cidade, de espaços especificamente urbanos, mas, também de espaços geográficos naturais, das relações do homem com tais espaços em que vive e/ou pelos quais transita, evidenciando, assim, aspectos sociais, históricos e culturais. É o estudo dessas dimensões do espaço que constitui o objeto de nossa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Visão. Espaço. Cidade. Poesia. João Cabral de Melo Neto

RESÚMEN

En este trabajo nos propusimos a examinar de qué manera los espacios se configuran en la obra poética del escritor brasileño João Cabral de Melo Neto. Dicha investigación se llevó a cabo por medio del examen de las visiones que tiene el poeta de los espacios, evidenciadas en la lectura de sus poemas. Sus visiones poéticas no resultan apenas de su punto de vista, su modo de ver los objetos, sino también de los procedimientos artísticos con el material verbal, así que tales visiones también dependen de los procedimientos operados en el eje del lenguaje y siguen las tensiones presentes en su poética. Estas, por su vez, resultan de factores de varios órdenes, como de la reconfiguración de la subjetividad lírica; la relevancia de la visualidad – marcada por la referencia a objetos de la realidad concreta y por la propia concreción del lenguaje; del choque entre la construcción calculada del poema y la inspiración, y entre el lenguaje transitivo y un lenguaje intransitivo. Una recopilación de los espacios presentes en la poética cabralina nos hizo posible observar que algunos ejes temáticos preponderantes, de carácter geográfico, de orden humano y cultural, forman parte de sus obsesiones, de sus “ideas fijas”; ello significa que son espacios que se repiten constantemente en el “curso” de su obra. Entre los observados, se destacan dos espacios urbanos: la ciudad de Recife (Pernambuco, donde nació el autor), y la ciudad española de Sevilla (ciudad que él admiraba). João Cabral – en su producción poética – no trata solamente de la ciudad, de espacios específicamente urbanos, sino también de espacios geográficos naturales, de las relaciones del hombre con tales aspectos en los que vive y/o por los cuales transita, evidenciando, por ende, aspectos sociales, históricos y culturales. Es el estudio de esas dimensiones del espacio que constituye el objeto de nuestra investigación.

PALABRAS CLAVE: Visión. Espacio. Ciudad. Poesía. João Cabral de Melo Neto.

ABREVIATURAS DOS TÍTULOS DAS OBRAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Pedra do sono - **PS**

Os três mal-amados - **TM**

O engenheiro - **E**

Psicologia da composição - **PC**

O cão sem plumas - **CP**

O rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife-**R**

Paisagens com figuras - **PF**

Morte e vida Severina - **MV**

Uma faca só lâmina - **FL**

Quaderna - **Q**

Dois Parlamentos - **DP**

Serial - **S**

A educação pela pedra - **EP**

Museu de Tudo - **MT**

A escola das facas - **EF**

Auto do frade - **AF**

Agrestes - **A**

Crime na calle Relator - **CR**

Sevilha Andando - **AS**

Dispersos - **D**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 “Da coisa à sua memória”: visão, representação lírica e subjetividade.....	15
1.1 Da “coisa que se faz vendo”: a visão em João Cabral e a representação na poesia lírica.....	15
1.2 Na luta com a linguagem: a representação lírica na modernidade e em João Cabral.....	28
1.3 “Indireta confissão pelo avesso”: a subjetividade na poesia de João Cabral.....	37
1.4 O sujeito dissolvido na linha entre ler e conviver: roteiro poético-biográfico.....	47
2 O espaço inventa(ria)do.....	59
2.1 Um inventário do espaço na literatura.....	59
2.2 Espaços de formas urbanas: a cidade.....	64
2.3 Um inventário do espaço na poesia de João Cabral	73
2.4 Um inventário da cidade na poesia de João Cabral.....	85
3 “Enraizado em um querido lugar, eterno”: A paisagem pernambucana.....	102
3.1 Paisagens naturais.....	102
3.2 Paisagens urbanas: Recife, “paisagem vestida por dentro”.....	116
3.3 “Paisagens com figuras” humanas.....	127
3.4 Paisagens culturais.....	132
4 A paisagem espanhola.....	135
4.1 “España en el corazón”	135
4.2 Paisagens urbanas: Sevilha, “cidade de nervos”, “cidade viva”	144
4.3 “Paisagens com figuras” humanas e culturais.....	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
REFERÊNCIAS.....	167

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa, cujo tema central é o espaço na poesia de João Cabral de Melo Neto, resulta da continuidade de um trabalho por nós realizado no final do ano de 2011, ainda na graduação, que tratava das “Imagens da Cidade de Goiás na poesia de Cora Coralina”¹. Dando prosseguimento à investigação sobre o modo como a cidade pode se tornar componente de uma estrutura literária, como objeto, tema ou mesmo personagem, continuamos a pesquisar a questão da cidade em nossa dissertação de mestrado, cujo tema era a cidade na poesia de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cora Coralina, com suas respectivas cidades natais, Recife-PE, Itabira-MG e Cidade de Goiás-GO².

Durante o mestrado, cursamos uma disciplina voltada para o estudo da obra de João Cabral, que nos proporcionou um contato mais profundo com a sua poesia. Tal contato permitiu que verificássemos que muitos e diversificados espaços compõem o “mapa geográfico” da poesia do autor, com destaque evidente para as cidades pernambucanas, sobretudo Recife, e para Sevilha, cidade espanhola.

Com o intuito de verificar como os espaços são representados na poesia de Cabral, desenvolvemos um projeto de doutorado voltado para essa questão em sua obra. A categoria espaço pareceu-nos a mais adequada para abranger os aspectos que pretendíamos examinar na obra do poeta, diferentemente dos trabalhos anteriormente realizados, centrados apenas na cidade, justamente porque João Cabral – em sua produção poética – não trata apenas da cidade, de espaços especificamente urbanos, mas também de espaços geográficos naturais, como o rio, o mar, a praia, o mangue, o canavial entre outros, bem como das relações do homem com tais espaços. Assim, o presente estudo tem como objetivo verificar de que modo os espaços se configuram, são representados na poesia de João Cabral. Para tanto, como indica o título deste trabalho, nosso ponto de partida será as visões que o poeta pernambucano tem do espaço, em sua produção poética.

Grande parte dos escritores da modernidade, ao tratar da cidade na literatura moderna, se atem a elementos da cidade grande, tais como as ruas, o movimento, o

¹ Monografia de bacharelado apresentada ao curso de Letras da Universidade Federal de Goiás orientada pela Prof^a Dr^a Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

² Dissertação de Mestrado intitulada “A representação da cidade na poesia de Bandeira, Drummond e Cora Coralina”, apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, orientada pela Prof^a Dr^a Leila Borges Dias Santos.

caos, os ruídos ou o homem solitário nesse espaço urbano caótico. Por isso, na literatura da modernidade, a questão urbana e a representação da cidade começaram a ser discutidas a partir da concepção de modernidade baudelairiana, em que a cidade que se torna referência é a metrópole moderna. Assim, as teorias sobre a modernidade, no que diz respeito às cidades, mesmo os trabalhos críticos sobre a obra de escritores modernos, artigos, dissertações e teses, em torno dessa temática, se orientam, em grande parte, nesse sentido, a partir de uma concepção de metrópole.

Cabral, ao contrário, trata de outras dimensões da cidade, pois os espaços e as paisagens por ele eleitos para seus poemas divergem dos espaços e das paisagens convencionais da cidade grande. Mesmo quando trata de aspectos físicos de algum espaço urbano, seu foco está voltado para a condição do homem e para as relações deste com os espaços em que vive e/ou pelos quais transita, evidenciando assim aspectos sociais, históricos e culturais.

Ao tratar do mangue, por exemplo, João Cabral fala da gente que nele trabalha em busca de sobrevivência, revela a organização social de uma cidade e de um país que exclui e/ou marginaliza essas pessoas, que vão viver numa determinada condição de simplicidade e miséria. Desse modo, o poeta pernambucano revela tanto a condição humana nos espaços, quanto o próprio espaço em seus aspectos físicos, devido aos referentes empíricos aos quais as palavras fazem referência.

O *corpus* da presente pesquisa é constituído pela *Obra Completa* de Cabral, de *Pedra do sono a Sevilha Andando*, exceto *Dois Parlamentos*, *Uma faca só lâmina* e *O auto do frade*.

Há uma importante fortuna crítica sobre a obra do poeta que reitera as principais características de sua poética, como o criticismo e o antilirismo. A poesia do autor é evidenciada pela crítica, tendo como principais características a lucidez, a concisão e a precisão, que lhe renderam o título de poeta crítico e antilírico. Trata-se, como se sabe, de um poeta cuja produção literária, em grande parte, se posiciona criticamente sobre si mesma e sobre o fazer poético, explicitando uma concepção de poesia e de arte poética por meio de sua própria poesia, numa perspectiva metapoética. Por isso, a fortuna crítica sobre a sua obra, chama a atenção para o para o rigor da expressão, para o esquematismo do todo, para a lógica da sintaxe e para a atitude objetivista.

Um outro aspecto da poesia de Cabral, voltado para a realidade social e histórica, possibilita outras perspectivas de estudo da poética cabralina, a exemplo de

estudos sobre a memória, sobre a presença feminina, sobre o espaço, entre outros estudos mais voltados para a realidade social com a qual o poeta também tanto se preocupou.

A temática do espaço na obra de João Cabral já foi objeto de alguns estudos. No entanto, tendo em vista sua importância e amplitude, na produção poética cabralina, a nosso ver, esse aspecto ainda não foi suficientemente analisado. Por esta razão, nos propomos, neste trabalho, a contribuir com o exame dessa questão, que consideramos ser um dos aspectos menos contemplados pelos estudos sobre a obra do autor.

Esta pesquisa é composta por quatro capítulos. Os três primeiros possuem, cada um, quatro tópicos e o último capítulo possui três tópicos. No primeiro capítulo, em seu primeiro tópico – “‘Da coisa que se faz vendo’: a visão em João Cabral e a representação na poesia lírica” –, realizamos uma discussão sobre o que entendemos como visão, sobre a importância da visão no estudo da obra de João Cabral e sobre o porquê da escolha do termo visão. Nesse tópico, tratamos também da questão da representação na poesia lírica.

No segundo tópico – “Na luta com a língua: a representação lírica na modernidade e em João Cabral” –, tratamos da poesia lírica moderna, observando as transformações estéticas operadas e instauradas pela modernidade e as implicações dessas transformações na lírica produzida por poetas modernos como Cabral, e as convenções que orientam a sua poesia nesse contexto.

Como se sabe, o apagamento do “eu” da superfície do poema lírico e a reconfiguração da subjetividade lírica estão entre as transformações instauradas pela modernidade. A nosso ver, tal reconfiguração é uma das marcas de modernidade da poética de João Cabral de Melo Neto, motivo pelo qual, no tópico seguinte – “‘Indireta confissão pelo avesso’: a subjetividade na poesia de João Cabral” –, abordaremos a questão da subjetividade na lírica moderna e na obra do poeta.

No quarto e último tópico do primeiro capítulo – “O sujeito dissolvido na linha entre ler e conviver: roteiro poético-biográfico” –, destacamos alguns acontecimentos decisivos na relação entre as vivências, as experiências do autor e a obra, verificando a incidência da subjetividade empírica na subjetividade lírica.

No segundo capítulo – “O espaço inventa(ria)do” –, depois de termos verificado a intensidade da relação do poeta pernambucano com a sua terra natal e com as regiões, países e cidades pelos quais passou, devido à carreira diplomática, examinaremos, tanto sua relação com o objeto temático exterior – mais especificamente

com os espaços –, quanto com o modo peculiar de organização interna do material por meio do qual a realidade do mundo se torna componente de uma estrutura literária. Assim, no primeiro tópico – “Um inventário do espaço na literatura” –, realizamos um levantamento das possíveis formas de compreensão do espaço pela literatura, bem como de quais seriam os possíveis espaços em um texto e a quais propósitos serve a criação do espaço no texto literário.

No segundo tópico do segundo capítulo – “Espaços de formas urbanas: a cidade” – desenvolvemos um estudo acerca do espaço da cidade, tal como ele é singularizado por Cabral em sua obra. Ainda no referido capítulo, no terceiro tópico, “Um inventário do espaço na poesia de João Cabral”, realizamos um levantamento dos espaços presentes em sua poesia, levando em conta tanto os espaços maiores, como as cidades e as regiões, quanto os espaços menores, natureza e cenário, aos quais estão ligados outros tipos de espaço como o ambiente e a paisagem. Portanto tratamos dos espaços criados pela/na poesia do poeta pernambucano de maneira mais geral, sem determinar um espaço específico, como fizemos no último tópico deste segundo capítulo.

Em, “Um inventário da cidade na poesia de João Cabral”, quarto tópico do segundo capítulo, organizamos um roteiro das cidades representadas ou mencionadas apenas pelos topônimos, em diversos poemas cabralinos, afim de observarmos como elas são configuradas.

A predominância de dois espaços urbanos – as cidades pernambucanas, sobretudo Recife e a cidade de Sevilha, na Espanha –, nos levou a dedicar a esses espaços os dois últimos capítulos deste trabalho, o terceiro e o quarto respectivamente: “‘Enraizado em um querido, lugar eterno’: a paisagem pernambucana” ; “A paisagem espanhola”.

Ao fazermos o levantamento dos espaços na obra de João Cabral e ao examiná-los mais detalhadamente, verificamos que há diferenças significativas entre eles, diferenças essas que permitiram sua divisão em categorias. Para essa subdivisão do espaço adotamos o termo e a noção de paisagem. Assim, tendo em vista as referidas diferenças, as categorias nas quais dividimos o espaço são as seguintes: paisagens naturais, paisagens urbanas, paisagens humanas e paisagens culturais. Esses aspectos do espaço – os diferentes tipos de paisagens – constituirão o objeto de estudo dos tópicos dos dois últimos capítulos.

Feitas essas considerações, convidamos o leitor para acompanhar, nas páginas que seguem, nossas reflexões e indagações sobre o tema proposto.

1 “Da coisa à sua memória”: visão, representação lírica e subjetividade

1.1 Da “coisa que se faz se vendo”: a visão em João Cabral de Melo Neto e a representação na poesia lírica

Como dissemos na introdução da presente pesquisa, iniciaremos o estudo sobre o espaço na poesia de João Cabral de Melo Neto com uma reflexão sobre a visão. Entre as várias acepções do vocábulo visão, todas elas relacionadas ao ato ou efeito de ver, vamos nos ater aos significados desse termo voltados para a percepção do mundo exterior por meio dos olhos, para os objetos vistos e mesmo para os sentidos figurados, como concepção, interpretação, perspectiva ou ponto de vista.

A ideia de visão está intrinsecamente ligada à noção de espaço, tanto em seu aspecto físico e geográfico – se consideramos que o espaço possibilita a observação –, quanto em suas abordagens pela literatura. Luis Alberto Brandão (2008) define quatro modos de abordagem do espaço na literatura; são eles: a representação do espaço, o espaço como forma de estruturação textual, o espaço como focalização e o espaço da linguagem.

Este trabalho adota a abordagem da representação do espaço, entendendo-o como categoria existente no universo extratextual. No entanto, um estudo dessa categoria na obra de João Cabral não deixa de observar o espaço como estruturação textual, como o “lugar” em que se organiza o discurso e como ponto de vista.

Uma experiência visual exige: um sujeito, isto é, quem “vê”; um objeto, isto é, o que se vê, e uma perspectiva, isto é, o “lugar” de onde se vê, o ponto de vista do sujeito. Registrar uma experiência visual, mesmo que resgatada pela memória, por meio de um poema, é um processo criativo que resulta na ideia que o artista tem de um objeto, num modo de vê-lo, e não numa cópia, “colagem” em relação ao objeto visto. Tal objeto, na obra literária, jamais será alcançado, uma vez que o elemento produzido pela mimesis é um objeto outro, criado a partir da abstração do artista e da tensão entre referente e material verbal, tensão essa gerenciada pela verossimilhança.

Assim, a visão à qual nos referimos resulta tanto da percepção do mundo exterior, quanto da manipulação do material verbal, isto é, dos procedimentos artísticos com a palavra. Se o objeto visto no mundo, na obra literária não é alcançado, o que alcançamos dele são as suas configurações, suas representações, de modo que uma cidade, um país, qualquer espaço ou objeto pode ser criado a partir da visão de um

autor, quer se trate de uma referência ao mundo material, como é característico na poesia de João Cabral de Melo Neto, quer de um conteúdo ficcional: ambas as visões serão criação literária, resultado da perspectiva subjetiva do autor, de seus ajuizamentos e de seu trabalho técnico.

Percebemos aqui que, o que chamamos de visões, corresponde a configurações, a representações, termo, este último, de peso teórico no contexto dos estudos literários. Então o que justifica a escolha do termo “visão” para designar o que será, na presente pesquisa, analisado na obra de João Cabral?

É evidente que, como um dos cinco sentidos, a visão tem um papel fundamental para a escrita, logo para a arte literária e para os escritores. Com João Cabral, estamos diante de um poeta para quem a importância da visão é acentuada. A respeito da visão em Cabral, é oportuno lembrar, por um lado, que, nas numerosas entrevistas concedidas, o poeta mencionou sofrer a vida inteira da “doença de ler”. Dizia ele ter vício pela leitura, vício esse que teve de “largar” compulsoriamente quando foi acometido pela cegueira, o que dificultou a sua escrita até impossibilitá-lo completamente de escrever. Por outro lado, toda a sua obra está consoante com o que ele defende tanto em *Poesia e composição* (1952), quanto em seus poemas em que fala sobre o próprio fazer poético. Alguns desses poemas evidenciam a relevância da visão e de sua relação com a feitura do poema, como podemos observar nos trechos de “Pedem-me um poema”³:

Pedem-me um poema
um poema que seja inédito,
poema é coisa que se faz vendo,
como imaginar Picasso cego?

Um poema se faz se vendo,
um poema se faz para a vista,
como fazer o poema ditado
sem vê-lo na folha inscrita?

Poema é composição,
mesmo da coisa vivida,
um poema é o que se arruma,
dentro da desarrumada vida.

[...]

³ Todas as citações de poemas do autor virão acompanhadas, nas referências, da indicação dos títulos dos livros de que foram extraídas. Para tanto serão utilizadas as abreviações apresentadas na lista incluída nas primeiras páginas do trabalho.

Poema é coisa de ver,
 é coisa sobre um espaço,
 como se vê um Franz Weissmann,
 como não se ouve um quadrado (MELO NETO, 2008, D p.659).

Em “Pedem-me um poema”, observamos a relevância da visão, primeiramente como um dos cinco sentidos. O sujeito lírico, a quem foi solicitada a escrita do texto, que ao final se faz, afirma que um poema “se faz vendo” e se faz “para a vista”, e questiona, em seguida, como seria possível escrevê-lo sem vê-lo na folha inscrita. O uso da palavra “inscrita”, que remete à inscrição, cujo significado é a gravação de caracteres em pedra, mármore, etc – com intuito de consagrar um fato, uma pessoa ou um acontecimento – revela traços de uma poética que entende a escrita do poema como resultado de um trabalho artesanal, de um esforço e, assim, a folha é cunhada. Nela as palavras são lapidadas pelos cortes que as aprofundam na superfície do papel. Embora este material não apresente a mesma dureza da pedra ou do mármore, a dificuldade da “inscrição” de um poema está justamente no trabalho, no esforço para sua composição.

Na segunda estrofe, em seu primeiro verso, o pronome “se” é repetido duas vezes, na primeira vez fazendo referência a quem escreve o poema, o sujeito indeterminado e na segunda vez, o pronome oblíquo “se” substitui o próprio poema, assim, um poema se faz se vendo a si mesmo, ou seja, poeta e poema voltados para si, num exercício crítico, pois segundo Melo Neto (2008, p. 713), “o poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta”.

O texto revela traços da poética de um autor conhecido pela visualidade, por ser um poeta das coisas, dos objetos, que entende o poema, de acordo com o primeiro verso da terceira estrofe, isto é, como composição. Assim, o poema resulta da elaboração, “horas enormes de uma procura”, do trabalho artístico, mesmo quando apresenta objetos ou situações da vida, das circunstâncias, pois tais elementos passam por um processo de criação por meio da linguagem artisticamente elaborada, resultando num discurso arquitetado.

A última estrofe conclui que “poema é coisa de ver/é coisa sobre um espaço”. Nesta última definição, presente no segundo verso, a palavra “sobre” seguida de “um espaço” tanto pode ser entendida como sendo “a respeito” de um espaço, quanto sendo “em cima”, “inserida em”, sendo o espaço, nesse caso, um suporte. Porém, logo no verso seguinte, ao citar o escultor Franz Weissman, em que o nome do artista, por

metonímia, aparece em lugar de suas esculturas, percebemos que o que se diz é que um poema, assim como uma escultura, é uma obra de arte visual, que está situada num espaço.

Uma escultura está situada em um espaço tridimensional, enquanto um poema se situa num espaço bidimensional, o papel. Contudo, o sujeito lírico por meio da comparação, iguala as duas obras, que são, do mesmo modo, para serem vistas, da mesma maneira que “não se ouve um quadrado”. É evidente que um quadrado é coisa para ser vista e não ouvida, assim como, segundo o sujeito lírico, o poema.

O último verso também revela um traço característico da poética cabralina, a primazia do visual, do plástico, em relação à musicalidade, como podemos observar no seguinte trecho de entrevista:

Nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele [Murilo Mendes] a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical. A poesia dele, que tanto parecia gostar de música, é muito mais de pintor ou cineasta do que de músico. Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a abstrata, e que, assim, a função do poeta é dar a ver (MELO NETO *apud* MAMEDE, 1987, p.155)

Mais de uma vez, o poeta pernambucano mencionou a influência de Murilo Mendes em sua poética, especialmente em sua primeira obra. A lição muriliana aprendida por João Cabral é que mais importante que a mensagem é a plasticidade da imagem.

O rigor, a atitude construtivista, o antilirismo e a antimusicalidade são questões já bastante discutidas e até, de certo modo, desmistificadas pela crítica cabralina. Contudo, na análise de sua obra, é clara a preferência do poeta pela palavra concreta, segundo ele, “mais poética que a abstrata”.

Dada essa maior relevância ao signo concreto, a função atribuída aos poetas é a de “dar a ver”, função essa assumida pelo autor que afirma em entrevista que, “Você não verá um poema meu que seja pura reflexão. Minha poesia é toda tópica, porque sempre o poema é sobre um assunto, que eu procuro dar a ver da maneira mais viva possível, e deixo que o leitor tire a conclusão” (MELO NETO, 2008, p. XXXII).

Não só em entrevistas Cabral afirma que a função a ser cumprida pelos poetas é a de “dar a ver”, expressão essa que pode ser encontrada, entre outros textos, no poema “Autocrítica”, por exemplo:

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um o vacinou do falar rico
e deu-lhe outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha (MELO NETO, 2008, EF p.430)

“Dar a ver” o Sertão pernambucano e a cidade espanhola da região da Andaluzia, Sevilha, em verso, é o difícil e “louco” desafio assumido pelo sujeito de quem o poema fala, que, apesar de ser apresentado em terceira pessoa, o título sugere tratar-se de alguém que realiza um exercício crítico sobre si mesmo. Esta é uma estratégia usada por Cabral em outras ocasiões: o autor fala de si na terceira pessoa, inclusive na *nota do autor* em prosa que abre seu livro, *Poesia crítica* (1982). O exercício crítico, por vezes, exige que o sujeito que analisa, se afaste do objeto analisado.

Se nos propusermos a estabelecer uma relação entre a biografia do autor e o supracitado poema, não com intuito de explicá-lo, mas com o objetivo de continuar desenvolvendo um raciocínio acerca da visão e da expressão “dar a ver” na obra de João Cabral de Melo Neto, lembraremos que “o Pernambuco de onde veio” é o estado onde nasceu o poeta, cuja referência é obsessão em sua poesia; e “o aonde foi, a Andaluzia”, é a região espanhola em que está localizada, Sevilha, cidade onde o poeta viveu em algumas ocasiões, cumprindo funções diplomáticas, a que faz diversas referências em parte de sua obra e a que dedicou seu último livro, *Sevilha andando* (1989).

Para um poeta que entendeu a linguagem poética como “uma forma de linguagem transitiva, com a qual se poderia falar qualquer coisa, contanto que sua qualidade de linguagem poética fosse preservada” (MELO NETO, 1982, p.V-VI), qualquer objeto pode ser tema de poesia. Apesar da variedade e multiplicidade que a expressão “qualquer coisa” indica e possibilita, alguns temas-palavras, nomes de regiões e cidades figuram de forma recorrente na obra de Cabral.

A respeito do poeta pernambucano, Marta Peixoto (1983, p.10) afirma que “a maior parte de seus poemas indagam um objeto externo – uma coisa, um animal, uma

pessoa, uma paisagem”. Contudo, a concretude de seus poemas se deve não só aos referentes empíricos aos quais as palavras fazem referência, mas à própria palavra, à linguagem e à construção do poema.

Segundo João Alexandre Barbosa (1975, p. 17), o projeto de Cabral significa, em primeiro lugar, “o desenho que se pode ter a partir da leitura de sua obra, enquanto atividade que, não apenas procure explicações, como pretenda captar o que na obra é a problematização dos espaços poético e real que a constituem”. É nessa relação entre o referente circunstancial e o espaço construído pelos procedimentos com a linguagem que a sua obra se funda.

Assim, o construtivismo na obra cabralina permite tanto que Sevilha e Sertão, entre outros objetos, sejam dados a ver, quanto o próprio poema com o funcionamento de suas “engrenagens”. Mas afinal, o que significa “dar a ver” e quais são os procedimentos utilizados pelo autor para alcançar este seu objetivo?

O primeiro procedimento para o qual podemos chamar atenção, e que não é nenhuma novidade, é o uso da palavra concreta:

a riqueza de substantivos de referência concreta sempre tem sido uma característica definidora de sua linguagem [...] Os substantivos concretos, como referentes ao mundo material e como componentes fundamentais da imagística, se evidenciam por toda poesia, mas na de Cabral assumem uma importância particular, tanto temática quanto estilística (PEIXOTO, 1983, p.9).

Cabral adapta, molda a palavra poética aos objetos pela imitação de suas características. A descrição é um procedimento recorrente, especialmente pela sua retórica de explicação, como modo de dizer como as coisas são.

O poeta usa também de associações impossíveis, explica metáforas com outras metáforas, utiliza as mesmas palavras de maneira obsessiva ao longo de sua obra de várias maneiras e reproduz traços distintivos dos objetos sem perder de vista as semelhanças, distorcendo-os, modificando-os, ampliando sua “beleza”. Construindo alegorias com palavras concretas, o poeta pernambucano não só revela o mundo físico, como questiona seus aspectos. Por isso, conforme Peixoto (1983, p.11), “a poesia de João Cabral desautomatiza o nexos entre palavra e coisa, ao mesmo tempo que busca motivar o vínculo arbitrário que liga a palavra ao objeto estabelecendo entre ambos uma relação de semelhança”.

O apagamento da primeira pessoa da superfície do texto é um procedimento que transfere o ponto de vista e a voz que se expressa para os objetos e paisagens. Do mesmo modo, o apagamento de outras marcas pessoais e sentimentalismos altera o foco, que se inverte, fazendo com que o sujeito produza voltando suas lentes para o exterior. Segundo Carlos Mendes de Sousa, no prefácio que escreveu para *A educação pela pedra*, (2006, p. 144), “as muitas intervenções que visam combater todo tipo de manifestação criativa de matriz romântica põem em evidência continuamente a intenção programática de uma escrita construída “de fora para dentro””.

Para Sousa (2006), o processo de construção da poética cabralina está sustentada grandemente no primado do espaço e de visualidade. Assim, o poema/poeta dá a ver um objeto, uma região, uma cidade ou uma paisagem qualquer, tendo como referência os espaços em que estão instalados, ou seja, a realidade empírica, do mesmo modo que o poema/poeta dá a ver a si mesmo, numa atitude crítica, no que diz respeito ao espaço gerado na construção do poema, o que envolve procedimentos estéticos e o ponto de vista apresentado.

Qualquer aspecto a ser analisado na obra de João Cabral de Melo Neto exige que se observe o contexto em que sua produção está inserida, em relação à poesia produzida tanto anteriormente quanto concomitantemente no cenário brasileiro, em que já se estabeleceram características de um projeto modernista, e no cenário mundial, com as transformações operadas e instauradas pela modernidade, bem como que se observem as ambivalências, as indagações e tensões presentes, na obra do poeta, em relação às convenções que orientam os estudos da poesia lírica.

Nos textos fundadores da teoria literária no ocidente, *A República*, de Platão e a *Poética*, de Aristóteles, as espécies de poesia são determinadas a partir de um critério enunciativo, por meio do qual vão traçar os limites da tragédia e da epopeia.

As classificações propostas pelos mencionados modelos não abordam a poesia lírica, pois sua concepção não se baseia na relação do discurso entre poeta e personagens e, segundo os princípios gregos clássicos, ela não teria função imitativa. A lírica estaria fundamentada no critério do meio, o que envolve o metro, o ritmo e o canto. Contudo o texto aristotélico afirma que unicamente o verso utilizado, a composição em verso, não garante a determinação do gênero: o que o garante é a imitação praticada.

A lírica, na Antiguidade, está associada à expressão oral, ao instrumento musical e à recorrência da primeira pessoa do singular. O tom pessoal, sentimental ou

meditativo de um único sujeito que se expressa a si mesmo, agrega ao conceito de poesia lírica um caráter autobiográfico, estabelecendo, assim, uma coincidência muito marcada entre sujeito lírico e sujeito empírico, aproximando a lírica da “verdade” do sentimento ou dos acontecimentos da vida do sujeito, e afastando as obras desse gênero da imaginação e da ficção. Assim, segundo Yves Stalloni (2001, p. 135):

[t]omando-se ele próprio como assunto, o poeta abandona o domínio da imitação da realidade em troca daquele da introspecção individual. Essa tendência literária que negligencia a atitude de tomar o mundo como modelo, que ignora as expectativas do auditório, que parece traduzir, de maneira incontrolada, a interioridade do criador e reproduzir uma fala que ele dirige a si mesmo, corresponde àquilo que será chamado de lirismo.

Os conceitos sobre a lírica, que tiveram origem na Antiguidade, foram, de certo modo, retomados pelos românticos, embora, com eles, a reflexão acerca dos gêneros passe de um caráter retórico para um filosófico, baseado na oposição entre subjetividade e objetividade. Segundo Friedrich Hegel (2004), é no Romantismo que o princípio da poesia lírica torna-se predominantemente importante, fazendo-se valer de modo mais profundo do que nos gregos e nos romanos. A lírica romântica se diferencia da lírica dos gregos e romanos, pois a individualidade clássica

em vez de aprofundar até a intimidade de disposições e situações particulares, ela elabora, ao contrário, o interior até a explicação mais clara de sua paixão, sua intuição e suas considerações individuais. Desse modo, também ela – mesmo como exteriorização do espírito interior, na medida em que isso é permitido à lírica – conserva o tipo plástico da Forma de arte clássica (HEGEL, 2004, p.193).

Apesar de o Romantismo se consolidar como um movimento de oposição ao Classicismo e seu forte racionalismo, sustentando-se na afirmação de novos valores e recusando a estética neoclássica, pautada pelo equilíbrio, pela proporção, pela ponderação, pela disciplina, pela objetividade e pela organização do mundo através da razão, ele retoma o conceito antigo de lírica. Assim, apesar das diferenças citadas, no Romantismo são reforçados o tom pessoal, emocional, confessional e subjetivo do sujeito que expressa seu mundo interior, sua “alma agitada por sentimentos”, por meio do poema lírico.

Um novo modo de compreensão da criação artística e seu criador é desenvolvido com o emocionalismo pré-romântico, não se tratando mais de um produto da habilidade engenhosa racional, de modo que em relação ao artista:

[a]gora, trata-se de um verdadeiro demiurgo, de uma força cósmica, inata, independente da cultura, que decifra de maneira intuitiva e direta o “livro da natureza”, criando titanicamente sob o impacto da inspiração. A sua criação é fruto da pura espontaneidade. Não pode nem deve ser retocada, torneada e acabada por critérios artesanais de perfectibilidade. Ela surge toda e inteira, na completude da expressão autêntica, sincera. Assim, o valor da obra passa a residir em, algo que não está nela objetiva e formalmente, e sim subjetivamente no seu autor (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008, p. 267).

A poesia lírica foi ainda designada por Hegel (2004), a partir de seu caráter diverso da épica, com destaque para o elemento subjetivo da lírica. Para o filósofo, a poesia épica coloca diante de nós os objetos como uma “aparição viva”, ocultando o sujeito que os representa. Assim, a épica é conduzida pelo objeto que se desdobra diante do sujeito de forma objetiva enquanto, ao contrário, a lírica satisfaz a necessidade de o indivíduo expressar-se a si mesmo, exteriorizando-se.

Nesse sentido, a poesia lírica centra-se no sujeito que se expressa. Por isso,

o indivíduo deve aparecer em si mesmo de modo poético, rico em fantasia, pleno de sentimento ou grandioso e profundo em considerações e pensamentos, e sobretudo aparecer autonomamente em si mesmo como um mundo interior fechado por si mesmo do qual estão eliminados a dependência e o mero arbítrio da prosa. – O poema lírico alcança, por meio disso, uma unidade inteiramente diferenciada da epopeia, a interioridade, a saber, da disposição ou da reflexão, ao qual se desfaz em si mesma, se reflete no mundo exterior (HEGEL, 2004, p.160)

Desse modo, a poesia épica relata uma ação de forma objetiva, alheia a quem conta, logo o poeta não se mistura aos acontecimentos. Já a poesia lírica atende à necessidade de revelar os sentimentos e as emoções através da linguagem, de forma que o conteúdo da poesia lírica não é como na épica, uma reprodução verbal de uma ação objetiva, mas está voltado para o homem individual de caráter particular.

Entretanto, ainda segundo Hegel (2004), assim como é possível encontrar na epopeia obras propensas a um tom lírico de expressão, a lírica pode ter como objeto e forma um “acontecimento” épico, segundo o conteúdo e a referência exterior, aproximando-se, nessa medida, do épico. Portanto, apesar de originada no particular e

no individual, uma obra lírica pode ainda assim exprimir o que há de mais geral, mais profundo e mais elevado, nas crenças, representações e relações humanas.

Nesse sentido, o que interessa para a poesia lírica, antes de tudo, é a expressão da subjetividade, independente do conteúdo. Para Hegel (2004), o poeta projeta a sua alma no mundo exterior, pois, ao interessar-se por um objeto, coisa ou tema qualquer que não ele mesmo, acaba voltando-se para o caráter puramente subjetivo deste interesse, para a própria subjetividade da escolha.

Em meio às distinções entre a poesia épica e a lírica, a épica é determinada como apresentação, de forma objetiva, e a lírica é determinada a partir de seu caráter pessoal e subjetivo. Contudo, certos aspectos aproximam essas poesias, de modo que, ainda que uma poesia lírica apresente uma forma narrativa, relatando um acontecimento, o tom fundamental permanece essencialmente lírico, tratando-se, antes, não da descrição ou apresentação de um acontecimento real, mas da expressão do modo de conceber e de sentir do poeta.

Se por um lado, o filósofo idealista da estética retoma conceitos, em relação à poesia lírica, que tiveram origem na Antiguidade, por outro, lembra que a expressão da interioridade só é possível com auxílio das palavras e da linguagem. Ao apresentar como conteúdo os juízos subjetivos da alma e suas sensações, tudo emanando do coração, essa poesia cumpre com seu papel de satisfazer à necessidade de perceber os sentimentos mediante as palavras com que são revelados, mediante a linguagem.

Segundo Hegel (2004), no que se refere à efusão lírica, os pontos mais importantes a serem tratados são o conteúdo, a forma e o grau da consciência e da formação, a partir do qual o sujeito lírico dá a conhecer seus sentimentos e representações.

O que faz um poeta lírico representar não é apenas indicar e transcrever sentimentos, acontecimentos ou qualquer outra coisa no mundo; o que o faz representar é a configuração de uma imagem de um objeto enquanto trata dele, a partir de um julgamento, de um ajuizamento, a partir de sua visão particular.

O grau de consciência e de cultura com que o poeta se expressa, sua formação e relações na sociedade em que está inserido, o que inclui também o domínio da língua, o tratamento dado à linguagem e procedimentos estéticos por ele utilizados.

A importância da Língua para o objeto estético literário, ou seja, da palavra como material para poesia, é observada no seguinte texto de Mikhail Bakhtin (2002, p.48):

a poesia utiliza tecnicamente a língua linguística de modo bem particular; a poesia precisa da língua por inteiro, de todos os lados e com todos os seus elementos; ela não permanece indiferente a nenhuma nuance da palavra na sua determinação linguística. [...] É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo.

Segundo Bakhtin (2002), essa linguagem, levada ao extremo pela literatura, é verificada em seus objetos estéticos cujos componentes podemos qualificar de imagens, compreendendo-as não como representações visuais, mas como elementos formalizados no conteúdo.

Nesse sentido, as imagens, na percepção artística da obra poética, não surgem de representações visuais exatas dos objetos evocados, são fragmentos variáveis e subjetivos das representações visuais, com os quais não se pode construir o objeto estético, porque o artista não lida com objetos e sim com palavras. A palavra como matéria de poesia, como componente estético é, segundo Bakhtin (2002, p. 51), fruto de um

processo de realização do objeto estético, ou melhor, da tarefa artística na sua essência, é um processo de transformação sistemática de um conjunto verbal, compreendido linguisticamente e composicionalmente, no todo arquitetônico de um evento esteticamente acabado.

Muito embora, seja possível concordar que uma imagem poética se realize no poema como formação estética com a ajuda da palavra e que seja impossível, por meio dela, encontrar um equivalente puramente empírico exatamente igual ao qual se relaciona, não se pode deixar de considerar que a imagem do poeta tem sentido em diversos níveis, pois é fruto de sua experiência de mundo.

A imagem apresentada pelo poeta em sua obra é fruto de seu trabalho com a palavra artisticamente elaborada, ainda que ela se aproxime da linguagem cotidiana. À palavra poética são agregados outros significados, dados por meio das escolhas do poeta no processo de seleção das palavras, da relação entre elas, da sequência e do lugar que elas ocupam na frase/verso, da pontuação ou da ausência dela, do ritmo empregado, além de ferramentas e figuras da linguagem como a personificação, a hipérbole, a ironia, a catacrese, a sinestesia, paronomásias e a metáfora, entre outras.

Com todas as considerações feitas até aqui, ficou evidente que a poesia lírica pressupõe pensamento e emoção, revelando o conteúdo de uma subjetividade, dada a centralidade no sujeito poetante. Contudo, o impulso psíquico ou criativo do autor precisa projetar-se nas coisas, num suporte externo, criando as emoções a partir dos acontecimentos e dos objetos do mundo das coisas. Tal relação existente entre a representação literária e a realidade factual, revela uma mimese externa realizada também pelo gênero lírico, é claro que, como já observado, a partir de seus modos de composição, que se diferenciam dos modos dos gêneros cuja centralidade não está no sujeito.

Quais seriam esses modos de composição que diferenciam e particularizam a poesia lírica? Nas palavras de José Guilherme Merquior (1972, p.3), “a que se aplica, no entanto, este modelo especial de mensagem que é a obra lírica?”

Com o auxílio de Roman Jakobson, Merquior define o gênero lírico como um tipo específico de imitação, a partir da combinação dos grandes gêneros básicos da literatura com funções linguísticas, apresentando a seguinte consideração sobre a lírica:

a lírica se tornou depositária por excelência de uma característica essencial da poesia, a de função linguística específica. Considerada como tal, poesia é o tipo de mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido.

A partir dessa perspectiva, Merquior compõe o que seria uma definição do poema lírico:

[p]oema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano de seleção das palavras para o plano de sua sequência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (stasis) (MERQUIOR, 1972, p. 6).

Tais afirmações refletem a importância capital que o autor dá à “carne das palavras” em poesia. A mimese começa na articulação da estrutura verbal do poema, de modo que a mimese poética é imitação das palavras antes de ser representação de algo externo, ou seja, a dicção e o plano verbal precedem a referência do poema à realidade exterior.

Diferentes concepções do gênero lírico, seja uma concepção centrada no sujeito, seja voltada para sua relação com realidade exterior ou para a estrutura verbal do poema, são possíveis, pois, os gêneros, como afirma Luis Costa Lima (2002, p.272),

são sim quadros de referência, de existência histórica e tão só histórica; variáveis e mutáveis estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função das mudanças históricas.

As distintas orientações acerca da poesia lírica conformam diferentes tendências críticas em diferentes momentos históricos. A lírica que, na antiguidade, está associada à expressão oral, ao instrumento musical e à recorrência da primeira pessoa do singular, tem outras características reforçadas pelos românticos como o tom pessoal, sentimental ou meditativo de um único sujeito que se expressa a si mesmo, além de ser, nesse momento, agregado a ela o valor filosófico da subjetividade.

A subjetividade que determina a obra de arte lírica apresenta diferentes maneiras de interesse e modos de tratamento em relação ao objeto por meio do qual o sujeito se reflete, devido à “diversidade diversamente determinável do interior”. Tal diversidade evidencia a dificuldade de descrever a poesia lírica como obra de arte, devido a sua variedade formal e sua imprevisibilidade de conteúdo.

O princípio de identidade entre o sujeito lírico e o sujeito empírico também dificultou a determinação do gênero lírico como sendo mimético. Contudo, por mais que no sujeito lírico incida o sujeito empírico, compreendemos a existência de um “eu” lírico como um ser ficcional constituído pela linguagem. Assim, um poema, por mais que apresente elementos passíveis de serem identificados com a realidade factual, é um discurso ficcional, verbalmente inventivo, de modo que a poesia lírica será considerada mimética não só por, à sua maneira, realizar uma representação seja de conteúdos reconhecíveis no mundo, seja de estados de ânimo, como disse Merquior, mas porque a mimese se inicia na articulação da estrutura do poema, sendo este um gênero da representação verbal.

É na modernidade que uma concepção de lírica fundada na função poética da linguagem e na materialidade da palavra é reforçada, ressaltando a autonomia da linguagem em relação à realidade.

A representação da realidade, por meio do poema lírico que se volta para o mundo dos objetos concretos, resulta tanto da referência a que remete a esse mundo exterior, quanto da articulação da estrutura verbal. Assim, as visões que os poetas apresentam em seus poemas são constituídas: em primeiro lugar, pelo objeto visto na

realidade, o referente, isto é, o que o poeta vê; pelo ponto de vista determinado pela subjetividade, isto é, o modo como o poeta vê; por fim, pelo modo como o poeta dá ver, isto é, a articulação da estrutura verbal do poema.

O poeta pernambucano, João Cabral de Melo Neto, tendo rejeitado o lirismo sentimentalista cristalizado na tradição, assimila uma concepção moderna de lírica fundada na função poética da linguagem e postula um novo tipo de objetividade.

Entre as ambivalências e tensões presentes na obra de João Cabral de Melo Neto, estão presentes tanto um valor mimético e empírico, quanto um valor centrado na linguagem e em sua autonomia em relação à realidade. Assim, as representações visuais, em sua poesia, resultam tanto da concretude de seus poemas em relação aos objetos na realidade aos quais as palavras fazem referência – objetos externos indagados na maior parte de sua obra – quanto da concretude da estrutura dada ao material verbal.

Uma análise da representação do espaço em João Cabral depende da análise de suas estratégias de composição, que condicionam aquilo que o autor diz sobre esse conteúdo. Sendo assim, a subjetividade do autor – composta por suas individualidades, vivências, memórias, leituras e concepções acerca do fazer poético, bem como por suas habilidades retóricas e poéticas de “manuseio” do material linguístico, ou seja, os procedimentos por ele utilizados – expressa o sujeito empírico na sua formação ética e estética pela via do sujeito lírico, ainda que este “eu” seja apagado da “superfície” do texto.

O apagamento do “eu” da superfície do texto está entre as transformações operadas e instauradas pela modernidade, o que vai gerar implicações na lírica produzida por poetas modernos como Cabral. Com intuito de compreender a representação, a apresentação das visões do espaço na obra do poeta pernambucano, examinaremos, no tópico seguinte, as transformações e o funcionamento da poesia lírica na modernidade e as convenções que a orientarão nesse contexto, bem como a relação da poesia de Cabral com aspetos da modernidade.

1.2 Na luta com a linguagem: a representação lírica na modernidade e em João Cabral

Com a compreensão da poesia lírica como criação literária a partir de uma perspectiva menos ideológica, poetas, críticos e teóricos preocuparam-se em formular novas concepções em que a lírica não se apresentasse apenas como pura expressão das emoções que nascem da alma inspirada do poeta, pois o poeta embora explicita

sentimentos, o faz por meio de um discurso pensado, organizado, arquitetado composto por elementos estruturais conscientemente escolhidos.

A humanidade encontrou na arte uma forma de reproduzir o mundo em que vive e suas experiências nele, a materialidade do mundo real e suas ações. Para tanto manipulou os mais diversos objetos e ferramentas com o intuito de imitar, representar, expressar a natureza, os espaços, os acontecimentos e ações humanas em sociedade.

Desse modo, não só a natureza, o mundo físico, visual, as ações do homem em sociedade, espaços urbanos, a cidade como espaço das experiências cotidianas, não só a reprodução similar de objetos palpáveis são elementos de representação, uma vez que também os são a apresentação e a expressão de um “eu”, os sentimentos do homem diante do real, partindo dele, mas ao mesmo tempo sobrepondo-o e estabelecendo uma realidade própria. Assim sendo, a representação é uma forma de explorar, assimilar e recriar a realidade.

A ideia da poesia lírica como representação de um mundo interior ou mesmo do mundo exterior, independentemente da nitidez e do grau de objetividade com que ele se apresente, opõe-se ao pensamento não mimético e alegórico em relação à mesma. Essa tensão é reforçada na modernidade, momento em que se explora a teoria da perda da função representacional da poesia e da perda do sentido do “eu” em função de uma lírica obscura e despersonalizada.

Segundo Hugo Friedrich (1991), não é de fácil acesso a lírica produzida no século XX por poetas europeus de alguns países, pois, com a capacidade fundamental da imagem poética de unir algo próximo a algo distante, foram desenvolvidas, por esses poetas, combinações desconcertantes, ao transformarem um elemento já longínquo em um elemento absolutamente remoto, ignorando a existência de uma possível realização concreta ou mesmo lógica das imagens.

A segunda metade do século XVIII e o início do século XIX são apontados como períodos em que se intensificam os processos de urbanização e modernização, transformações que vão gerar mudanças na literatura, pois de acordo com sua condição de arte de imitação, esta passa a ter uma nova realidade a representar. Os sintomas de uma profunda modificação na arte, iniciados períodos antes, já observados no romantismo, se multiplicam graças à nova reflexão sobre a linguagem poética, que já não pode mais ser caracterizada somente a partir das relações entre sujeito e objeto, derivadas da experiência da percepção, ou da imaginação a partir da percepção.

Na lírica da modernidade, os objetos tendem a desaparecer, devido à ausência de referência a uma realidade exterior. Tal ausência resulta numa poesia obscura e desconcertante, unindo incompreensão e fascinação. Segundo Friedrich (1991), a junção de incompreensão e fascinação dessa poesia dá origem a uma dissonância, objetivo das artes modernas em geral, e a uma anormalidade que vai deformar seus conteúdos.

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão da absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São em parte tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos. Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

As mudanças pelas quais passou a poesia deram-se em decorrência do processo histórico. O poeta francês Charles Baudelaire é tido como precursor da modernidade, como ponto de partida de uma tendência que se propagou na poesia lírica. Segundo Friedrich (1991), com Baudelaire começa a despersonalização da poesia moderna, pelo menos no sentido em que a palavra lírica deixa de ser a expressão de uma unidade entre a obra e a pessoa empírica.

A lírica, como já evidenciamos, a partir de uma concepção romântica, é vista como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. Tal conceito indica distensão de um espaço anímico que o homem compartilha com todos os que conseguem sentir. É essa intimidade comunicativa que a poesia moderna evita, na perspectiva de Friedrich (1991), prescindindo da experiência vivida, do sentimento do eu pessoal do artista, este que participa da criação não como pessoa particular, mas “como inteligência que poetiza, como operador da língua”.

Numa tentativa de caracterização da lírica na modernidade, o autor de *Estrutura da lírica moderna* realiza uma sistematização dos elementos que caracterizam essa poesia, numa perspectiva que evidencia uma lírica que pretende ser criação autossuficiente, evitando a intimidade comunicativa, cujo conteúdo não é tratado descritivamente, sendo a não assimilabilidade sua característica crônica.

Friedrich (1991) elenca uma série de características da poesia produzida na modernidade, descrevendo-a a partir de categorias negativas, dentre elas a desrealização, a despersonalização, a desumanização, a deformação e a decomposição, a idealidade vazia, a poesia abstrata, a linguagem e as imagens insólitas, o hermetismo, entre outras.

A despersonalização parece ser resultado de uma necessidade histórica, de uma separação entre lírica e coração, da neutralização da pessoa e da desumanização do sujeito lírico. Assim, cumprindo o propósito de não se entregar à embriaguez do coração, segundo Friedrich (1991, p. 39), “o ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua”, de modo que os conteúdos resultam de uma meditada composição.

Contudo, há outras questões relevantes em relação à produção poética na modernidade, que precisam ser destacadas. Para Alfonso Berardinelli (2007), a poesia moderna possui uma pluralidade de vozes que não pode ser subestimada, assim como também não pode ser negada a multiplicidade de autores. Ainda segundo o teórico, vários poetas do século XX mantêm relações mais abertas ou mais livres com as formas poéticas tradicionais.

Berardinelli (2007), ao falar da pluralidade das vozes na poesia, contrapõe-se a estrutura proposta por Friedrich, argumentando que não houve por parte desse autor um equilíbrio, e que, em sua proposta, apenas uma voz centralizada no sujeito foi contemplada, e a sistematização de sua obra foi realizada com base nos poetas franceses mais herméticos, eleitos como representantes da lírica moderna. Ainda segundo Berardinelli, a seleção realizada por Friedrich não condiz com a realidade, uma vez que, poetas de inegável valor para a construção de uma concepção da lírica moderna, ficaram fora do esquema privilegiado por ele.

Para Berardinelli (2007), um único poeta, em sua própria produção estética, pode possuir várias vozes em uma mesma obra, vozes que falam nela de acordo com as transformações formais e autoconsciência histórica e cultural. Assim, a poesia moderna e sua linguagem específica não se contrapõem aos problemas culturais de sua época, nem se desvinculam deles.

Em se tratando da obscuridade sustentada por Friedrich, Berardinelli afirma que se a poesia lírica buscou quebrar o enraizamento e, por uma necessidade histórica, aspirou a uma obscuridade, é porque a lírica não se separa da realidade.

Assim, se por um lado, Hugo Friedrich aponta para o fechamento da comunicação de uma lírica moderna, Alfonso Berardinelli, por outro lado, nos lembra que o gênero lírico exacerba a centralidade do sujeito poetante e que a poesia lírica pressupõe pensamento e emoção. Contudo, o impulso emotivo, imaginativo ou psíquico do autor precisa projetar-se nas coisas, num suporte externo, criando as emoções nas coisas, em objetos compartilháveis.

Em muitos autores e textos modernos, observamos um movimento oposto à idealidade vazia, à despersonalização e à desumanização determinantes de parte da poesia da modernidade. Michael Hamburger (2007) aponta para a impossibilidade da despersonalização e desumanização, que separam poesia e realidade. Segundo o autor, a poesia moderna encarna a verdade, pois faz uso pleno da língua como meio de pensamento, de exploração e de descoberta, ainda que não tenha sentido lógico na realidade. Assim, por mais impessoal ou abstrata que pareça, o homem nunca poderia ser excluído da poesia por ele escrita.

Sendo assim, enquanto Friedrich busca estabelecer uma estrutura para a lírica, elegendo apenas parte de sua produção, embora na época a mais significativa, Berardinelli vai contrapô-lo, enquanto Hamburger (2007) conclui que a única certeza sobre a poesia moderna é sua própria incerteza, sua indefinição e reunião de contradições, sua impossibilidade de dissociação entre o homem e o mundo e as suas diversidades.

Na mesma linha de pensamento de Berardinelli e Hamburger, Theodor Adorno (2003), lembra que a lírica tem por essência não reconhecer o poder da socialização, que a afetividade faz questão de que a expressão lírica permaneça desvencilhada da objetividade, conforme o pensamento de Hegel, em que o poeta deve integrar em sua subjetividade o conjunto de objetos e suas relações exteriores ou penetrá-los pela interioridade da consciência individual.

Adorno (2003) concorda que os elementos externos e as referências ao social não devem apontar para fora da obra de arte, mas sim levar mais para fundo, para dentro dela. Todavia, para esse autor, o teor de um poema não é limitado por uma mera expressão de emoções e experiências individuais, ao contrário, estas só se tornam artísticas quando, em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal, por essência social. Ainda segundo Adorno (2003, p.72), em “cada poema lírico devem ser encontrados, no médium do espírito

subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade”.

A linguagem estabelece a relação entre lírica e sociedade e confere à subjetividade, a objetividade:

quando a contradição entre linguagem poética e comunicação se intensificou ao extremo, toda lírica se tornou um jogo de tudo ou nada; não porque tenha se tornado ininteligível, mas porque, unicamente em virtude de ter tomado consciência de si mesma enquanto linguagem artística, através de seu esforço em alcançar uma objetividade absoluta, não limitada por qualquer preocupação com a comunicação, ela se afasta ao mesmo tempo da objetividade do espírito criando um aparato poético que substitui uma linguagem não mais presente. O que afirmei foi que a configuração é sempre também, a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si mesmo antagonístico, o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade (ADORNO, 2003, p.76).

Compreende-se que o “eu” que ganha voz na poesia lírica, antes da ampliação histórica de seu conceito, se exprimia de forma oposta ao coletivo, mas não sem sua mediação, de modo que o sujeito lírico incorpora de forma decisiva o todo.

A relação conflituosa entre subjetividade e objetividade, o que é interno e o que é externo, indivíduo e sociedade, inspiração e construção, linguagem poética e comunicação, e até mesmo entre poesia e prosa, se intensificam na modernidade.

Estabelece-se, pois, o contraste entre uma poesia mais representativa e outra que já não seria mimética, entre uma poesia mais dependente do mundo exterior, independente da nitidez com que este mundo é visto, e uma poesia dita da alma privada. Dado este contraste, seria preciso “ir pelo eu para além do eu”, pois, conforme Paul de Man (1999, p.192):

a poesia verdadeiramente moderna é uma poesia que se tornou consciente do conflito incessante que opõe um eu, ainda implicado no mundo diurno da realidade, da representação e da vida à aquilo que Yeats chama de alma. Traduzindo em termos de dicção poética, isso implica que a poesia moderna usa imagens que são ao mesmo tempo símbolo e alegoria, que representam objetos da natureza mas que são retiradas de fontes puramente literárias. A tensão entre estes dois modos de linguagem põe também em questão a autonomia do eu. A poesia moderna é descrita por Yeats como a expressão consciente de um conflito interior da função da linguagem enquanto representação e no interior da concepção da linguagem como ato de uma vontade autônoma .

Um objeto real apresentado em um verso de um poema pode, adiante, noutro verso, transcender a uma irrealidade. Do mesmo modo que uma imagem concreta pode não conduzir a uma visão mais clara dependendo da sua relação com o todo de uma obra. Assim, uma linguagem mais representativa no que diz respeito às referências exteriores, pode transcender e ser substituída por uma linguagem mais alegórica, figurativa que, como *secunda Man*, o conflito no interior do poema, encerra a característica máxima da lírica moderna. Sobre isso, afirma o autor:

um dos modos como a poesia lírica se depara com este enigma é na ambivalência de uma linguagem ao mesmo tempo representacional e não representacional. Toda poesia representacional é sempre também alegórica [...] toda poesia alegórica deve conter um elemento representacional que convida e permite essa compreensão (MAN, 1999)

Ou seja, por mais desrealizada que possa ser uma obra poética é importante se admitir a presença persistente, na poesia, de níveis de significados que são ainda representacionais, pois “a poesia não desiste tão facilmente e a tão baixo custo da sua função mimética e da sua dependência em relação à ficção de um eu” (MAN, 1999,p.203).

O enigma da ambivalência de uma linguagem ao mesmo tempo representacional e não representacional está presente na poesia de João Cabral de Melo Neto. Se, por um lado, a obra do poeta está em consonância com convenções que orientam a lírica na modernidade, como algumas características apresentadas por Hugo Friedrich, especialmente no que diz respeito à linguagem, conduzindo a poesia ao trabalho, à construção sistemática de uma arquitetura, de modo que os conteúdos resultam de uma meditada composição, por outro, rechaça características como a idealidade vazia.

O poeta que buscou em sua poesia envolver a reflexão poética acerca de sua própria composição – uma das razões para ter sido conferido a ele o título de poeta antilírico e poeta crítico – também se preocupou com a questão da comunicação, atentando-se para a transitividade de sua obra.

Em sua já citada obra de 1982, *Poesia Crítica*, uma antologia de seus poemas organizada pelo próprio poeta, a única precedida por uma nota do autor, Cabral diz sobre si mesmo:

[q]uem teve contato com pouca parte de sua obra, sabe que ele nunca entendeu a linguagem poética como uma coisa autônoma, intransitiva, uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão: mas como uma forma de linguagem como qualquer outra.

Uma forma de linguagem transitiva, com a qual se poderia falar de qualquer coisa, contanto que sua qualidade de linguagem poética fosse preservada (MELO NETO, 1982, V-VI).

Para o poeta pernambucano a linguagem poética nunca foi entendida como intransitiva, “uma fogueira ardendo por si”, como é possível observar na crítica feita por Cabral ao poeta francês inicialmente ligado ao grupo surrealista de Paris, René Char, por meio do poema “Anti-Char”, de *Museu de tudo*, também presente na antologia crítica de 1982:

Poesia intransitiva,
sem mira e pontaria:
sua luta com a língua acaba
dizendo que a língua diz nada.

É uma luta fantasma,
vazia, contra nada;
não diz a coisa, diz vazio;
nem diz coisas, é balbúcio. (MELO NETO, 2008, MT p.371)

O título do poema evidencia uma oposição ao poeta francês René Char e à poesia por ele produzida. Trata-se de uma crítica por meio de uma definição da poesia intransitiva, que, segundo a voz do poema, não encontra um objeto, coisa ou coisas e acaba por dizer nada, sendo vazia, impossibilitando que a intransitividade seja um outro modo de comunicação poética.

A perspectiva de Cabral em relação à transitividade da língua está de acordo com o que disse Paul de Man (1999) afirmando que toda poesia representacional é sempre também alegórica e toda poesia alegórica deve conter um elemento representacional que convida e permite essa compreensão.

Em João Cabral transitividade e intransitividade se encontram, assim, em sua obra:

[a] representação da realidade passa a ser dependente de uma constante indagação acerca dos termos que são utilizados para sua nomeação. Deste modo, a transitividade que pode enganosamente parecer óbvia é relativizada pelo que há, como sempre, de abstrato e, portanto, de intransitivo no trabalho com a linguagem (BARBOSA, 2002, p. 297).

Em *O engenheiro e Psicologia da composição* com a “Fábula de Anfion” e a “Antiode”, as duas obras que antecedem *O cão sem plumas*, Cabral evidencia uma extrema consciência do fazer poético, o que se apresenta não só no que diz respeito às questões formais, mas à composição como um todo, incluindo o conteúdo, resultando numa poesia sobre a sua própria criação – os metapoemas. Assim

a procura da poesia, envolvendo a meditação poética acerca da própria composição, “fogueira ardendo por si”, pode se traduzir também um veículo de transitividade, por assim dizer resolvidos por uma intensa poética da negatividade, como está sobretudo na Antiode que, na obra do poeta, assume as feições de um verdadeiro manifesto antilírico. E é precisamente este antilirismo levado a seu extremo, quer dizer, não sendo apenas uma recusa temática mas de incertezas quanto a maneira de dizer, que vai permitir o encontro de objetos na realidade social e histórica capazes de redefinir o veio crítico daquela poesia que escolhera cultivar no deserto, “pomar as avessas”, como está na *Psicologia da composição* (BARBOSA, 2002, p. 297).

O constante questionamento quanto à maneira de dizer as coisas permitiu que Cabral efetuasse, além de uma poesia crítica sobre o próprio fazer poético, uma releitura de uma realidade social e histórica, ao mesmo tempo, em que realiza um intenso e cuidadoso trabalho com a linguagem, de modo que transitividade e intransitividade se entrelaçam evidenciando um modo específico de apreensão dos objetos fornecidos pela realidade e de sua representação.

De fato, em alguns aspectos, na poesia moderna, o mundo real se rompe sob a determinação de um sujeito que nega seus conteúdos, resultando numa visão desfigurada e insólita do mundo. Entretanto, não se pode negar um outro movimento dessa lírica, um movimento de abertura para o mundo, alargando as fronteiras da linguagem poética para muito além dos limites restritos ao discurso poético.

Desse modo, em certa medida, João Cabral se apropria de algumas características daquela lírica moderna que, por uma necessidade histórica, aspirou a uma obscuridade, a exemplo da despersonalização, que conduz a um apagamento do eu, do

sujeito lírico, da superfície do poema. Entretanto, ainda que uma parte da obra do poeta esteja voltada para si mesma, o autor não deixa de buscar a transitividade comunicativa, o que vai fazer de forma mais decisiva em uma outra parte de sua obra, em que se projeta para o exterior, para a realidade social e histórica de um espaço, porém, mantendo o cuidado com o trabalho composicional, que vai garantir a qualidade da linguagem poética de que ele fala.

Nesse sentido, como já afirmamos, João Cabral de Melo Neto mantém relações estreitas com certos aspectos da modernidade que regem a poesia por meio do trabalho, da construção sistemática de uma arquitetura, envolvendo seus conteúdos em uma meditada composição. Já outros aspectos são relativizados, como a incomunicabilidade, a ausência de referência exterior e a própria obscuridade.

O poeta pernambucano, além de fazer crítica de poesia por meio do próprio poema, faz crítica de realidades históricas e sociais não só como “denúncia”, mas crítica por meio da escolha, da disposição e da organização do material que vai nomear a realidade sobre a qual se inclina, numa atitude poética cerebral, de constante meditação e construção que vão constituir uma obra peculiar para a Literatura Brasileira.

No embate com a língua, tanto nos metapoemas, quanto nos poemas críticos da realidade social e histórica, a presença do “eu” será, em João Cabral, apagada da superfície do texto. A reconfiguração da subjetividade está entre as transformações operadas e instauradas pela modernidade e é essa reconfiguração que passamos a analisar no tópico seguinte.

1.3 “Indireta confissão pelo avesso”: a subjetividade na poesia de João Cabral

A distinção entre o sujeito lírico e o sujeito empírico, e mesmo a questão da referencialidade da poesia lírica como gênero literário estão no cerne das discussões acerca da subjetividade. Segundo Dominique Combe (2009-2010, p.120-121),

a gênese do conceito de sujeito lírico é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia, e do problema de referencialidade da obra literária. [...] O valor referenciável do eu se opõe ao sujeito lírico. Na medida em que a visão biografista, à qual se opõe a teoria do “eu lírico”, relaciona o sujeito ao autor e a sua personagem, ela acaba por estender ao gênero do poema autobiográfico à poesia lírica como um todo.

Como já discutido no primeiro tópico do presente capítulo, desde a Antiguidade, a recorrência da primeira pessoa do discurso, o tom pessoal, sentimental ou meditativo de um único sujeito que se expressa, agregou ao conceito de poesia lírica um caráter autobiográfico, aproximando a lírica da “verdade” do sentimento ou dos acontecimentos da vida do sujeito, afastando as obras desse gênero da imaginação e da ficção.

Tais conceitos sobre a lírica, cuja origem está na Antiguidade, foram retomados pelos românticos, embora, a partir deles, a reflexão acerca dos gêneros passe de um caráter retórico, para um caráter filosófico, baseado na oposição entre subjetividade e objetividade.

Francisco Aschcar em *Lírica e Lugar comum* (1994) ao tratar do “Eu-lírico e subjetividade”, fala das divergências na concepção de sujeito lírico, sendo por uns concebidos de forma chamada de “substancial” e por outros de “semiótica”. A partir do romantismo, a concepção do eu-lírico concebida de forma substancial está associada diretamente à relação entre o enunciado lírico e a experiência subjetiva do poeta. Desde então, o lirismo foi continuamente definido como expressão da subjetividade e “não de um objeto exterior”.

Nesse sentido, o que interessaria para a poesia lírica, antes de tudo, seria a expressão da subjetividade, independentemente do conteúdo. Para Hegel (2004), a realidade exterior fornece apenas uma intuição e sentimento interiores em relação à mesma, de modo que o acontecimento não constitui o ponto central, mas sim a situação de ânimo nele refletido. A subjetividade lírica é explanada como a exteriorização de si, expressão da interioridade humana, do espírito interior. Assim, o conteúdo da obra lírica não é a realidade objetiva, mas o sujeito e a singularização dos acontecimentos e dos objetos, pois a eles são agregados algum sentimento introduzindo-os no interior.

Ainda segundo Hegel (2004), a obra de arte não deve se tornar dependente da ocasião exterior e dos fins, mas ser autônoma. Portanto, a ocasião deve servir apenas como oportunidade para expressar a si mesmo, sua disposição, sua alegria, sua tristeza, seus sentimentos ou o modo de pensar e ponto de vista sobre a vida. Destarte, a unidade lírica não é fornecida pelo motivo, pelo acontecimento, ou pelo objeto e sim pelo movimento e o modo de apreensão interiores subjetivos. Assim sendo, a principal condição para a subjetividade lírica consiste no fato de assumir em si mesma, inteiramente, o conteúdo real e torná-lo seu. O conteúdo da lírica seria, portanto, o subjetivo, o mundo interior, a alma agitada por sentimentos, a alma que, em vez de agir,

persiste na sua interioridade e não pode, por consequência, ter por forma e por fim senão a expressão do sujeito, a sua expansão.

As considerações acerca do lírico passam pelo individualismo, pelo sentimentalismo, pelo tom pessoal, confessional, emocional e subjetivo, conceitos esses já bastante debatidos e relativizados, principalmente a partir do século XIX.

A oposição entre subjetividade e objetividade utilizada por Hegel, na distinção entre a poesia lírica e a épica, será relativizada por Emil Staiger (1977), para quem a poesia lírica não é nem objetiva, nem subjetiva: nela, sujeito e objeto se fundem, abolindo a distância entre eu e mundo, passado e presente, sujeito e objeto, resultando assim numa fusão entre objetividade e subjetividade. Nesse sentido, a poesia lírica, apesar de partir das vivências de um sujeito, pode exprimir crenças, representações, relações humanas e o que há de mais externo a ele.

Segundo Staiger (1977), a lírica deve mostrar o reflexo das coisas na consciência individual, enquanto a objetividade da epopeia consiste em apresentar a realidade como ela existe ou existiu. Isto, independentemente da pessoa do poeta, embora o autor reconheça que nenhum objeto é acessível em si; justamente por ser um objeto, está à frente, e somente pode ser observado de um ponto de vista, de uma perspectiva que é a do poeta, de seu tempo ou de seu povo.

Na modernidade, com o reforço da teoria da perda da função representacional da poesia e da perda do sentido do “eu”, em função de uma lírica obscura e despersonalizada, será reforçada, também, uma concepção de lirismo atrelada à linguagem.

Michel Collot (2013) lembra que uma via fecunda para a redefinição moderna do lirismo foi aberta pela linguística da enunciação, em que uma distinção entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação será estabelecida, de modo que

[o] pronome em primeira pessoa, em particular, não designa senão o locutor, que é bem um sujeito singular, mas cuja identidade muda a cada ato de enunciação, e que se define em relação recíproca a um outro, interlocutor, sempre suscetível de dizer Eu, por sua vez. Essa permutabilidade de pronomes e dos papéis discursivos impede de encerrar o sujeito da enunciação em uma interioridade e uma identidade estáveis e o abre para a alteridade (COLLOT, 2013, p.226)

Para uma concepção de lirismo atrelada à linguagem, o sujeito lírico é um sujeito da enunciação que se distingue da pessoa do poeta, sujeito empírico. Segundo Collot (2013, p.227,228):

O “desaparecimento elocutório do poeta”, se ele afasta a referência à sua pessoa e à sua biografia, não exclui a expressão de sua experiência e de sua afetividade. Mas esta não se opera paradoxalmente senão pela evocação de uma coisa e da criação de um objeto verbal [...] O poeta projeta assim fora de si, na imagem das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua relação com o mundo[...].

O sujeito, ao afastar-se de si, projetando-se no outro ou nos objetos exteriores, coloca-se fora de si. A transformação da subjetividade lírica é um dos possíveis modos de expressão, de manifestação do sujeito lírico. Uma das reinterpretações da subjetividade lírica considera o sujeito em sua relação com o exterior e com os inseparáveis objetos que o afetam, de modo que o sujeito encarna sua interioridade, em uma matéria do mundo, na realidade exterior.

Para Collot (2013), uma reavaliação moderna do sujeito, fará com que o mesmo não seja mais encarado somente em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas também numa relação constitutiva que o altera, levando a uma reinterpretação do lirismo. Assim, o sujeito lírico, “liberto de seu querer individual”, tem acesso à objetividade.

A recorrência da primeira pessoa, a posição central do “eu” no poema lírico, não impede que a segunda ou mesmo que a terceira pessoa sejam as únicas referências pessoais, nem mesmo que não haja qualquer referência pessoal, ou que objetos exteriores ocupem esse lugar no poema, pois,

no vasto universo do que chamamos lírica, na literatura moderna como na antiga, há poemas nos quais não a primeira, mas a terceira pessoa ocupa lugar central. É o que ocorre em poemas onde o eu é radicalmente ausente, seja como actante, seja como instância emocional sugerida: exemplos modernos são numerosos; lembremos dois casos bastante distantes entre si: Mallarmé, em suas realizações mais características, constitui um caso extremo de lírica impessoal, pois nele o sujeito tem pouca possibilidade de sinalizar sua elipse, de persistir ao menos em algum reflexo do objeto, pois este é também afastado da cena; João Cabral de Melo Neto, em sentido oposto, faz na parte mais numerosa e importante de sua obra, que o objeto ocupe todo espaço no poema (ACHCAR, 1994, p. 46)

Nas representações da poesia de Cabral, configuradas por meio da construção pela linguagem e experiência pessoal, o “eu” se retrai diante dos objetos do mundo observado, fazendo com que a subjetividade pareça estar ausente.

A primeira pessoa do singular, em boa parte de sua obra, dá lugar à terceira pessoa ou a um sujeito impessoal. Isto, quando os pronomes pessoais não são completamente apagados. Apesar disso, Peixoto (1983, p. 12), na esteira de Emile Benveniste, afirma que

a subjetividade é inerente à linguagem e não se manifesta exclusivamente nos pronomes pessoais mas também em palavras que deles dependem. [...] Mesmo quando o eu desaparece, não se elimina a subjetividade da linguagem poética de João Cabral, que persiste como parte submergida, menos evidente, do eixo eu-objeto.

A subjetividade lírica também se expressa por meio da habilidade do poeta com a linguagem, do tratamento que ele oferece ela, do ‘modo’ como se diz o que quer que seja, pois a habilidade faz parte do domínio da subjetividade. Em João Cabral a expressão do “eu” é reconfigurada de modo que a subjetividade lírica que modela e emoldura o texto, será evidenciada também pela forma do poema.

Os elementos, os conteúdos de sua obra são materialmente articulados à inscrição do poeta no mundo, a exemplo de sua relação com Pernambuco e Espanha que se tornaram matéria repertorial de sua obra. Assim, suas memórias e suas leituras constituem também as habilidades retóricas e poéticas que Cabral expressa por meio de seus procedimentos, ou seja, as estratégias composicionais, que demonstram a incidência da subjetividade empírica na subjetividade lírica e a formação ética e estética do sujeito empírico pela via do sujeito lírico.

Peixoto (1983) lembra que não há acordo entre os críticos da poesia de João Cabral no que diz respeito a classificá-la como lírica. Fala-se de uma poesia antilírica, numa poesia que rompe com o lirismo, numa “nova dimensão do discurso lírico” e num “lirismo de tensões”.

Para Benedito Nunes (1974, p.52), a poesia de Cabral se retrai à atitude lírico-expressiva de afirmação do “eu” e a poética a que a quarta obra do poeta, *Psicologia da composição*, deu acesso, que “corresponde a todo um modo de sentir e pensar, definiu também o ponto de ruptura da poesia de João Cabral com o lirismo”.

Segundo Augusto de Campos (1978, p.52), “João Cabral vem praticando, didaticamente, uma antipoesia, ou uma poesia que se contrapõe ao que passou a ser o conceito popular e também literário de poesia”.

Se o lirismo é determinado pela subjetividade, pelo “eu” que se expressa, quando essa marca de pessoalidade desaparece do poema, este pode visto por uma perspectiva da negatividade e por consequência poderá ser determinado como antilírico ou antipoético. É justamente por essa atitude de apagamento do “eu” de um plano mais superficial e evidente do poema, que Cabral recebeu os “títulos” de poeta cerebral, poeta das coisas, poeta antilírico, que ele tomou para si, como podemos observar em seu “O último poema”, em comparação ao poema homônimo de Manuel Bandeira, poeta da modernidade e do modernismo brasileiro, que apresenta em sua poética um tom pessoal que traduz um estado de alma, sentimentos e emoções e, por isso, é considerado pela crítica um dos grandes líricos da poesia brasileira. Observemos os poemas:

O último poema

Não sei quem me manda a poesia
nem se Quem disse a chamaria.

Mas quem quer que seja, quem for
esse Quem (eu mesmo, meu suor?),

seja mulher, paisagem ou o não
de que há que preencher os vãos.

fazer, por exemplo, a muleta
que faz andar minha alma esquerda,

ao Quem que se dá à ingloria pena
peço: que meu último poema

mande-o ainda em poema perverso,
de antilira, feito em antiverso. (Cabral, 2008, A p.528)

O último poema

Assim eu queria o meu último poema.
Que fosse terno dizendo as coisas mais simples e menos
intencionais
Que fosse ardente como um soluço sem lágrimas
Que tivesse a beleza das flores quase sem perfume

A pureza da chama em que se consomem os diamantes mais límpidos
A paixão dos suicidas que se matam sem explicação. (Bandeira, 1986, p. 223).

Embora os dois poemas tenham uma temática semelhante, compartilhem o mesmo título e, em uma primeira leitura, tratem, de modo geral, de como gostariam os poetas que fosse seu último poema, são textos que diferem quanto aos instrumentos empregados em sua composição, evidenciando estratégias e processos distintos de criação. A comparação dos poemas revela características que percorrem toda a obra dos dois autores em suas linhas de força.

O poema de Cabral está em *Agrestes*, obra publicada em 1985. O poema de Bandeira está em *Libertinagem*, de 1936. Cabral publicou seu poema quase 50 anos depois de Bandeira, certamente com conhecimento da obra do primo e, provavelmente, em resposta a ela, como modo de reafirmar sua psicologia pessoal e sua concepção de poesia e de arte poética.

Bandeira se considerava um poeta que “recebe” a poesia, de acordo com suas próprias palavras em seu *Itinerário de Pasárgada* – “não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer” –, admitindo ser um poeta inspirado, e ainda como podemos observar na leitura de seu “O último poema”, cheio de sentimentos e do desejo pelas coisas “menos intencionais”. Cabral, por sua vez, se reafirma, mais uma vez, como poeta antilírico, embora, nesse poema seja curioso o modo como o poeta parece admitir a existência de algo ou alguém “(Quem)”, que lhe traz a poesia, mesmo que não saiba nomeá-lo e não fale em inspiração. O poeta questiona ainda se esse “Quem” não seria ele mesmo, com seu trabalho. A pergunta não é respondida, mas fica clara a eterna indagação de Cabral sobre isso que é o fazer poético, sobre a busca do autor por uma poesia menos sentimental e mais cerebral.

Em “Inspiração e o trabalho de arte” Cabral trata justamente das “inquietações e curiosidades acerca da criação poética” e o trabalho, opostos à gratuidade do dom, à inspiração. O poeta divide os poetas em duas famílias, uma família para quem a composição é procura e a família dos que encontram a poesia. Para ele, a composição é para uns um momento inexplicável de um achado e, para outros, as horas enormes de trabalho e procura. Essas horas são feitas de “mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que de partida se desejou

conseguir”. Para os que “acham” o poema, os poemas brotam, surgem de maneira inexplicável, mais do que se compõem. Assim, o ato de escrever se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende.

Cabral conclui, em suas considerações sobre poesia e a composição, que a criação literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. Há de se levar em conta a psicologia pessoal de cada autor. O fato de pertencer a uma ou outra dessas famílias reflete não só nas qualidades propriamente artísticas de sua poesia, mas sobretudo, em sua concepção de poesia e de arte poética.

Essa poesia crítica e considerada antilírica, segundo o que passou a ser o conceito popular de poesia, não deixa de expressar um entendimento particular do poeta em relação ao mundo, à poesia e ao fazer poético, pois o modo de operação e a concepção a respeito da poesia expressa pelo próprio poema também são da esfera da subjetividade.

Em João Cabral não deixa de ocorrer um movimento do que é externo pelo que é interno, pois os conteúdos exteriores são tornados tão seus ao ponto de transformar o que há de mais coletivo, que é o espaço onde vivemos, em algo particular, individual, a exemplo da Recife de João Cabral, do Pernambuco de João Cabral, da Espanha de João Cabral.

Os objetos e espaços representados não são produtos de uma simples descrição e representação exterior, apresentam uma originalidade, uma realidade própria somada às impressões pessoais de quem os criou revelando o conteúdo de uma subjetividade.

O que acontece na obra de Cabral é que o sujeito manifesta sua subjetividade na objetividade, em objetos concretos do mundo exterior. O poeta, por meio de um trabalho centrado na linguagem, desloca a atenção do sujeito para o próprio texto, mesmo quando trata da realidade histórica e social, ou da própria memória, transformando-as em objetos únicos, singulares, constituídos pela palavra.

A subjetividade lírica é apagada da superfície do texto. Não sendo, portanto, evidenciada de maneira explícita, ela se reconfigura e se apresenta, muitas vezes, nas escolhas do poeta e em seu modo de operação. A ideia de que o poeta projeta nos objetos escolhidos traços pessoais, por mais objetivo que pareça o poema, foi assimilada por Cabral, como podemos observar no seguinte poema, em que o conteúdo que deve compor uma obra é problematizado, a partir da reflexão fundada na oposição entre uma poesia da expressão do eu e uma poesia das coisas:

Dúvidas apócrifas de Marianne Moore

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?
Ou sempre se impõe, mesmo
impuramente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa? (MELO NETO, 2008, A p.522)

Por meio de uma série de perguntas retóricas é questionado se, ao realizar uma poesia anticonfessional, não seria realizada, indiretamente, uma espécie de confissão, ou se o conteúdo do poema, centrado na sua própria composição, nos objetos exteriores ou na realidade social e histórica, não se impõe a quem dele quer falar, ou mesmo se entre tantos conteúdos possíveis para a lírica, evitar qualquer um já não seria uma forma de falar deles.

Desde o primeiro verso observamos que se trata de um sujeito lírico que não se define mais em termos de interioridade e de identidade, mas de abertura para as coisas do mundo exterior. Segundo Collot (2013, p. 233), ao tratar do *Partido das coisas* de Francis Ponge, “tomar partido das coisas é, ainda, de uma certa maneira, “tomar seu próprio partido”, Por meio dos objetos que ele descreve, o sujeito, que não pôde se exprimir, procura se escrever, “renunciando a conhecer a si mesmo, a não ser consagrando-se às coisas”. Haveria assim, segundo Collot, em Ponge, um certo lirismo que não consiste em exprimir movimentos interiores, mas essa emoção que nasce do contato com as coisas exteriores.

O apagamento de movimentos interiores não se dá somente no aspecto temático, mas também linguístico, como o já mencionado apagamento da primeira pessoa do pronome pessoal, como podemos observar no seguinte poema:

Fazer o seco, fazer o úmido

A gente de uma capital entre mangues,
 gente de pavio e de alma encharcada,
 se acolhe sob uma música tão resseca
 que vai ao timbre de punhal, navalha.
 Talvez o metal sem húmus dessa música,
 ácido e elétrico, pedernal de isqueiro,
 lhe dê uma chispa capaz de tocar fogo
 na molhada alma pavio, molhada mesmo.

*

A gente de uma Caatinga entre secas,
 entre datas de seca e seca entre datas,
 se acolhe sob uma música tão líquida
 que bem poderia executar-se com água.
 Talvez as gotas úmidas dessa música
 que a gente dali faz chover de violas,
 umedeçam, e senão com a água da água,
 com a convivência da água, langorosa (MELO NETO, 2008, EP
 p.314)

Na oposição entre umidade e secura, Cabral elege dois tipos de “gente” que apesar de habitarem espaços diferentes, vivem em difíceis condições, “a gente da caatinga” e “a gente de uma capital entre mangues”. A primeira pessoa está completamente ausente do poema, assim como está inteiramente ausente de todo o livro do qual faz parte, *A Educação pela pedra*.

A terceira pessoa, designando o mundo de seres, objetos e paisagens que desempenham suas ações simbólicas, ocupa o lugar privilegiado nesta coletânea. Permanece, no entanto, uma tensão: por um lado, o poema como objeto desligado da subjetividade que o originou e também independente da interioridade fictícia normalmente designada pelo eu (pois por mais que se origine no escritor torna-se fictícia ao transformar-se em elemento do poema) e, por outro lado, o poema como discurso de uma persona. As convenções da poesia lírica, vigentes mesmo no consumo desta antilira, pedem uma leitura onde um dos níveis de significado é a revelação de um *eu*. É neste contexto que as evasões e a reserva da voz narradora devem ser interpretadas. O tom impessoal destaca a atenção voltada sobre objetos e acontecimentos, mas também dificulta a leitura dos poemas, pois o leitor procura com os elementos dados compor um *eu*, descobrir uma relação entre os temas públicos e a voz que os narra. (PEIXOTO, 1983 p. 187-188)

Os elementos, os conteúdos de uma obra são materialmente articulados à inscrição do poeta no mundo, a exemplo de João Cabral e sua relação com os espaços

que elege para sua poesia, como Pernambuco e Recife, Espanha e Sevilha, entre outras cidades e espaços. Por isso, vale conhecer algumas experiências do autor e relacioná-las a sua poesia, se considerarmos que Pernambuco só passa a compor a obra do autor depois que se fez ausente, se considerarmos que seu contato com a cultura espanhola influenciou, sobremaneira, sua produção e sua subjetividade.

Vale também ressaltar que a experiência de vida é diferente da experiência de leitura, mas que uma está inserida na outra. Por isso, é preciso esclarecer que apresentar experiências do autor e relaciona-las a sua poesia, não significa explicar a obra por um acontecimento de vida, numa atitude biografista, e sim levantar dados que nos ajudem a entender a incidência da subjetividade empírica na subjetividade lírica. Com intuito de verificar essa incidência passamos a destacar, no roteiro poético-biográfico do tópico seguinte, alguns acontecimentos decisivos na relação entre sujeito empírico e sujeito/subjetividade lírica.

1.4 O sujeito dissolvido na linha entre ler e conviver: roteiro poético-biográfico

João Cabral de Melo Neto nasceu na década de 1920, em Recife-Pernambuco e viveu em engenhos de cana de açúcar até os 10 anos de idade, quando em 1930 mudou-se para a capital, onde concluiu os estudos primários e secundários. Por volta de 1938 frequentou a roda literária do Café Lafayette, ponto de encontro de artistas e intelectuais da época, que se reuniam em torno de Willy Lewin e Vicente do Rego Monteiro:

Eu já frequentava uma roda literária no Recife com Lêdo Ivo e outros. O mais velho de nós todos, uma espécie de mentor, era o Willy Lewin. Ele tinha uma biblioteca de literatura francesa moderna enorme e foi quando eu tomei conhecimento do surrealismo e outros poetas modernos.

Em um cenário de grande interesse pelo surrealismo, pelo mistério e pela capacidade de sugestão, em oposição à clareza do racional, foi que Cabral apresentou, em 1941, a tese *Considerações sobre o poeta dormindo*, no Congresso de Poesia do Recife. A tese ressaltava uma decidida preocupação dos críticos e poetas com o sonho, apresenta como epígrafe um poema de Lewin, intitulado “Sono” e o poeta se propõe a falar do sono em suas relações com a poesia, do sono como fonte do poema.

Marcado por esse contexto, no mesmo ano em que se mudou para o Rio de Janeiro, em 1942, publicou sua primeira obra, *Pedra do sono*. Em poemas de *Pedra do sono*, já se percebiam as peculiaridades que seriam fortes em sua poesia, embora a obra ainda não apresentasse características, como a aversão a todo tipo de confessionalismo. Segundo Antonio Candido, em “Poesia ao Norte”, o poeta pernambucano, em *Pedra do sono*, já se apresenta de posse de seus próprios meios de expressão, tratando-se de uma obra de “um poeta extremamente consciente que procura construir um mundo fechado para sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas” (CANDIDO, 2008, p. XLVIII).

Trata-se de uma obra cujas imagens dos poemas estão associadas à noite, com uma constante tensão entre noite e dia, em que o sonho aparece como tema recorrente, apesar da adesão onírica não ser plena. Os poemas são construídos com rigor, notado na ordenação vigorosa que o poeta neles imprime. Assim, segundo Candido (2008, p.48), “disso já se depreendem as duas características principais desses poemas, tomados em si: hermetismo e a valorização plástica das palavras”.

Alguns poemas de *Pedra do sono* homenageiam pintores, pois o autor tinha paixão pelas artes plásticas, realizando ao longo de sua trajetória poética crítica de pintores com os quais ele se identifica, traduzindo metaforicamente suas impressões das pinturas. Assim, acaba lendo sua própria poesia, uma poesia plástica que tem confluências com as pinturas que admira.

Na poesia de Cabral, as palavras, de acordo com as relações que as ligam umas com as outras, são dispostas em seus poemas quase como valores plásticos. A plasticidade é uma característica que se perpetuará na obra do poeta pernambucano, bem como a organização das emoções em torno de objetos precisos, que mais tarde lhe renderá o título de “poeta das coisas”.

A obra do poeta iniciante apresenta poemas com títulos metalinguísticos, como “Poema”, “Poesia”, “Composição”, “O poeta”, o que evidencia que a questão da criticidade também está presente desde sua primeira obra, porém, não nos mesmos moldes de um Cabral que se consolida posteriormente nesse domínio.

No ano seguinte, 1943, entrou para o serviço público e publicou sua segunda obra, *Os três mal amados*. A segunda obra de João Cabral, *Os três mal amados*, apresenta três monólogos, três visões do amor, mas ao mesmo tempo três visões de poesia. Não há diálogo entre as personagens, de modo que a obra como um todo configura três modos diferentes de se dizer a mesma coisa, de se falar de amor, mas

também é possível observar a dimensão crítica da obra nas falas de João e Raimundo, uma vez que um apresenta, ao falar de amor, a poesia como criação subjetiva e o outro a poesia como construção, diferentes modos de se fazer poesia.

Em 1945, publicou seu terceiro livro, *O engenheiro*, que ainda segue, de certo modo, a linha do livro inicial, porém, ao contrário, é um livro que dá ênfase à luz, ao sol, ao ar livre, às coisas claras. Trata-se de um desdobramento de *A pedra do sono*, porém com um novo dado, a perspectiva racional, que direciona a obra de Cabral para o projeto geométrico com que constrói seus poemas.

Nesse terceiro livro de poemas, o sonho presente no primeiro livro é substituído pelo pensamento, o sono pela vigília. Nesse livro dá-se o apagamento da primeira pessoa discursiva e o aprofundamento em uma poesia crítica, de modo que, ao sentido consciente de ordenação das palavras, já presente em *Pedra do sono*, une-se a ideia da luta contra o acaso, como se nota em *Psicologia da Composição*, o quarto livro do autor, com a “Fábula de Anfion” e a “Antiode”, quando se revela explicitamente a estética do avesso e do não (OLIVEIRA, 2008 p. LXXXI).

Também em 1945, o poeta foi aprovado em concurso público para a carreira diplomática, o que foi determinante para a sua trajetória poética de Cabral, motivo pelo qual o poeta teve de residir em diversos lugares.

O primeiro deles, em 1947, quando foi transferido para o Consulado Geral em Barcelona, onde adquiriu uma tipografia artesanal, por meio da qual imprimiu *Psicologia da Composição*. Em *Psicologia da Composição*, é clara a presença da construção arquitetada do poema e de sua relação com o processo de construção do texto literário, evidenciado pelo tom metalinguístico.

Apesar das particularidades de sua obra, Cabral foi inserido no grupo de poetas brasileiros que publicou entre 1944 e 1945, grupo que ficou conhecido como Geração de 45, caracterizada principalmente por estar voltada para questões formais e de linguagem. Cabral se afastava das lições e do projeto nacionalista do movimento modernista, de modo que, o poeta Murilo Mendes, na década de 1940, ao apresentá-lo, observou que se tratava de “um poeta sem cor local”.

É importante destacar que João Cabral como outros tantos poetas, a exemplo de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, também deixou sua terra natal para viver em outra cidade. Assim, primeiramente foi viver no Rio de Janeiro e posteriormente, ao ingressar na carreira diplomática, precisou viver em muitos outros países e cidades. Enquanto morou em Pernambuco nunca escreveu sobre Pernambuco,

de forma que o distanciamento de sua terra natal despertou com maior pungência a preocupação para com a realidade pernambucana. Assim, ao verificar num indicador econômico que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, impressionado, Cabral escreveu *O Cão sem plumas*, obra em que, oficialmente, a sua terra natal entra em sua poesia para não mais sair.

Para Cabral só foi possível falar de Pernambuco depois que Pernambuco se fez ausente e vai se tornar referência, matriz para sua poesia, principalmente nas obras da década de 1950 – *O cão sem plumas*, *O Rio*, *Morte e Vida Severina* – e na obra de 1961, *Dois Parlamentos*.

O cão sem plumas foi publicado em 1950, ano em que Cabral foi transferido para o consulado geral em Londres, de onde teve de retornar ao Brasil para responder inquérito acusado de conduta subversiva, em 1952. No período em que esteve no Brasil, escreveu e publicou *O Rio*, em 1954, e ainda seus *Poemas Reunidos*.

Assim como, a partir das primeiras obras de 1950, Pernambuco fará sempre parte da “geografia” poética de João Cabral, a Espanha passa a compor o quadro de sua obra a partir de *Paisagem com Figuras*, depois de seu primeiro contato com o país e sua literatura. A Espanha, em sua obra, não se apresenta somente por meio da temática, mas como técnica apreendida pelo poeta a partir de suas leituras.

Na sequência de *Paisagem com figuras*, o poeta publicou *Uma faca só lâmina* apresentada com uma outra opção de título, “ou serventia das ideias fixas”, conceito que sugere varias leituras desse texto. Em 1960, Cabral publicou *Quaderna*, livro introduzido por “Estudos para uma bailadora andaluza”, que intercala poemas com imagens nordestinas e imagens espanholas

O livro inédito, *Serial*, publicado em 1961, é composto por “poemas em série”: todos os poemas têm quatro partes e todas as estrofes com quatro versos. Esse livro, dedicado à José Lins do Rego, assim como *Quaderna* também intercala poemas com imagens nordestinas e espanholas, poemas dedicados à autores brasileiros e estrangeiros, com poemas com título em língua espanhola, a exemplo de “Claros Varones” e “Generaciones y Semblanzas”. Para Merquior *Serial* é um

livro manso de andar, exhibe um poeta cada vez mais devoto do objeto, cada vez mais olho-de-ver; e de ver melhor que o comum, mais dentro e mais penetrantemente fino. Alguém capaz de contemplar as coisas de novo jeito. De tão perto que as deixe falar por si e oferecer todas as virtudes que as coisas têm de humanas, mas onde, de tão bem olhadas,

já não há somente antropomorfismo, não há somente o reflexo do próprio homem (MERQUIOR, 2008, p. LIX).

A adoção do processo do poema em série intensifica o estilo de composição de João Cabral, plástica pelo visual, o que faz com que se apresente cada vez mais como um poeta da objetividade, reforçando sua atitude anti-lírica, cuja emoção, quase sempre é apagada da superfície do texto. Para Merquior (2008, p. LXIV), “o estilo de João Cabral é esse misto de real e de símbolo, onde o símbolo só se usa para exprimir o existente, onde a imagem presta serviço à lucidez”.

A lucidez, fio condutor da obra de Cabral, nos leva ao seu livro seguinte, *A educação pela pedra*, publicado em 1966. A obra está dividida em quatro partes: duas delas com o título de “Nordeste (A)” e outras duas com o título de “Não nordeste (B)”, cada parte contém 12 poemas. Todos os poemas estão divididos em duas partes e, neles, também se intercalam imagens nordestinas e imagens espanholas, a exemplo dos poemas “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”. Sobre esse livro, em “A máquina do poema” Benedito Nunes (2008, p. LXV) afirma que:

[em] *A educação pela pedra*, João Cabral sintetiza as duas águas da expressão poética, uma voltada sobretudo, para a captação da realidade social e humana, como em *Morte e vida Severina*, outra para a captação do fenômeno poético em toda a sua amplitude, como em *Uma faca só lâmina* que corriam separadas, e por vezes se tocavam, nos seus livros anteriores. Essas duas tendências unem-se, agora, dentro do ciclo de *A educação pela pedra*, numa só corrente expressional, onde forma e matéria, estrutura e temática se produzem reciprocamente.

Depois do rigor alcançado nessas últimas obras, com livros estruturados e divididos em partes, calculados, Cabral publica *Museu de tudo*, *Escola das facas* e o *Auto do Frade*, em 1975, 1980, 1984, respectivamente.

Museu de tudo não apresenta um projeto de construção específico como alguns dos livros anteriores: trata-se de uma reunião de poemas soltos, de múltipla linguagem e temática, como o próprio título indica. Já o *Auto do Frade* conta a morte do frei Joaquim do Amor Divino Rebeiro, o frei Caneca, líder da revolução separatista de 1824, que lutou pela instalação da República do Brasil. Em “O Auto do Frade: as vozes e a geometria”, Alfredo Bosi (2008, p. LXXIII) afirma que

João Cabral recorta, dos cinquenta anos de vida de frei Caneca, só a paixão e a morte. É o desfecho que o atrai, o que está perto da morte. O Auto é um ato final, regularmente partido em sete quadros, lembrando as estações das antigas procissões dos Passos.

A obra seguinte de Cabral, *Agrestes* (1985) do mesmo modo que *Museu de Tudo*, também não apresenta a estrutura esquematizada de algumas obras anteriores, mas está dividida em partes: “Do Recife, de Pernambuco”, “Ainda ou sempre, Sevilha” – títulos que evidenciam a presença de Recife e Sevilha em sua poesia –, “Linguagens alheias”, “Do outro lado da rua” e “A indesejada das gentes”.

João Cabral recebeu diversos prêmios, foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras e exerceu funções diplomáticas no Senegal, Mali, Guiné, Mauritânia, Equador e Honduras. Entre 1980 e 1990, o poeta publicou *Crime na calle Relator* e *Sevilha andando*, obras que encerram sua trajetória poética. *Sevilha Andando* é um livro inteiramente “dedicado” à cidade de Sevilha. Dentre todas as cidades pelas quais passou, devido à carreira diplomática, a cidade com a qual o poeta mais se identificou foi Sevilha.

Em 1994, João Cabral publicou sua *Obra Completa* e, em 1998, seu livro *Prosa*, falecendo no ano seguinte, 1999, no Rio de Janeiro, aos 79 anos de idade. Em meio século de trabalho com a palavra poética, de 1942, com a *Pedra do sono* até a década de 1990, com *Sevilha Andando*, o escritor pernambucano produziu uma poesia com características muito reveladoras de seu modo de operação poética, características essas que vão percorrer toda a sua obra. A criticidade vai se revelar como a principal delas, o que vai fazer com que muitos estudiosos e críticos se debrucem sobre essa questão.

A primeira edição da *Obra completa* de João Cabral de Melo Neto, de 1994, foi organizada por sua segunda esposa, a poeta Marly de Oliveira. Além da organização Marly assina também o prefácio da obra, texto este ainda presente nas edições mais atuais da *Obra completa*. Trata-se, conforme o título, de uma “Breve introdução a uma leitura de sua obra”, em que a autora apresenta resumidamente e de forma crítica toda a obra de João Cabral, desde a *Pedra do Sono* até *Sevilha andando*.

No que diz respeito à posição de Cabral na série literária brasileira, o poeta está

situado cronologicamente na geração de 45, dela se afasta por essa atitude diante do fazer poético, que diz não a todo tipo de

confessionalismo, exigindo um tipo de verso que obrigue o leitor a despertar, fazendo apelo à sua razão e inteligência, não cedendo ao automatismo do surrealismo vigente nem se deixando raptar por qualquer estado emocional ditado por aquilo que se chama de “inspiração”. Contudo, *Pedra do sono*, seu primeiro livro – um topônimo como Brejo das almas de Drummond –, publicado em 1942, aos 22 anos, ainda não tem tais características e nem surgia, aparentemente, como obra revolucionária, embora João Cabral seja considerado como um verdadeiro precursor do concretismo, movimento surgido posteriormente (OLIVEIRA, 2008, p. LXXIX)

Na esteira da criticidade, João Cabral reúne poemas que vão constituir a já mencionada obra de 1982, *Poesia crítica*, que não consta em sua *Obra Completa*, não por acaso. Nessa antologia, o autor reúne poemas cujo tema é a própria criação de poesia, realizando a defesa de uma poética. Segundo Barbosa (2002, p. 294), trata-se de

[u]ma poética portanto que se define em suas manifestações concretas de realização em poemas, como uma poesia crítica. Mas nesta operação de levar a poesia à esfera de uma possibilidade crítica, “consequência de uma permanente meditação sobre o ofício de criar”, como está dito na *nota do autor*, a poética que termina por se configurar envolve mais do que uma crítica feita pelo poema, como parece ser o desejo ostensivo de João Cabral, e se abre à nomeação crítica da realidade múltipla, objeto de toda poesia.

Essa antologia crítica é composta por poemas de quase todas as obras que a antecedem, desde *Pedra do sono*, ficando de fora apenas algumas obras de 50, *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1954), *Morte e vida Severina* (1955), e uma obra de 60, *Dois Parlamentos* (1961). Vejamos como Barbosa entende esse fato:

[e]ssa ausência é, para mim, reveladora do modo pelo qual João Cabral assumiu nesta obra de 1982 a literalidade da expressão com que intitulou o livro: poesia crítica como crítica da poesia e de criadores, poetas ou não, desprezando aquele aspecto que, exatamente a partir dos anos cinquenta, mais precisamente com *O cão sem plumas*, passou a ser uma marca indelével de sua poesia, isto é, a crítica da realidade social e histórica com que buscou a nomeação poética (BARBOSA, 2002, p. 295)

.

Assim Cabral insere transitividade na intransitividade, de modo que

a poesia crítica, esta que se apresenta neste livro de 1982 passada pelo escrutínio do próprio poeta, não é senão o índice de uma poética que,

setenta anos antes, com a publicação, em 1942, do livro *Pedra do sono*, começava a se constituir. Inquietações e curiosidades acerca da criação poética, opostas à gratuidade do dom (BARBOSA, 2002, p. 294)

João Cabral por várias vezes, inclusive em entrevistas, expôs seu desejo de ser crítico. Segundo BARBOSA (2002, p.300), “embora tenha deixado alguns textos de prosa crítica de grande densidade, creio que jamais se apercebeu de como esta sua antologia de 1982, satisfazia aquela aspiração”.

Assim como Cabral, muitos poetas da modernidade revelam em sua poesia a aliança entre criação e reflexão. Para Maria Esther Maciel (1999, p.19):

Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos poetas modernos converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma, propondo também suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário, ensaios sobre outros autores e outras obras que lhes são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado.

Encerrada a trajetória poética de Cabral, com *Sevilha Andando* e a primeira publicação em 1994 da primeira edição da *Obra Completa*, em 1998 o autor publicou *Prosa*, obra que reúne textos críticos como *Considerações sobre o poeta dormindo* (1941), *Joan Miró* (1950), *A geração de 45* (1952), *Da função moderna da poesia* (1954), *Elogio de Assis Chateaubriand* (1969) e *Encontro com os escritores: Os poetas* (1993), e “Poesia e composição” (conferência pronunciada por João Cabral na Biblioteca de São Paulo, em 1952, intitulada “A inspiração e o trabalho de arte”).

Em “A Inspiração e o Trabalho de arte”, o poeta trata justamente das “inquietações e curiosidades acerca da criação poética”, opostas à gratuidade do dom, a inspiração.

A consciência poética em oposição à espontaneidade da inspiração conduziu a poesia ao território da lucidez crítica, de modo que a consciência crítica dos poetas modernos passou a ser, segundo Maciel (1999, p.20):

um conceito que posteriormente redimensionado à luz das teorias poéticas do século XX, sob o nome de metalinguagem, constitui a primeira tentativa de se evidenciar, teoricamente, o descentramento do eu poético e a crise da ideia de literatura como representação - uma

das grandes contribuições do primeiro romantismo para a formação da poesia e da crítica modernas

Além do poema crítico, passaram a ser desenvolvidos pelos poetas da reflexão também textos críticos em prosa. Para Maciel (1999, p. 25), "o ensaio é a forma privilegiada por eles, não só pela brevidade flexível, mas também por admitir o jogo entre a subjetividade e objetividade, rigor e liberdade criativa". Tais textos caminham lado a lado com obras poéticas de seus autores, que incorporaram ao seu ofício poético o trabalho crítico.

Segundo Maciel (1999, p.27-28),

a esses textos críticos em prosa, que acompanham ou prolongam as obras poéticas de seus autores, é comumente atribuída uma função de espelho. Através deles, o poeta desenvolve o seu conceito de poesia, justifica a sua própria criação e lê – movido pelo duplo intento de se auto-alimentar poeticamente e definir a própria tradição a que pertence.

Os poetas críticos, em sua grande maioria, desenvolvem uma reflexão sobre a poesia tanto por meio de seus próprios textos poéticos, quanto por meio de textos críticos em prosa, evidenciando uma concepção de poesia, justificando sua própria criação.

Pertencendo a esse grupo de poetas críticos, João Cabral, em seus poemas, se debruça criticamente sobre sua própria poesia, de modo que a linguagem é, em muitos momentos, o cerne de sua poesia. Tanto por meio de sua obra poética, quanto por meio de seus textos críticos em prosa, Cabral conceitua e define a tradição poética a que pertence.

Desse modo, ao examinar a trajetória da obra cabralina – o que foi feito e exposto de forma sintética no presente tópico, com o intuito de tratar das representações em sua poesia –, salientamos as questões a partir das quais a recepção crítica do autor desenvolveu a maior parte de seus estudos: a questão da poesia objetiva, voltada para a realidade sensível, para o mundo das coisas; a questão do antilirismo; a questão da poesia crítica.

As três questões supracitadas são decorrentes de uma concepção de fazer poético que defende que qualquer coisa pode ser objeto de poesia, desde que seja preservada a qualidade da linguagem poética. Essa concepção de poesia é autorreflexiva

e avessa ao confessionalismo, em que a intimidade e a subjetividade são configuradas de outra maneira.

Assim, nos poemas da primeira obra de Cabral, *Pedra do sono*, com suas representações oníricas, imagens e metáforas insólitas, hermetismo e a valorização plástica das palavras, já se faz presente certo grau de consciência que aponta para os rumos de uma poética centrada na linguagem, como se evidencia nas obras seguintes, em *Os três mal amados* e em *O engenheiro*.

A reflexão sobre o fazer poético, intensificada, sobretudo, em a *Psicologia da Composição*, com a *Fábula de Anfion* e a *Antiode*, se dá na própria composição dos poemas, resultando em metapoemas, presentes em boa parte da obra de Cabral. Muitos de seus metapoemas, por estarem voltados sobre si mesmos, não estabelecem uma relação mais direta com a realidade sensível, pelo menos não de forma imediata, com representações que resultem da relação do objeto criado por meio da palavra poética, com um referente na realidade.

Embora os metapoemas estejam voltados para seu próprio fazer, em Cabral, alguns deles conciliam essa reflexão sobre a própria composição poética com uma relação com objetos da realidade, como podemos observar no seguinte poema:

Alguns toureiros

Eu vi Manolo Gonzáles
e Pepe Luís, de Sevilha:
precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.

Vi também Julio Aparício,
de Madrid, como Parrita:
ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.

Vi Miguel Báez, Litrí,
dos confins da Andaluzia,
que cultiva uma outra flor:
angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordóñez,
que cultiva flor antiga:
perfume de renda velha,
de flor em livro dormida.

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
o toureiro mais agudo,

mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra
o da figura de lenha
lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema (MELO NETO, 2008, PF p. 133-134)

O poema citado apresenta vários toureiros espanhóis, cada qual com suas características na “arte” de tourear. Dando destaque a Manoel Rodríguez, o Manolete, o centro da comparação feita pelo poema entre o ato de tourear e criação poética. Nesse sentido o metapoema é constituído por imagens referenciáveis, por objetos da realidade sensível, porém com intuito de tratar de do próprio fazer poético.

Nesse poema, as figuras do poeta e dos toureiros se superpõem. As diferentes maneiras de tourear, evocadas pelo autor, representam posturas de poetas no ato da criação poética. A última parte do poema, relativa ao toureiro Manolete, pode ser considerada uma síntese do fazer poético de Cabral, de sua poética.

O criticismo presente nos poemas de Cabral além de estar voltado para a linguagem se volta também, com frequência, para objetos na realidade social e histórica. O estado e a cidade comidos pelo amor de Joaquim, de os *Três mal amados*, coisas que

ele “desesperava por não saber falar delas em verso”, vão passar a compor a poesia de do poeta pernambucano a partir de *O cão sem plumas* de 1950.

A realidade social e histórica de um espaço, de uma cidade, de uma região passa a ser representada de forma mais explícita e objetiva, a partir das obras de 1950 – *O Cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina* –, com o intuito de representar a condição humana nos espaços e nas cidades.

Contudo, as representações históricas, sociais, espaciais e citadinas incorporam a reflexão crítica sobre o fazer poético, fazendo com que a realidade representada se torne dependente de uma rigorosa seleção e organização dos termos que vão transformar objetos da realidade sensível em objetos estéticos singulares.

Trata-se de uma obra que é crítica em vários aspectos, tais como um aspecto da crítica voltada para a criação poética em sua própria composição e um outro aspecto, voltado para a crítica social. O aspecto da crítica social evidenciado pela mimese externa realizada na poesia de Cabral, de evidente relação com um referente exterior, é dependente de um rigoroso trabalho mimético interno, referente à organização do material que compõe o poema como estrutura verbal.

A partir dessa relação entre o objeto temático exterior, com um modo peculiar de organização interna do material, uma atitude crítica, por cujo intermédio a realidade do mundo se torna componente de uma estrutura literária, verificaremos, no capítulo seguinte, como é feita a interpretação da realidade a partir observação das visões do espaço na poesia de João Cabral.

2 O espaço inventa(ria)do

2.1 Um inventário do espaço na literatura

A presente pesquisa procura observar de que modo o espaço se configura na poesia de João Cabral de Melo Neto, apresentando as visões do autor, tanto no que diz respeito aos seus “pontos de vista”, quanto no que diz respeito aos procedimentos por ele utilizados. Em outras palavras, tanto as imagens que resultam das relações do poeta/poema com o mundo dos espaços concretos, que se apresentam como referentes e passam a compor um objeto estético literário, quanto as configurações dessas imagens que resultam da construção do poema, da manipulação do material verbal.

Estamos, com isso, diante de dois modos de compreensão do espaço na literatura. Um modo se interessa pela representação do espaço em obras literárias, segundo o viés relacionado à sua natureza empírica ou perceptiva, um modo outro se interessa pelo espaço como forma de estruturação textual. Brandão (2008), além desses dois modos, trata ainda de dois outros modos de abordagem do espaço na literatura: o espaço como focalização e o espaço da linguagem.

Na abordagem que se interessa pela representação, o espaço é entendido como categoria existente na realidade empírica, de modo que, a ele, no texto literário, são atribuídas características físicas, concretas, tratando-se de lugar de pertencimento, de trânsito ou de recurso de contextualização da ação. Nessa abordagem fala-se ainda de “espaço social” e de “espaço psicológico”, o primeiro compreendido como conjuntura histórica, econômica ou cultural e o segundo compreendido como “atmosfera”, sensações, expectativas, “espaço ao redor” etc.

O segundo modo de abordagem apresentado, isto é, o espaço como forma de estruturação textual, está relacionado a procedimentos formais, aos recursos utilizados na produção do texto. Já o espaço como focalização está relacionado ao ponto de vista, à perspectiva, cuja noção deriva da ideia de que existe na literatura um tipo de visão. Assim,

o espaço se transforma em espaço observado e espaço que torna possível a observação. [...] Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço ou que se narra sempre de um lugar. Mas observar também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca (o que justifica que se enfatize, por exemplo, a autorreflexividade da voz poética). A visão, entendida mais ou menos literalmente, mais ou menos próxima de um modelo perceptivo, é tida como uma faculdade

espacial, baseada na relação entre dois planos: espaço visto, percebido, concebido, configurado; e espaço vidente, perceptório, conceitor, configurador (BRANDÃO, 2008, p. 129-130).

A última forma de abordagem do espaço na literatura é a da espacialidade da linguagem. Na já mencionada lírica moderna, em certo aspecto afastada da perspectiva representacional, o foco é reorientado para a linguagem, fazendo com que seja considerada uma espacialidade própria da linguagem verbal, de modo que o texto literário é espacial.

Brandão (2005) investiga a relevância da categoria espaço e suas variações conceituais no âmbito da Teoria da Literatura, levando em conta duas perspectivas: a primeira, propondo a construção de uma história do espaço constituída por meio do levantamento das diferentes formas de percepção espacial; a segunda, propondo que se indaguem as transformações do espaço exatamente como conceito, construto mental utilizado na construção do pensamento humano, seja de natureza científica, filosófica ou artística.

O autor ressalta que é importante reconhecer que há transformações históricas no conceito de espaço, e que as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cultura possui com o espaço, relação essa que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por meio de uma série de condicionantes, inclusive econômicos, sociais e políticos. Brandão ressalta, ainda, que o conceito de espaço atua como elemento importante em vários campos do conhecimento, de modo que seria mais adequado dizer que o espaço possui distintas histórias, dependendo do campo que se enfoca, seja as Ciências Sociais, a História, a Geografia, a Física, a Filosofia e as Artes. Qual seria, portanto, o lugar representado pela categoria espaço no percurso histórico da Teoria da Literatura?

Para responder a essa questão, Brandão (2005) observa as variações conceituais do espaço no âmbito da Teoria da Literatura, abrangendo correntes críticas do século XX, tanto aquelas correntes que se negam à análise de cunho impressionista ou de decodificação simbólica, que questionam abordagens cuja ênfase recai em aspectos exteriores ao texto, de natureza historicista, psicológica, biográfica ou sociológica, quanto correntes de abordagem culturalista.

Uma perspectiva imanentista, dominante em correntes como o Formalismo Russo, o New Criticism, a Fenomenologia, a Estilística e o Estruturalismo francês,

esteve associada à aplicação da linguística aos estudos literários, fazendo com que a linguagem se converta no centro a ser estudado, assim,

essa associação torna tentadora a hipótese de que a categoria espaço não ocupa posição de destaque nas teorizações de tais correntes, pelo fato de que, em linhas gerais, as vanguardas se recusam a atribuir à arte o papel de representação da realidade. Assim, se o espaço era visto como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista, vinculada à linhagem positivista do século XIX, este não desperta especial interesse teórico, em um pensamento que, especialmente antimimético, [...] coloca no centro a própria linguagem (BRANDÃO, 2005, p. 118-119)

Na retomada e revisão dos princípios formalistas pelos estruturalistas, foi mantida a utilização da linguística nos estudos literários, em que foi preservada a ênfase na gramaticalidade do texto, de modo que o espaço, entendido como referência a um mundo extratextual reconhecível, continua desempenhando um papel secundário.

É com os Estudos Culturais, com as abordagens culturalistas e a revalorização da perspectiva mimética da literatura, que o espaço passa a desempenhar um papel mais relevante. Dando continuidade ao seu estudo do espaço na Teoria da Literatura, Brandão (2005, p. 124), afirma que as relações culturais colocam em foco “os lugares nos quais os discursos são produzidos, o que explica, na difusão do ‘discurso culturalista’, a recorrência de termos como margem, fronteira, entre-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, ocidente, oriente”, marcando os “espaços da identidade”.

Entretanto, seguindo o roteiro proposto por Brandão, em que trata de uma “teoria do espaço na Literatura”, é com a Teoria da Recepção que

o espaço, assim como qualquer outro elemento textual, deixa de ser tomado como categoria passiva - seja porque é tido como irrelevante para os movimentos da linguagem, seja porque se acredita que ele pode ser imediatamente “transposto” para o texto - e passa a ser concebido segundo um sistema, simultaneamente cultural e formal, de “horizontes de expectativas”, o qual define a variabilidade histórica dos significados espaciais. (BRANDÃO, 2005, p.125)

A partir da teoria da recepção e de uma reflexão acerca do imaginário, podemos compreender que:

A recepção não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto. Pois na recepção se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais. Por este caminho se vem à experiência do texto. Na medida em que este se converte em um objeto estético, requer dos receptores a capacidade de produzir o objeto imaginário, que não corresponde às suas disposições habituais. Se o objeto imaginário é produzido como correlato do texto na consciência do receptor, pode-se então dirigir a ele atos de compreensão. (BRANDÃO, 2005, p.127)

A relação entre realidade, ficcionalidade e imaginário apresenta inúmeras possibilidades de estudos acerca do espaço. É preciso levar em conta que, culturalmente e historicamente, existem diferentes modos de composição, ajustamento e amoldamentos dos espaços a partir de sua percepção empírica, associada à sua representação, pois, diferentes discursos que tratam do espaço apresentam variados métodos de formalização, por meio dos quais os espaços são concretizados. Assim,

se o espaço, como categoria relacional, não pode fundamentar a si mesmo, é por meio de suas "ficções" que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na auto-exposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada (BRANDÃO, 2005, p. 127).

A maior parte dos espaços presentes na obra de João Cabral apresenta um referente da realidade concreta, especialmente os espaços urbanos, as cidades, que por serem representadas, não só por descrições e caracterizações, mas também por meio de topônimos, podem ser diretamente relacionadas a cidades existentes geograficamente, – que podemos até visitar –, cujos nomes estão registrados em nossos mapas.

No entanto, apesar da relação direta e imediata entre uma cidade da realidade e suas visões poéticas, que podem estabelecer aqueles que conhecem essas cidades de alguma maneira e, portanto, as têm fixada na memória – suas paisagens, sua natureza, suas construções e ruas –, essas cidades são re(inventadas), tanto pelo material verbal e pelo que há de trabalho artístico composicional, nessas cidades e espaços feitos de palavras, quanto pela particularização subjetiva realizada pelo autor.

Assim sendo, não há uma necessidade de se conhecer esses espaços e cidades presentes na obra do poeta, para que eles sejam assimilados, e mesmo que os conheçamos, eles apresentam uma realidade própria enquanto espaço/objeto estético

literário. Porém esse processo de “conversão” de um espaço em um objeto estético literário exige do leitor a capacidade de reproduzi-lo em sua consciência, o que será feito a partir, de seu conhecimento, de suas experiências e de suas disposições.

Segundo Oziris Borges Filho (2008), a criação do espaço no texto literário serve a variados propósitos e resultaria em fracasso a tarefa de separar e classificar todos eles. Entretanto, alguns desses propósitos, algumas das funções do espaço na obra podem ser destacadas. Para o autor, o espaço na obra literária pode servir para: caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico em que vivem; influenciar as personagens e também sofrer suas ações; propiciar a ação; situar a personagem geograficamente; estabelecer contraste com as personagens; antecipar a narrativa.

Oziris (2008) apresenta três gradações ficcionais na representação do espaço na obra literária, lembrando que todos os espaços representados, por mais fiéis que sejam à realidade, serão ficcionais, pois são criação verbal. No entanto, tomando a realidade como parâmetro, esse autor divide os espaços na obra literária em três tipos: o espaço realista, semelhante a espaços existentes na realidade, aos quais podemos fazer referência; o espaço imaginativo, ou seja, espaços que não existem no mundo real, no entanto são verossímeis; o espaço fantasista, que não existe no mundo real, não possui nenhuma semelhança com a realidade e não segue as regras do mundo que conhecemos.

Oziris (2008) se propõe ainda a realizar o que chama de topografia literária, fazendo um levantamento dos possíveis espaços de um texto. Observa que, numa obra, os espaços podem ser divididos em macro e microespaços. Os Espaços maiores, muitas vezes polarizados, como campo e cidade, regiões sul e norte, continentes europeu e americano são chamados de macroespaço. Os microespaços seriam essencialmente dois, o cenário e a natureza, aos quais estão ligados outros tipos de espaço como o ambiente, a paisagem e o território.

Em João Cabral de Melo Neto, uma das maneiras de fazer referência aos espaços é por meio de topônimos, ou seja, de nomes de lugares, o que acontece especialmente com os espaços urbanos, as cidades

Outro modo privilegiado de abordar a historicidade do espaço é mediante o estudo das transformações da mais persistente e complexa forma de organização espacial humana: a cidade. No âmbito do urbanismo, também se observa a tendência de uma categorização que ressalta as especificidades da cidade medieval em contraposição à cidade antiga, o processo de desruralização associado à consolidação

da cidade moderna, e, por fim o processo de “policentrismo” das metrópoles contemporâneas que, aliado a outros processos, estaria colocando em xeque as próprias fronteiras do que se entende por cidade. Jaques Le Goff observa que é inadequado utilizar o termo cidade, já que se trata de algo impreciso, no máximo espaços de formas urbanas. (BRANDÃO, 2005, p. 116)

É sobre esse espaço de forma urbana, singularizado na obra de João Cabral, a cidade, que trataremos no tópico seguinte.

2.2 Espaços de formas urbanas: a cidade

A cidade, abordada como tema de poesia, exige algumas reflexões sobre a sua construção no espaço poético e algumas considerações sobre o modo como o espaço urbano e os elementos que o compõem são organizados em um objeto estético literário.

Assim como a História, a Geografia, a Antropologia e a Sociologia, manifestações artísticas, além da Arquitetura, também se ocupam das temáticas citadinas, de modo que a existência do espaço urbano se efetiva – como, em cada arte, a partir dos signos por meio dos quais se expressa – na literatura, por meio do discurso.

Considerações sobre o processo através do qual a cidade se torna componente de uma estrutura literária revelam estratégias de composição, de manipulação do material utilizado para a representação e a construção desse espaço, que termina por se configurar por meio da palavra. Trata-se de procedimentos estéticos que resultam em estruturas formais que vão evidenciar modos de ver a cidade.

A esse respeito Renato Cordeiro Gomes (2008, p.82) afirma que:

a representação imagística da cidade está estreitamente ligada às metáforas visuais [...]. A cena escrita faz-se sob o signo da visibilidade; traduz-se no “dar a ver”. Pode prender-se, por um lado, à técnica do retrato, quando na produção do discurso, remete-se à realidade observável e atrela-se à geografia do lugar; por outro, busca construir “cidades invisíveis” que a imaginação torna visível. Em ambos, verifica-se a persistência da metáfora espacial para descrever a cidade, para compreendê-la em termos visuais. O procedimento descritivo investe na tentativa de ver claramente, adotando uma perspectiva que procura eclipsar as obstruções, para possibilitar uma apreensibilidade legível. A descrição, assim, cria semelhanças com o objeto representado, que o leitor identifica.

Tanto na construção de cidades visíveis, quanto na construção de “cidades invisíveis”, é importante ressaltar que, apesar do referencial concreto que possui a imagem da cidade, ela não é fruto de uma simples descrição objetiva de um espaço, pois a representação poética da cidade passa antes pela subjetividade do autor. Assim, a cidade com todos os elementos que a integram – além de sua geografia –, o que consiste em seus habitantes, seus costumes, o tempo como elemento transformador refletido naqueles que a habitam, a fala de seu povo, a arquitetura, bem como outros aspectos físicos e o vivido pelo poeta nesse espaço – ou o que ele cria a partir de suas vivências nele – são recriados pela palavra poética.

Segundo Gomes (2008, p.24) “o texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas”. Nesse sentido, quando falam de uma cidade, os poetas captam as imagens de um espaço urbano real, unindo a elas suas impressões individuais e também coletivas, resultando esse processo numa cidade outra, fruto de sua criação.

As visões da cidade, a partir da experiência individual e da atribuição pessoal de valor aos dados, inclusive visuais, representam mais uma cidade-memória e uma cidade-criação, do que uma cidade real. Qualquer discurso poético que fale sobre cidade não pretende esgotar em si a realidade dada, pois seu propósito é manifestar aspectos vivenciados, experienciados, representando impressões atravessadas pela subjetividade. Desse modo, o conteúdo, como elemento constitutivo da forma, nas obras literárias, não é exatamente o que é conhecido e vivido, mas o que é assimilado pelos escritores.

A cidade estabelece uma nova relação entre o homem e a natureza, e nela se organiza a vida social urbana. Além de conter em si as experiências humanas, a cidade é ainda um registro, uma materialização de sua própria história, inclusive por meio de sua arquitetura e de sua conservação, deixando no tempo vestígios de sua existência.

Se em seus aspectos físicos, arquitetônicos e geográficos as cidades concretas revelam marcas de sua existência, as cidades literárias também as revelam, uma vez que são construídas com palavras, a partir das visões que têm delas os poetas. Essas cidades vão constituir, como discurso, as cidades reais que lhes serviram de referência, passando a compor seu imaginário ou até mesmo sua história.

O modo de vida urbano, que é a base para a organização da civilização ocidental, foi, desde o período histórico arcaico até o clássico, organizado na *pólis*, um modelo

antigo de cidade em que a comunidade se organizava. A *pólis* grega dará lugar à romana *civitas*, termo do qual deriva a palavra cidade e, que originalmente significava “condição de cidadão”, o que, por sua vez, deriva de *cives*, “homem que vive na cidade”.

A relação entre cidade e literatura é tão antiga quanto as obras consideradas como fundadoras da literatura no ocidente, evidentemente, não nos moldes como tal relação é estabelecida atualmente. Em outros termos, por muito tempo antes da modernidade, geralmente, o espaço urbano servia apenas como pano de fundo, lugar onde se passavam os acontecimentos. Com a evolução da literatura, a relação entre literatura e cidade se modificou ao longo do tempo, consequentemente, mudou também a visão que os teóricos da literatura tinham dessa relação.

É na modernidade que a cidade ganha um papel central no que diz respeito à relação entre literatura e realidade, tornando-se um objeto literário, em consequência dos processos de urbanização e modernização, bem como de outros processos históricos que afetaram o homem como sujeito social. É nesse espaço urbano que se desenvolve a Literatura moderna, em função das transformações sociais e históricas, mudanças nas relações comerciais, monetárias, dos modos de produção e de mercado, num processo crescente, que tem como consequência o crescimento das cidades e da sua população.

Por essas razões, entre outras, o cenário urbano torna-se assunto, tema e razão também de uma poesia em que o espaço-cidade ganha voz – deixando de ser “pano de fundo” para tornar-se “personagem principal” – bem como os seres que nesse espaço transitam, com suas crenças, saberes, costumes, valores, tradições, novas experiências e relações. Assim, a cidade passa a apresentar-se como referência em algumas vozes da poesia mundial, sobretudo a partir do século XIX e ao longo do século XX, servindo de elemento matricial para criação de imagens e representações poéticas.

Esse fenômeno de representação poética da cidade na literatura, intensificado no século XIX, por poetas como Charles Baudelaire, trouxe, por meio da imaginação poética, a visibilidade da cidade e da megalópole moderna, evidenciando assim a realidade citadina, pois tais poetas, ao falarem poeticamente das experiências urbanas, revelaram a cidade em suas múltiplas facetas.

A modernidade poética e a questão urbana na literatura, bem como a representação da cidade começaram a ser discutidas a partir da concepção Baudelairiana, em que a cidade que se torna referência para ele é a metrópole moderna. Assim, as teorias sobre a modernidade no que diz respeito às cidades, mesmo os

trabalhos críticos sobre a obra de escritores modernos que as tem como objeto, se orientam-se, em grande parte, nesse sentido, a partir da concepção de metrópole de Baudelaire. Na metrópole moderna,

o eu imerge numa solidão multitudinária, tende a destacar-se de qualquer laço. *Absolutus* e indefinidamente disponível, o eu é queimado pelo vazio infernal e embalador das ruas. Encontra em si mesmo, remorsos e nostalgias [...]. Para a poesia a modernidade nasce em Paris, na Paris de Baudelaire, a capital do século XIX estudada por Walter Benjamin. Desde então, a modernidade poética mediu-se a partir de Baudelaire (BERARDINELLI, 2007, p. 62).

Para compreender o fenômeno de representação e visão do espaço urbano por meio da poesia, é preciso tomar a cidade como objeto de análise propriamente a partir da leitura de poemas, como nos proporemos nos capítulos seguintes com a leitura e análise de poemas de João Cabral de Melo Neto. Antes, no entanto, para além do que até então foi apenas apontado ou aludido, buscamos evidenciar o espaço urbano como elemento da modernidade, a partir da leitura de poemas que estabelecem a relação cidade/modernidade/poesia, de forma mais estreita. Para tanto, tomaremos como exemplo o poeta francês supracitado, Charles Baudelaire, com o seguinte poema que figura entre os “Quadros Parisienses”:

Os sete velhos

Cidade fervilhante, cidade a sonhar,
Onde o espectro, de dia, agarra o passante!
Os teus mistérios correm por todo lugar
Qual seivas nos canais do soberbo gigante.

[...]

Súbito, um velho num remendo amarelado,
Que a cor do céu chuvoso vinha duplicar,
Desses que atraí esmolas pelo seu estado,
Não fosse o brilho de maldade em seu olhar,

[...]

Vinha com seu par: barba, olhar, costas, cajados,
Gêmeos em tudo, do mesmo inferno saído,
Espectros tão antigos quanto amaneirados
A seguir para o mesmo fim desconhecido.

Em que complô infame eu tinha me enredado
Ou que acaso perverso tanto me humilhava?

Pois contei sete vezes devagar, pausado
Que este velho sinistro se multiplicava!

[...]

Irritado, qual bêbedo que vê em dobro,
Tranquei-me em casa, atônito, longe de tudo,
Hirto, febril, com a alma doente de logro,
Dilacerado pelo mistério e o absurdo!

Minha razão queria sustentar a vela;
Mas de nada valia contra o temporal,
E minha alma dançava, antiga caravela
Num mar medonho, sem mastros, sem litoral!

No poema, o sujeito na metrópole francesa está sozinho e é perseguido por pesadelos, vultos, sombras, espectros em plena luz do dia, velhos mendigos, seres marginalizados que caminham pela cidade rumo ao nada. Segundo Berardinelli (2007, p. 62), “a realidade parisiense é uma alegoria do mundo moral, do céu e do inferno”, a metrópole engole tudo, de modo que a cidade e o que nela se passa, são síntese de uma época, de uma realidade social e histórica.

Para Benjamin (2000, p.30), “as *Fleurs du mal* são o primeiro livro que empregou na lírica palavras não só de proveniência prosaica mas também urbana”. Porém, apesar da presença de elementos urbanos na poesia de Baudelaire, é inútil procurar nela uma descrição objetiva da cidade, ou mesmo da população, da multidão que nela vive.

O poeta deixa-se influenciar pelos acontecimentos, assim no poema, o sujeito lírico percorre, passeia, vagueia distraidamente pela cidade perdido entre preocupações e pensamentos, por isso, o poeta, segundo Benjamin (BENJAMIN1994, p. 55-56):

[n]a atitude de quem sente prazer assim, deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Contudo, o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não desvia-lo, apesar da ebriedade que o colocava, da realidade social. Ele se mantinha consciente, mas da maneira pela qual os inebriados “ainda” permanecem conscientes das circunstâncias reais. Por isso é que, em Baudelaire, a cidade grande quase nunca alcança expressão na descrição direta de seus habitantes.

Desse modo, a força da experiência da multidão move o poeta francês, atuando sobre ele como um encantamento. Benjamin (2000) chama atenção para as impressões e sensações do homem, de modo que a realidade é passada por um “estado

de devaneio”, adaptando-se às “emoções líricas da alma” e aos “choques de consciência”. Como afirma Benjamin (2000, p.43), na seguinte passagem:

[o] fato do choque ser captado e preso desta maneira pela consciência, proporciona ao fato que provoca o caráter de experiência vivida. E tornaria estéril este acontecimento (ao incorporá-lo diretamente ao inventário da lembrança consciente) para a experiência poética. Encaramos o problema de como a poesia lírica poderia fundar-se numa experiência para qual a recepção de choques de consciência converteu-se em regra. De semelhante poesia, esperaríamos um alto grau de consciência; além disso ela deveria sugerir a ideia de um plano de elaboração, na própria obra.

Embora já não nos seja mais estranho tratar de um alto grau de consciência e de um estado de razão em relação aos poetas, o trecho de Benjamin acima citado evidencia uma “emancipação relativa às experiências vividas”. Assim sendo, por meio da consciência e da reflexão, os acontecimentos observados, são convertidos em experiências vividas.

Existe uma relação íntima entre o contato com as multidões da cidade e os sobressaltos da consciência, a imagem do choque a que remete Benjamin. A multidão se estabeleceu como um grande e recorrente tema para os escritores dos séculos XIX e XX. Em relação ao poeta francês:

Mover-se no meio desta massa era, para o parisiense, algo natural. Por maior que pudesse ser a distância que ele, por sua própria conta, pretendesse assumir frente a ela, permanecia marcado, impregnado dela, e não podia, como Engels, considerá-la de fora. No que diz respeito a Baudelaire, a massa é algo tão pouco extrínseco, que se lhe pode seguir os rastros em sua obra, pode-se notar como ela o atrai e o prende em sua armadilha, e como ele se defende dela [...]. Sua multidão é sempre a da metrópole; sua Paris é sempre superpovoada (BENJAMIN, 2000, p.48).

Porém a multidão não está na poesia de Baudelaire como um objeto de contemplação. O poeta não se sentia movido a entregar-se ao espetáculo da natureza. Segundo Benjamin (1994, p. 57), “sua experiência da multidão comportava os rastros da ‘iniquidade e dos milhares de encontrões’ que sofre o transeunte no tumulto de uma cidade e que só fazem manter tanto mais viva a sua autoconsciência”. É essa autoconsciência que é emprestada à multidão e à cidade.

Sendo assim, o espetáculo da vida urbana na grande cidade, com seu ritmo, a multidão, a vida cotidiana e seus estigmas, o tumulto, o caos, as existências

desordenadas, os viventes do submundo, os marginalizados compõem o retrato de uma cidade, cuja imagem é passada por um filtro de consciência e reflexão.

O tratamento prosaico dos objetos, em um processo que aproxima o banal do poético, torna as imagens da poesia baudelaireana desconcertantes, modificando o caráter de seus objetos, inserindo-os num ambiente linguístico poético. Não só a temática citadina compõe o mundo moderno na literatura, mas também as estratégias de composição, o tratamento dado à linguagem que também é, a seu modo, moderno.

É evidente, portanto, a interdependência entre indivíduo e ambiente moderno, não só daquele indivíduo que vive na cidade moderna, como também daquele que produz arte nesse ambiente. Assim, segundo Berman (2014, p. 177) “Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos cidadãos”.

No que diz respeito à linguagem da lírica moderna, pelo menos do modo como foi descrita por Friedrich, a partir de determinada tendência dessa lírica, o mundo construído por essa linguagem é indeterminado, anti-real e abstrato. Deste modo, para Berardinelli (2007, p.61), “no momento em que descobre a si mesma, a poesia moderna quer ser universal, absolutamente atual e moderna, cosmopolita, abstrata, anti-histórica e até anti-geográfica”. Tal linguagem indetermina tempo e lugar, de forma que “a lírica toma posse de seu tempo-espço por decomposição, esvaziando-o, fazendo flutuar objetos, pensamentos e figuras em caprichosa mistura” (BERARDINELLI, 2007, p.61).

Paris, na poesia de Baudelaire, é um espaço bem determinado por uma perspectiva realista, porém é uma cidade alegórica, síntese do mundo moderno. Apesar de a Paris de Baudelaire ter se tornado paradigma, no que diz respeito à representação da cidade, considerando, porém, as múltiplas facetas da modernidade, logo, as múltiplas vozes de sua poesia, outro tipo de cidade e outros modos de representação das mesmas são possíveis de serem encontrados.

Em oposição à metrópole e a cosmópole, em geral as grandes capitais, estão as províncias. No que diz respeito à realidade brasileira, as províncias – termo utilizado na época do Império na divisão territorial do país – corresponderiam, de certo modo, ao que hoje são designados de Estados com suas divisões em municípios.

O Brasil tem suas grandes capitais culturais e suas “províncias”, pequenas cidades interioranas que parecem ter parado no tempo, vivendo um isolamento artístico-cultural, com economias mais fechadas, quase que de subsistência. Mas também existem outras cidades que, em relação a Paris, metrópole moderna que serviu de paradigma para a

representação literária, não são tão pequenas, como muitas cidades interioranas, nem tão grandes como as metrópoles. É o caso de muitas capitais dos estados brasileiros, que ainda estão passando por um evidente processo de desenvolvimento urbano em todos os aspectos.

Muitos escritores da modernidade e do modernismo brasileiro também perceberam as diferentes situações da vida urbana e se sensibilizaram com ela e, cada um a sua maneira, representou a vida nesse espaço. A preocupação com o país e com a sociedade é uma das características do modernismo brasileiro. Assim, a cidade e o que nela se passa se fortalecem como tema.

A Paris de Baudelaire representa muitas cidades, todas as cidades, síntese de uma época – da solidão em que vive o homem, embora cercado das multidões das grandes cidades –, o que serviu de modelo também para escritores brasileiros, principalmente para narrativas, mas também para a poesia, a exemplo de Mario de Andrade e a metrópole mundial brasileira, São Paulo.

É possível verificar registros da poética urbana pelo menos em parte da obra de vários poetas brasileiros, não só em relação às grandes cidades, como São Paulo para Mario de Andrade ou Porto Alegre para Mario Quintana. Pequenas cidades interioranas também são objeto de poesia a exemplo da mineira Itabira de Carlos Drummond de Andrade ou da goiana Cidade de Goiás de Cora Coralina. A capital pernambucana, o Recife de Manuel Bandeira e de João Cabral de Melo Neto, também serviu de referência para a poesia de ambos os poetas.

As cidades são construídas por indivíduos em um determinado espaço a partir de materiais concretos. Nelas, os indivíduos vivem, se relacionam, realizam um trabalho, desenvolvem sua cultura, razão pela qual a Geografia, a Arquitetura, a História, a Sociologia, entre outras áreas do conhecimento se ocupam delas. As cidades, na literatura, são construídas por meio do discurso, são cidades escritas, construídas e reconstruídas de outra maneira, com palavras, por seus autores e, evidentemente, não são fiéis às cidades que lhes são apresentadas.

O espaço visual da cidade, as pessoas que nela habitam, suas histórias, tudo o que o compõe, seja objeto concreto, abstrato ou ideal, ganha na poesia um valor estético. A experiência da cidade, considerada a partir da experiência individual e da atribuição pessoal de valor aos dados, inclusive visuais, representa mais uma cidade-memória, uma cidade-criação, do que uma cidade real, pois qualquer discurso que fale sobre cidade não pretende esgotar em si a realidade dada; seu propósito é manifestar

aspectos vivenciados, experienciados, representando impressões atravessadas pela subjetividade.

O conteúdo, como elemento constitutivo da forma, nas obras literárias, não é exatamente o que é conhecido e vivido, mas o que é assimilado pelo autor e, nesse sentido, a cidade se realiza na criação artística-literária. Esse espaço, como qualquer conteúdo de poesia, representa um momento constitutivo indispensável no processo de composição. Nesse sentido, segundo Bakhtin (2002, p.37),

não se pode destacar da obra de arte um elemento real qualquer como sendo um conteúdo puro, pois o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferentes: para que a forma tenha um sentido puramente estético, o conteúdo que a envolve, deve ter um sentido ético cognitivo possível, a forma precisa do peso extra estético do conteúdo, sem o qual ela não poderia realizar-se enquanto forma.

É preciso distinguir o elemento instituído na realidade do conteúdo como elemento constitutivo do objeto estético, dos juízos, das apreciações, das análises e críticas que podem ser construídas e expressas em relação ao conteúdo. Segundo Bakhtin (2002), é necessário notar que, na obra de arte, o conteúdo se apresenta formalizado, transferido pela forma estética para um novo plano axiológico de existência. Para o autor, nesse sentido, se pode dizer:

de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude de seu peso axiológico: social, político, cognitivo, ou outro que seja. [...]

Naturalmente, a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, mas não recusa a sua identificação nem a sua valoração: é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante. A realidade estética não cria uma realidade inteiramente nova. Diferentemente do conhecimento e do ato, que criam a natureza e a humanidade social, a arte celebra, orna, evoca essa realidade preexistente do conhecimento e do ato – a natureza e a humanidade social – enriquece-as e completa-as, e sobretudo ela cria a unidade concreta e intuitiva desses dois mundos (BAKHTIN, 2002, p.33).

Bakhtin (2002) não nega a relação do real com a arte, ao contrário, o autor recusa a delimitação e oposição entre arte e realidade, ainda que diga que a análise estética deve revelar a composição do conteúdo imanente à obra, em nada saindo dos

limites desse objeto, tal qual ele se realiza pela criação e pela composição, pois o que o autor revela é como uma obra pode ser singularizada mesmo num fenômeno cultural.

Deste modo, as cidades como conteúdo de poesia são outras cidades, cidades esteticamente constituídas. Assim, por mais que alguns poemas ofereçam indicações necessárias para se construir uma representação visual, esta jamais será concreta e nem será aquela cidade que está situada no espaço geográfico. Isso se dá, porque o poeta lida com palavras e não com objetos concretos, lida com representações e imagens, não representações visuais, mas com elementos formalizados a partir de um conteúdo.

Apesar de não ser necessário sair dos limites de uma obra para entendê-la a partir de seus aspectos formais, como um “objeto” outro, com uma realidade própria, não desconsideraremos, ao contrário, examinaremos mais a fundo as questões externas à obra, com objetivo de evidenciar como a realidade histórica e social de um povo, literariamente tratada, depende dos termos utilizados para sua nomeação.

Se falamos de linguagem e entendemos que o tratamento dado a ela também é variado, a poesia moderna, por um lado, realizou construções desconcertantes, resultando em imagens e metáforas insólitas, por outro lado, realiza construções mais nítidas, de caráter mais objetual, de maneira mais plástica, como a pintura, colocando diante de nossos olhos os objetos, como faz a poesia de Cabral.

A partir de um rigoroso trabalho de construção de seus poemas e da preocupação com a manutenção da qualidade poética, é colocada em cena por Cabral, a relação gritante entre poesia e seu fundo real, explorando os objetos, representando os espaços que elegeu em seu fazer poético.

No tópico seguinte faremos um levantamento dos espaços eleitos por Cabral para construir a sua obra.

2.3 Um inventário do espaço na poesia de João Cabral

Segundo Sousa (2006, p. 141), “o absoluto primado da visualidade e da espacialidade constitui o centro ordenador da poética cabralina”. Assim, o processo de construção de sua poética está amplamente sustentada no conceito de espaço.

Como já discutimos e como bem lembra Sousa (2006, p. 137), “a poesia da paisagem é, em João Cabral, uma poesia que vive da adequação entre o espaço do referente focado e a própria espacialidade gerada na construção do poema”. Trata-se portanto, da experiência do espaço que é visto, que é lido, que é trazido pela memória e que é escrito, de modo que as paisagens são, antes de tudo, discurso.

Essa forma de compreensão do espaço centrada na língua se interessa pelo espaço como forma de estruturação textual, o que já foi amplamente estudado e discutido pela Fortuna crítica de Cabral. Apesar de não deixarmos de destacar os procedimentos utilizados pelo poeta, a presente pesquisa se interessa pela representação do espaço, segundo o viés relacionado à sua natureza empírica ou perceptiva. Numa abordagem que se interessa pela representação, o espaço é entendido como categoria existente na realidade empírica, de modo que a ele, no texto literário, são atribuídas características físicas, concretas, tratando-se de lugar de pertencimento, de trânsito ou de recurso de contextualização dos acontecimentos.

Assim sendo, tomando a realidade como parâmetro, observamos o espaço de forma realista, observando as relações de semelhança com espaços existentes na realidade, aos quais podemos fazer referência. Nesse sentido faremos um levantamento dos possíveis espaços presentes na poesia de João Cabral, levando em conta tanto os espaços maiores como as cidades e as regiões, quanto os espaços menores, natureza e cenário, aos quais estão ligados outros tipos de espaço como o ambiente, a paisagem e o território. No entanto, os espaços não se constituem apenas por um caráter físico e concreto, de ordem natural e social, compreendidos como natureza, como conjuntura histórica, econômica ou cultural, há também os espaços de ordem psicológica, espaços que são abstratos, esses também serão observados no proposto levantamento.

Para tanto, para tratarmos dos espaços “percorridos” pela poesia do poeta pernambucano de maneira mais geral, sem determinar um espaço específico, como faremos no próximo tópico – ao tratarmos do espaço urbano, da cidade, em sua obra – seguiremos por um percurso composto pelos seus cinco primeiros livros, *Pedra do sono*, *Os três mal amados*, *O engenheiro*, *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* e *O cão sem plumas*.

Em *Pedra do sono*, os poemas cabralinos já apresentavam peculiaridades que seriam fortes em sua poesia. Segundo Antonio Carlos Secchin (1999, p. 19), “a propósito do livro de estreia, com efeito, muito se falou do tributo a Murilo Mendes e à poética surrealista: primado da visualidade, captação plástica do real, valorização do onírico em contraposição às percepções automatizadas do objeto”.

O primeiro texto do livro, cujo título, “Poema”, já expressa um caráter que se estenderá a outros textos de *Pedra do sono*, a metapoesia – presente em outros poemas do referido livro, que também carregam no próprio título tal característica, como em “Poema da desintoxicação”, “A poesia andando”, “Poesia”, “O poeta”, bem como

presente em toda a obra de João Cabral – apresenta espaços que contrastam fora e dentro, interior e exterior, “rua” e “alma”.

No segundo poema, “Os olhos”, o ambiente do sonho contrasta com a lucidez, e mesmo sendo este um dos três poemas, dentre os 29 do livro, que não apresenta a primeira pessoa do discurso, ao explicitar a ideia de visão, evidencia o que Secchin (1999, p.20) afirmou a respeito do “eu”, que “funciona antes como espectador do mundo onírico do que como ator imerso em sua dinâmica[...] num primeiro momento, o poeta é aquele que vê; mais tarde (para usarmos a expressão do próprio João Cabral, em Museu de Tudo), será aquele que dá a ver”.

Nos poemas seguintes, “Poema deserto” e “Os manequins” permanece o contraste entre espaços internos e externos, como por exemplo, “minha rua”, “meu peito”, “meu quarto”. O espaço onírico é reforçado pelos elementos noturnos e sombrios. Nesse espaço será, a partir do poema seguinte, inserido outro espaço, o espaço da memória. A memória é um espaço, um *locus*, lugar onde se guardam, se armazenam as lembranças, vivências e experiências, mesmo as do sonho. No caso do poema, é “Dentro da perda da memória” que as coisas acontecem, assim como em “Noturno” é na memória que se armazenam as palavras.

Em “A poesia andando” está presente a ideia de deslocamento. É evidente que quem ou o que se desloca, percorre espaços. Nesse poema, a rua é atravessada pelos pensamentos que voam, as avenidas iluminadas são percorridas por arcanjos silenciosos, a pensão da esquina é o espaço onde se manifesta uma trovoadas, os continentes muito afastados é o lugar onde os pensamentos “amam e se afogam / em marés de águas paradas”. Os espaços aos quais o poema faz referência – a rua, as avenidas iluminadas, a pensão da esquina e os continentes muito afastados – apesar dos referenciais que possuem na realidade sensível, do modo como são organizados no poema, constituem imagens cujo conjunto não apresenta equivalentes simbólicos na realidade observada, assim como em muitos poemas de *Pedra do sono*. Isso, porque, nessa primeira obra, a presença de características surrealistas não se efetiva apenas no campo temático, da atmosfera noturna, do devaneio, do sonho, da loucura, do universo onírico de maneira geral, se efetiva também pelo tratamento dado à linguagem, pelo construtivismo abstrato, pela aproximação ilógica e inconciliável de signos, que resultará em ilogismos, absurdos e imagens surpreendentes.

Nos poemas seguintes os ambientes noturnos e oníricos repetem-se. Em “Homem falando no escuro”, a noite e o sonho tornam-se espaços que podem conter

coisas, onde dentro deles se passam acontecimentos, onde outros “espaços e o silêncio se confundem”. Continua o contraste entre dentro e fora, entre o universo interior e exterior, entre o sonho e a lucidez. Nesse sentido o terceiro e o quarto verso da segunda estrofe do poema, “Eu me sentia simultaneamente adormecer / e despertar para as paisagens mais cotidianas”, na sua dinâmica entre dormir e acordar, evidenciam como “instaurado na mecânica do sonho, dilui-se o perfil cotidiano da realidade” (Secchin, 1999, p. 21).

Em poemas como “Marinha”, “Janelas” e o “Aventureiro” aparece um espaço que virá a ser recorrente na poesia de Cabral, a praia, mas, assim como os outros espaços também está diluído no ambiente do sonho. Nela, na praia, homens e mulheres estão adormecidos; em “Janelas”, “há um homem sonhando numa praia”.

Em o “Espaço jornal” percebemos novamente como a presença de elementos surrealistas não se dá apenas no campo temático, da atmosfera noturna e do universo onírico. O jornal também é um espaço e, nele, usualmente, são registradas as notícias, os acontecimentos cotidianos. Porém, no jornal do poema a realidade cotidiana dá lugar às impressões e sensações do sujeito, por meio de imagens ilógicas, absurdas e surpreendentes, que resultam do já mencionado construtivismo abstrato, da aproximação ilógica e inconciliável de signos, da metáfora que evita o termo de comparação natural, em suma, das relações atingidas pelo próprio signo literário pela construção, que será determinada pelas relações no espaço poético. É interessante lembrar que, no surrealismo, mesmo que suas imagens não apresentem equivalente simbólico na realidade observada, a face onírica é correlata ao artifício de captação do real, e nada mais real do que as informações contidas no espaço de um jornal.

Assim, em *Pedra do sono*, os espaços são “diluídos na mecânica do sonho” estão inseridos no universo onírico, no ambiente do sono e na atmosfera noturna. Os espaços apresentados nos poemas acabam por revelar o contraste entre fora e dentro, entre interior e exterior, entre sono e lucidez, entre a realidade observada e o sonho. Desse modo a rua, as avenidas, a pensão da esquina, os continente, o quarteirão, a praia, a praça pública contrastam com o espaço da memória, do ambiente noturno do sonho e do sono nos quais se diluem.

Em *Os três mal amados*, as falas das três personagens são deflagradas pela percepção das mulheres amadas e pelo sentimento que tais personagens têm por elas. As falas de João retomam o universo onírico de *Pedra do sono*, porém, o sonho de João, segundo Secchin (1999, p.28-29), “já não é mais exatamente igual ao do sujeito lírico da

obra de estreia. Em primeiro lugar, trata-se de um sonho que dispensa a necessidade do noturno e do sombrio.[...] Mais do que um sonho é o devaneio que mobiliza a personagem”. A concretude do real será rejeitada de modo que:

[e]m vez do objeto, sua representação metafórica; essa representação implicará na recusa do próprio objeto em sua forma empírica, já que ele apagará as marcas da contingência, quer espacial, (“precisaria de quilômetros para medir a distância”), quer temporal (“Olho Teresa como se olhasse o retrato de uma antepassada que tivesse vivido em outro século”).

A percepção do objeto, assim dissolvido de sua materialidade “por efeito do gás do sonho”, mostra até que ponto o personagem se deixa dominar pela diluição da engrenagem onírica. Mas o dado novo é que ele busca esse espaço a partir de uma opção entre a riqueza potencial do sonho ou devaneio e uma declaração da “pobreza” da realidade (SECCHIN, 1999, p. 29).

Teresa não é alcançada na realidade como no devaneio, por meio da ideia que ele tem dela, por isso a valorização do sonho em detrimento do real mundo externo. Assim, os objetos, os espaços, o mar, o quarto com seus móveis e paredes, os dados empíricos são subjetivados, pois estão todos subordinados à reprodução de um estado onírico, de um universo privado, fechado na lembrança de João.

Secchin (1999) se refere a uma particularidade mimética da fala de Raimundo, personagem que, segundo ele, em lugar de buscar imitar o real empírico ou reproduzir o estado onírico, captará o real num nível maior de abstração. O mundo evocado por Raimundo é sem mistérios, traduzido em coisas concretas. É estabelecida uma relação entre Maria e esses objetos concretos, uma fonte, uma árvore, uma garrafa de água ardente, um livro, assim como entre Maria e espaços referenciáveis, a praia, o campo cimentado, o jornal e a folha em branco, esses dois últimos espaços precisos, são “mais uma metáfora do campo sólido e definido onde o poeta quer exercitar sua depuração do concreto” (Secchin, 1999, p. 35).

É no monólogo de Joaquim que vai ocorrer a inclusão de imagens referentes ao Nordeste, como podemos observar na seguinte fala:

O amor comeu meu estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos e de folhas duras, comeu o verde ácido das plantas de cana cobrindo os morros regulares, cortados pelas barreiras vermelhas, pelo trenzinho preto, pelas chaminés. Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia. Comeu até essas coisas de que desesperava por não saber falar delas em verso (MELO NETO, 2008, TM p.39)

Do estado e da cidade aos quais não há referência pelos nomes, fala-se dos mangues, das marés, da cana, fala-se das plantas de cana cobrindo os morros, numa alusão aos canaviais, fala-se das chaminés, numa alusão às usinas. Sobre essas coisas pelas quais se desespera “por não saber falar delas em verso”, comenta Barbosa (1975, p.39):

o que de fato é processado não é apenas o verso do poema possível que não se soube escrever, mas a sua abertura para a inclusão daquilo que a realidade circunstancial oferecia como possível de poema. [...] Como, todavia, realizar a passagem entre “essas coisas” da última frase e o verso (= poema) pensado e construído com o prurido dos “dados sutilíssimos”? A indefinição da expressão permite pensar, desde já, numa preocupação básica de apreender, pelo poema, a matriz social de uma realidade com a qual dialogava o poeta.

Essa abertura para a realidade circunstancial não será efetivada nem em *Os três mal amados*, nem na obra seguinte do autor, *O engenheiro*, nem na *Psicologia da composição*. É somente a partir de *O Cão sem plumas* que o poeta explicitará com mais veemência os espaços referenciais e questões sociais.

Nas primeiras obras de João Cabral está instalada uma tensão entre uma vertente de expressão onírica e uma vertente de desenvolvimento de um projeto construtivista. Esse embate ainda permanece na terceira obra do autor, *O Engenheiro*, em que, em vários poemas, persiste a ocorrência do universo do sonho e do sono no qual outros espaços, como novamente a praia – esta que será recorrente – a rua, o quarto, o continente estão inseridos. No entanto, na vertente construtivista, nos metapoemas, a temática do sonho será banida. Haverá ainda poemas que revelam o que Secchin (1999, p. 39) chama de “processo de desativação onírica”, isto é, textos que tratam da relevância do sonho para a construção do poema, o que seria uma “espécie de aguçamento da consciência poética, que irá analisar o espaço onírico para aprender, por sua superação, a investir na direção do dado concreto”.

Essa tensão é evidente no poema “O engenheiro”, em que realidade, “a luz, o sol, o ar livre” invadem o sonho refletindo coisas claras. Os objetos concretos, o lápis, o esquadro, o projeto fazem parte do mundo concreto, “que nenhum véu encobre”, pensado pelo engenheiro. É nesse mundo “geométrico” que o edifício cresce das forças da construção. Assim, segundo Secchin (1999, p. 41), “o sonho ao invés de produzir um

efeito dissonante no real, se quer um resultado de uma produção ordenada do próprio real”.

Assim, é no conflito entre o universo do sonho e o da realidade, entre sono e vigília, com a consciência do sujeito desperto, que os espaços – superfícies, pavimentos, praça, o “largo de nome indígena”, Paranamirim, do poema “Os primos” e mesmo “O fantasma na praia” envolvido nas convenções do cotidiano – se constituem. É entre poemas metalinguísticos – como “O poema” e “A lição de poesia” e os espaços do papel onde se escreve e da folha em branco – que a cidade do Recife, como topônimo, com seus arrecifes, marés e maresias aparecerá pela primeira vez, no poema “A Joaquim Cardozo”, como cidade impossível de esquecer, com sua arquitetura calculada pelo também engenheiro e poeta pernambucano cujo nome dá título ao poema.

As visões do espaço na poesia de João Cabral acompanham as tensões presentes no decorrer de sua obra. Na “Fábula de Anfion” a tensão se dá pela presença do “acaso”, que se opõe à construção calculada na fundação de Tebas, e pela oposição entre a construção lúcida do poema e da inspiração. Na primeira parte do poema, a personagem Anfion, é introduzida no meio físico, o deserto, espaço este que também será recorrente na obra do poeta.

O deserto e suas secas planícies, que no poema será descrito, mas não de forma objetiva, que por sua condição climática, sua aridez, impossibilita o desenvolvimento de vegetação e dificulta, portanto, também a presença de vida humana e outras espécies de animais, é um espaço que vincula a poesia de Cabral, ao que Secchin (1999) chama de “sinal de menos”, pois além do vazio que sua paisagem propõe, é um signo que evidencia o embate do poeta contra os “excessos”.

Uma série de outros signos que remetem ao vazio se articulam à secura da flauta que, atacada pelo acaso, soa e Tebas se faz. Na cidade de Tebas, “entre a injusta sintaxe que fundou”, entre a paisagem do vocabulário do deserto, está Anfion, num espaço que é também verbal.

Uma análise do espaço feita a partir da leitura de “Psicologia da composição” e da “Antiode” nos leva a um modo de ocorrência do espaço na literatura, concernente a procedimentos formais, à estruturação espacial do texto e à espacialidade da própria linguagem verbal, tanto porque a noção de estrutura é espacial, quanto porque as palavras são “materiais” que se organizam num espaço. Em ambos os textos é realizada uma profunda meditação acerca de questões da composição.

Em “Psicologia da composição” o próprio texto é o espaço de onde o sujeito lírico sai de “mãos lavadas” e a assepsia da expressão o isenta de qualquer responsabilidade na efetivação do poema. Segundo Peixoto (1983, p. 68), “uma vez terminado o poema, o poeta deseja romper todos os laços entre sua obra e suas lembranças, seu eu pessoal. No poema acabado, permanecem apenas vestígios vagos e hipotéticos de qualquer acontecimento pessoal e particular”. O texto apresenta ainda a rejeição de qualquer processo de realização do poema que não seja pela sua atenciosa elaboração consciente.

Novamente o deserto é convocado, agora como um espaço que deve ser cultivado “como um pomar às avessas”, de modo que sua produtividade, assim como sua poética, estão vinculadas à negatividade, assim como a sua esterilidade está vinculada à disciplina da produção poética.

Na contramão da explicitação metalinguística de *Psicologia da composição*, em que realiza crítica de poesia por meio do próprio poema, em *O cão sem plumas* o poeta passa a realizar uma crítica da realidade social e histórica. É a partir desse livro que Pernambuco e Recife passam a fazer parte da “geografia poética” do autor, tornando-se referências e matrizes para a sua poesia.

A abertura para a realidade circunstancial será efetivada a partir de sua obra de 1950, em que Cabral explicitará com maior intensidade os espaços referenciais e questões de ordem social.

Como temos evidenciado, as visões do espaço na poesia de João Cabral acompanham as tensões no decorrer de sua obra. Em *O cão sem plumas* não será diferente. No entanto, nessa obra a tensão se dará na relação entre um discurso poético pensado e construído e a realidade social e histórica no espaço referencial.

A leitura de *O cão sem plumas*, segundo Barbosa (2002), mostra que sua poesia, com toda carga de crítica social e de releitura histórica de um espaço e de um tempo regionais, incorpora as conquistas de uma experiência com a linguagem poética. Assim, a representação da realidade passa a ser dependente da indagação acerca dos termos que são utilizados para sua nomeação, de modo que a transitividade, aparentemente óbvia, é relativizada pelo que há de intransitivo no trabalho com a linguagem e, assim, o antilirismo levado ao extremo – uma das principais características da obra cabralina –, vai permitir o encontro de objetos na realidade social e histórica (BARBOSA, 2002, p.297).

A abertura para a representação de uma realidade social, fixa imagens de Pernambuco na poesia de Cabral. O rio Capibaribe é descrito com sua paisagem e os habitantes que vivem às margens, numa interpenetrabilidade entre rio e homem, que se misturam. O poema é composto por três partes: as duas primeiras intituladas “Paisagem do Capibaribe”, em que a primeira seria uma representação da paisagem geográfica, a segunda, uma representação da imagem humana, e a terceira, “Fábula do Capibaribe”, um “combate” entre o rio e o mar.

O cão sem plumas apresenta uma realidade social em que o homem não é apresentado em sua condição humana, é desumanizado pela pobreza e pela carência, pela “seca” em um ambiente úmido. Mesmo nessa poesia designada por João Cabral “poesia em voz alta”, em que a crítica social e histórica se manifesta de modo mais evidente, a qualidade da linguagem poética e o meticuloso trabalho com a palavra é mantido, juntamente com sua posição crítica mediante o fazer poético, ou seja, a comunicação atingida por uma linguagem transitiva não exclui a consciência poética acentuada pela intransitividade.

Em meio a essa tensão entre linguagem poética e realidade social e histórica, os espaços e paisagens vão se constituindo. Uma paisagem é uma extensão de terreno que se pode apreciar a partir de determinado lugar. Para a Geografia é uma área de superfície terrestre que nasce como resultado da interação entre diversos fatores bióticos, abióticos e antrópicos, e que conta com um reflexo visual no espaço.

A paisagem, além de um lugar no espaço, é um elemento conceitual de fundamental importância para o entendimento das relações entre homem e natureza, relações essas que serão destacadas no poema “O cão sem plumas” pela “contínua analogia entre o modelo de representação do Capibaribe e o espaço de penúria social que o cerca” (Secchin, 1999, p. 73).

Situado no Polígono das Secas, região reconhecida como área sujeita a repetidas crises de prolongamento das estiagens, com um balanço hídrico negativo, o rio Capibaribe é um curso d’água que nasce na Serra do Jacarará no município de Poção – como Riacho Capibaribe – e banha 42 municípios do estado de Pernambuco, entre eles, Caruaru, Toritama, Santa Cruz do Capibaribe, Limoeiro, Pau d’alho, São Lourenço da Mata, todos citados no livro seguinte, “O Rio”.

O Capibaribe atravessa a cidade do Recife, passando pelos bairros de Várzea, Caxangá, Apipucos, Poço da panela, Santana, Casa Forte, Torre, Capunga e Madalena, fazendo confluência com o rio Beberibe atrás do Palácio do Campo das Princesas. É

essa cidade, o Recife, que se integra à rua, à fruta, ao cão e à espada, na primeira estrofe do poema.

Comparado ao cão, o rio que, personificado, nada sabe da beleza, abre-se a imagens da pobreza, ao lodo, à lama, à ferrugem, abrindo-se em “flores pobres e negras”, “numa flora suja e mais mendiga”, como “mendigos negros”.

A estagnação do rio é comparada a três espaços marginalizados, que serão repetidos no decorrer da obra de João Cabral, o hospital, a penitenciária e o asilo. A estagnação se amplia para os “palácios cariados”, numa referência aos prédios do Brasil colonial já desgastados pelo tempo, e para as “árvores obesas pingando os mil açúcares das salas de jantar pernambucanas”, numa alusão às famílias descendentes de um estado que foi a mais rica das capitanias durante o ciclo da cana de açúcar. Essa região, por volta do início do século XVII, era a maior e mais rica área de produção de açúcar do mundo e, por volta de 1871, com uma mudança gradual na agroindústria açucareira, teve seus antigos engenhos banguês substituídos pelos engenhos centrais e usinas. No entanto, a partir da Segunda Guerra Mundial, com o crescimento de produção na região Centro-Sul do país, reduziu de forma considerável a quantidade de usinas e a produção de cana de açúcar na região, que entra em declínio.

É nessas salas de jantar que “as grandes famílias espirituais da cidade” ignoram o rio e toda a pobreza inserida nele e ao redor de seu curso. A condição humana é integrada ao rio de modo que ele se torna

[u]m espaço de contiguidade (“Entre a paisagem/.../ de homens plantados na lama) conduz a uma identificação metafórica (“aqueles homens/ são como cães sem plumas”). João Cabral irá atacar as duas frentes, ora desenvolvendo “cão sem plumas” (como no exemplo conceitual), ora se detendo na referencialidade do rio e dos homens, para melhor ressaltar-lhes a íntima e doída convivência. Convivência construída a partir de contrários, pois à umidade do rio se ajusta, ao invés de se contrapor um (sub)mundo confinado ao campo semântico da secura (Secchin, 1999, p. 75)

Entre a secura da falta e da pobreza e a umidade, na paisagem do rio surge a imagem dos “homens plantados na lama”. A imagem faz referência também aos catadores de caranguejo do rio que se abre em mangues. Trata-se de uma paisagem que é humana, composta por homens que, na lama, buscam a sua sobrevivência.

O rio animizado sabe também do espaço urbano por onde passa, a “magra cidade de rolha” composta por pontes, por “sobrados ossudos”, por galpões na beira do cais, onde transitam, habitam outros trabalhadores, os operários, que igualmente buscam sua sobrevivência na luta diária e igualmente “secam” incapazes de mudar a própria realidade.

Em seu extremo, o rio encontra o mar, e é o embate entre os dois que compõe a terceira parte do poema, “Fábula do Capibaribe”. O rio, objeto-espaço central do texto, que ao fim de seu curso junta-se ao mar, encontra no espaço-poema de João Cabral com outros espaços referenciais, como a cidade, a rua, o hospital, a penitenciária, o asilo, os palácios, as salas de jantar, casas, galpões, cais, pontes, sobrados, ilha, laguna, pântano e ao fim, na quarta e última parte, a memória.

Como já mencionamos anteriormente, a memória é um “depósito”, um espaço de armazenamento. No poema, o rio está situado nesse espaço, está presente, vivo na memória. Por que há objetos, situações, ideias, imagens, paisagens, acontecimentos que prevalecem sobre outros, que são fixados na memória, enquanto outros não? Por que um mesmo acontecimento pode permanecer “vivo” na memória de um sujeito e de outro não?

A memorização de uma experiência se dá num movimento ao mesmo tempo interno e externo. A experiência externa se dá numa relação com a realidade visualizada ou vivida, numa experiência perceptiva por meio dos sentidos, já a experiência interna se dá pela reflexão, pelo impacto da percepção no sujeito. Tais experiências, somadas às intenções do autor e à sua capacidade retórica, sua habilidade composicional é que possibilitam a representação dos objetos externos, filtrados, é claro, pela subjetividade.

A fixação de ideias na memória pode ser feita intencionalmente por meio da repetição e de outras estratégias racionais, no entanto, são as sensações causadas no sujeito, os sentimentos, a dor, a indignação, o prazer que fixarão os objetos, as ideias ou acontecimentos na memória, mesmo sem a intenção de memoriza-los.

Diferentes sujeitos darão diferente atenção e importância a determinados objetos e situações. Por isso, tais objetos e situações prevalecem na memória de uma pessoa e de outra não, pois as pessoas, de acordo com a sua formação, refletirão de forma distinta acerca dos acontecimentos. Assim, as representações de um autor, de um poeta, como João Cabral, têm um valor estético, mas também um valor ético.

A memória se apresenta como instrumento que reflete e redimensiona a experiência dos indivíduos, de modo que, por meio de sua recriação lírica, a memória individual se une às memórias coletivas e à memória criada, inventada.

Segundo Gaston Bachelard (1989), memória e imaginação não podem ser desvinculadas, ambas constituem uma união da lembrança com a imagem. Se memória e imaginação são indissociáveis, como conclui Bachelard, no mesmo sentido conclui Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades a cidade*, que é a memória que condiciona a leitura da cidade, de modo que a relação homóloga entra a cidade e a memória faz-se, portanto, pela experiência.

No poema de Cabral, o rio vivo na memória é solidário ao espaço humilde e marginal e aos seres igualmente marginalizados que vivem na “paisagem”, no decorrer de seu curso. No entanto, apesar das referências extraídas do real, da crítica social e histórica realizada no poema, persiste nesse novo momento cabralino a mesma exigência depuradora,

mas, agora, pronta a captar as engrenagens da “matéria impura”, e sabendo que também nela (e não apenas na “suspensão” do mundo mineral) é possível se encontrar um modelo para elaboração do discurso poético. [...] Cumprido o encontro entre o Capibaribe e o oceano, o poeta avalia sobretudo eticamente, a dolorosa permanência do rio na memória coletiva (SECCHIN, 1999, p.81).

A memória individual é constituída pela memória do coletivo, bem como a memória coletiva envolve memórias individuais. Sendo assim, ambas se completam, não havendo uma memória puramente individual.

De acordo com Maurice Halbwachs (1990), para que a memória individual apoie-se na do coletivo, depoimentos não bastam, é necessário que haja noções e fundamentos comuns, o que só é possível se o indivíduo e o coletivo fizeram ou fazem parte de uma mesma sociedade, sendo que sua individualidade, pensamentos e sentimentos, buscam fontes no meio e nas conjunturas sociais.

Ao reconstituir a memória do coletivo, partindo de perspectiva e de vivências individuais, a memória passa do coletivo para o individual e, a partir da memória pessoal, há o resgate do elemento social, da memória grupal, coletiva.

Ao optar por se voltar para o social, João Cabral ultrapassa o deserto anfiônico, instaurando um novo espaço geográfico em sua poesia, mas mantém no espaço do poema o mesmo cuidado com a linguagem.

Nesse percurso realizado pelos cinco primeiros livros de Cabral, de *Pedra do sono* até *O cão sem plumas*, percebemos que os espaços observados situam seres e objetos, propiciam ações, como lugar onde algo acontece, localizam objetos geograficamente, além de que caracterizam os seres situando-os em um determinado contexto socioeconômico.

Com a inserção do Nordeste em sua obra, percebemos ainda que podemos dividir os espaços em macro e micro, com espaços maiores, como a cidade e a região, e espaços menores, como cenários, natureza, elementos naturais, a exemplo do mar, do rio, do mangue e dos canaviais.

Assim como o Capibaribe, que sabe não só dos espaços naturais que circundam, mas também dos espaços urbanos que atravessa com seu curso, passaremos, no tópico seguinte, a observar a cidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, espaço este bastante singularizado em sua obra.

2.4 Um inventário da cidade na poesia de João Cabral

Categorias geográficas, como espaços e cidades, podem ser apresentadas, trabalhadas e descritas em registros literários, de modo que as paisagens ficcionais relacionam-se às paisagens geográficas, por meio de um processo de referencialização, em que a percepção e a experiência subjetiva dos espaços são somadas aos procedimentos artísticos com a palavra.

A obra de João Cabral de Melo Neto é constituída por muitos poemas em que aparecem espaços urbanos. É preciso levar em conta que

o modo como os poetas concebem ou interpretam a cidade é quase sempre coerente com o modo como concebem ou interpretam a vida e a poesia. Daí que encontremos diferentes visões até da mesma cidade nos diferentes poetas. Mas alguns há que se distinguem pela singularidade da sua visão, ou pelo invulgar fascínio do tema e dos motivos citadinos, ou pela qualidade dos textos que os veiculam (SARAIVA, 2002, p. 329)

Assim, a “construção” das cidades presentes na obra de Cabral é coerente com o modo como o poeta entende o fazer poético, como um intenso trabalho com a palavra. Portanto, para observarmos aspectos da percepção da paisagem no poema é necessário

que conheçamos os procedimentos de estruturação da mesma. É necessário ainda, por se tratar de um poeta “itinerante”, que realizemos um roteiro das cidades de sua obra afim de compreendermos a relação entre essas cidades e a poesia.

Ao propormos um roteiro das cidades presentes na obra de João Cabral, supomos que seja possível, seguindo esse roteiro, realizar, como turistas, um tour pelos locais onde viveu e viajou o poeta. Para essa possibilidade aponta o próprio autor, como podemos observar por meio da leitura do poema “A literatura como turismo”:

Certos autores são capazes
de criar o espaço onde se pode
habitar muitas horas boas:
um espaço-tempo, como o bosque.

Onde se ir nos fins de semana,
de férias, até de aposentar-se:
de tudo há nas casas de campo
de Camilo, Zé Lins, Proust, Hardy.

A linha entre ler conviver
se dissolve como em milagre;
não nos dão seus municípios,
mas outra nacionalidade,

até o ponto em que ler ser lido
é já impossível de mapear-se:
se lê ou se habita Alberti?
se habita ou soletra Cádiz? (MELO NETO, 2008, A p.525-526)

Por meio de suas obras literárias, certos autores, como menciona o sujeito lírico do poema, são capazes de criar espaços, que, além de lidos, podem ser vividos, habitados.

É ao processo de (re)criação desses espaços que fazem referência o terceiro e o quarto versos da terceira estrofe, pois, esses autores, “não nos dão seus municípios / mas outra nacionalidade”. Eles inventam e reinventam espaços que, por mais que possuam um referente na realidade, possuem também uma realidade própria, enquanto criação poética, objetos estéticos literários.

O terceiro e quarto versos da quarta estrofe, evidenciam essa relação entre literatura e espaço, no jogo com os verbos ler, habitar e soletrar, e os objetos que os complementam, o nome do arquiteto italiano, Leon Battista Alberti, e o nome da cidade do litoral da Espanha, Cádiz.

Os espaços devem ser habitados, assim como a literatura deve ser lida, suas palavras soletradas. No entanto, essa lógica é questionada. Alberti – que por meio de metonímia faz referência à sua obra, seja teórica, a exemplo do primeiro grande tratado moderno sobre arquitetura, *Dez livros sobre arquitetura*, seja seus projetos arquitetônicos, dos quais resultaram prédios – deve ser lido ou habitado? A cidade espanhola de Cádiz, no poema um nome, uma palavra, deve ser habitada ou soletrada?

Os espaços produzidos pela literatura podem tanto ser lidos, como habitados por meio da imaginação, motivo pelo qual a linha entre ler e conviver se dissolve e a literatura pode ser vista como turismo.

É nesse sentido que, para “viajarmos” pelas cidades presentes na obra de Cabral, realizaremos um roteiro poético, seguindo por um percurso composto pelos seguintes livros: *O rio*, *Paisagens com figuras*, *Quaderna*, *Serial*, *A educação pela pedra*, *Museu de tudo*, *A escola das facas*, *Agrestes*, *Crime na calle relator* e *Sevilla andando*.

Algumas considerações sobre João Cabral de Melo Neto se fazem necessárias, na medida em que elas nos ajudam a entender melhor a relação de nosso poeta com a temática citadina. Nesse sentido, é importante destacar que Cabral como outros tantos poetas brasileiros, também deixou sua terra natal para viver em outra cidade, como pudemos observar no roteiro poético-biográfico realizado no capítulo anterior.

Com o ingresso na carreira diplomática Cabral precisou viver em diversas cidades de diversos países, que são citados em sua produção literária e, segundo o próprio poeta, se não tivesse sido diplomata sua poesia seria completamente diferente.

Como já mencionado, Pernambuco não aparece na poesia de Cabral pela primeira vez como um topônimo: nem o estado, nem sua capital. Aparece antes, como uma referência em uma das três vozes de *Os três mal amados*, referindo-se ao seu Estado e à sua cidade, não nomeando-os, mas apresentando-os como um retrato, uma paisagem, a partir da representação poética de alguns espaços que os compõem.

Joaquim, uma das personagens de *Os três mal amados*, de Cabral, fala do amor que comeu seu estado e sua cidade, seus mangues, a cana de açúcar, porém o nome Recife aparece somente em *O engenheiro*, no poema intitulado “A Joaquim Cardozo” como podemos observar no seguinte trecho:

[...]

Tuas refeições de peixe;
 teus nomes
 femininos: Mariana; teu verso
 medido pelas ondas;

a cidade que não consegues
 esquecer,
 a florada no mar: Recife,
 arrecifes, marés, maresias;
 [...] (MELO NETO, E 2008, p.56)

O poema recebe como título uma dedicatória ao poeta contrerrâneo de João Cabral e também engenheiro civil responsável pelos cálculos que sustentam muitos monumentos da planejada Brasília, Joaquim Cardozo, que cultivou uma poesia voltada para sua terra natal e para o nordeste brasileiro.

É comum encontrar na obra de Cabral dedicatórias a pintores, poetas, artistas com os quais ele tem afinidades estéticas. Assim, ao apontar para a presença da cidade, e não qualquer cidade, mas “a cidade que não consegues esquecer”, o Recife tão presente na obra poética de Joaquim Cardozo, João Cabral insere Recife também em seu próprio poema, o que fará de forma mais contundente em suas obras posteriores.

Do Brasil, além do Recife, diversas cidades pernambucanas compõem a geografia poética de Cabral. Em *O Rio*, em que o próprio Capibaribe é o sujeito do discurso, é representada a viagem feita pelo rio desde a sua nascente até a capital e o mar. O percurso do rio é dividido em trechos, entre vilas, entre cidades, entre estradas, engenhos e bairros. Os trechos vão da Lagoa da estaca, onde nasce descendo a Serra do Jacarará, até Apolinário, passa pela estrada da ribeira, de Apolinário à Poço Fundo, de Poço Fundo à Couro d’Anta, passa pela estrada da Paraíba, do Riacho das Éguas ao Ribeiro do Mel, de Limoeiro a ilhetas, de Ilhetas a Petribu, de Petribu ao Tapacurá, da Usina a São Lourenço da Mata, de São Lourenço da Mata à Ponte de Prata, da Ponte de Prata a Caxangá, de Caxangá a Apipucos, de Apipucos à Madalena, dos Coelhos ao Cais de Santa Rita.

Na trajetória do rio, inúmeras cidades, pequenas vilas, “pequenos arruados” e engenhos são percorridos e aparecem no poema com suas paisagens e topônimos, como Brejo da Madre de Deus, Taquaritinga, Poço Fundo, Santa Cruz, Torres, Toritama, Vila de Capado, Topada, Couro d’Anta, Caruaru, Vertentes, Surubim, João Alfredo, Cheos, Malhadinha, Salgadinho, São Vicente, Pedra Tapada, Pirauíra, Limoeiro, Ribeiro Fundo, Boi-Seco, Feiticeiro, Gameleira, Ilhetas, Carpina, Rosarinho, Desterro,

Paudalho, Santa Rita, São Lourenço da Mata, Tijipió, Várzea, Caxangá, Olinda e Recife.

Os espaços presentes no poema podem ser divididos em macro e micro espaços, espaços maiores e menores. Os maiores espaços são a região nordestina e três de suas quatro sub-regiões, Sertão, Agreste e Zona da Mata.

O Sertão é uma sub-região conhecida por intensas secas devido ao baixo e irregular regime de chuvas, do que decorre o baixo índice demográfico e dispersão populacional, onde o clima é semiárido e a vegetação é predominantemente de caatinga.

O Agreste é uma área de transição entre o Sertão e a Zona da Mata, em que alguns espaços sofrem estiagens e secas, devido ao regime irregular de chuvas, fazendo com que rios dessa área sejam temporários. Já a Zona da Mata é uma sub-região cuja vegetação é de Mata Atlântica, as chuvas são regulares, o clima é tropical úmido e o solo é fértil, próprio para o cultivo de monoculturas como a cana-de-açúcar. Por esses motivos apresenta maior concentração populacional, maiores capitais e maior concentração de renda.

Seguindo seu caminho por essas sub-regiões é que o rio parte de um cenário de seca, de “terra desertada”, “vaziada”, devastada. Na mesma estrada que a gente retirante costuma tomar, entre coisas poucas, o Capibaribe é cercado por micro espaços, por cenários menores, por paisagens da natureza, por elementos naturais, como serras, montanhas, rios e riachos afluentes, que engrossam sua corrente até que chegue ao mar, canaviais, matas, mar, ilhas e mangues. O rio se depara também, em seu caminho, com fazendas, engenhos, banguês e usinas, com cenários urbanos, pequenas cidades, vilas decadentes, com casas, ruas, casas desertas, igrejas, feiras, cadeias, pontes, sobrados pitorescos, cais, hospital e o palácio do governo da histórica Recife.

Apesar dos inúmeros nomes de espaços urbanos e naturais, dos inúmeros topônimos presentes no poema, distinguindo uma série de cidades, vilas e arruados, os cenários presentes no caminho do rio, cruzando o Agreste até a Zona da Mata, são praticamente os mesmos, pois, ainda que a umidade de uma paisagem se oponha à seca da outra, permanecem as imagens da decadência, da carência, da dor, da pobreza, da morte.

A paisagem humana, de “gente triste” que acompanha o rio rumo ao mar, seja do homem na paisagem-pedra, que busca vencer a seca, plantando entre pedras, seja do homem retirante, seja do homem trabalhador dos engenhos e usinas, seja do homem que vive na lama e da lama dos mangues, também se repete. Trata-se do empenho do

homem para sobreviver em condições adversas, e o rio, consciente disso, afirma que “a paisagem,/com tantos nomes, é quase a mesma”.

O paralelismo entre os homens e o rio, ostensivo pela contiguidade espacial, no mesmo movimento de travessia da paisagem (pois o Capibaribe também é um retirante), reforça-se, agora temporalmente, pelo vínculo entre história natural e história econômica; o rio recolhe a memória humana (SECCHIN, 1999, p. 89).

No último trecho de seu caminho, o rio chega ao Recife, primeiro, passando pela cidade histórica, sentimental e pitoresca. Mas logo chega a um outro Recife, onde a lama é símbolo de miséria, da pobreza social e passa a falar de uma outra cidade dentro da cidade, habitada pela gente que veio seguindo o caminho do rio, em busca de melhores condições de vida. Seria o “avesso do Recife”, a “vila de lama” habitada por gente que vive às margens do rio, da vida, da sociedade, gente da “cidade sem nome/sob a capital tão conhecida”.

Cabral não focaliza as belezas da histórica Recife, com seus prédios históricos, ruas e avenidas principais, belas praias e pontos turísticos; antes, o poeta privilegia, assim como em todo percurso do rio, os espaços de exclusão e de pobreza.

Para compreender os mecanismos de composição, os procedimentos de formalização das cidades, espaços e seus elementos no poema, é preciso levar em conta que, de acordo com Secchin (1999, p.85), “*O rio, ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, de 1953, é o texto que parece responder mais de perto às reflexões teóricas de João Cabral sobre a necessidade de se reestabelecer o circuito entre o público e a poesia”.

Em 1956, Cabral publicou *Duas águas*, reunião de obras anteriores, o que inclui *O Rio*, e as inéditas *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*. Nas orelhas homônimas de *Duas águas*, não assinadas, mas provavelmente escritas pelo próprio autor, podemos ler:

Duas águas – feliz sugestão de Annibal Machado para o título do volume – correspondem não a poemas herméticos e a poemas claros, não a poemas regionalistas e poemas universalistas, tampouco a poemas tensos e poemas distensos formalmente pois que, a rigor, tais oposições não existem radicalmente na produção do autor de *O Engenheiro*. *Duas águas* querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de

um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige, mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. Noutros termos, o poeta alterna o esforço de melhor expressão com o de melhor comunicação. (MELO NETO, 2008, p.LII)

Essas duas intenções, presentes em *Duas águas*, revelam a tensão entre “o que diz” e o “como se diz”, o fazer poético.

Assim explica-se a invasão do prosaico na medida em que o discurso refletirá, isomorficamente, a miserável cotidianidade do espaço que irá abarcar. Essa relação de homologia foi destacada por Benedito Nunes, ao falar da repetição dos versos penta e hexassilábicos, das dissonâncias e estridências, das incompletudes e redundâncias – tributo voluntário a uma linguagem oral, transporta ao texto, ao estilo dos cantadores (SECCHIN, 1999, p.86)

Além das obras em que as “paisagens do Capibaribe”, o rio e os homens que dele vivem têm um papel central na obra de João Cabral de Melo Neto, Recife também servirá de tema para diversos poemas em *Paisagens com figuras*, *Quaderna*, *Serial*, *Educação pela pedra*, *Museu de tudo*, *Agrestes*, *Crime na calle relator e*, especialmente, em *A escola das facas*. Nessas obras, as imagens de sua terra natal dividem espaço também com imagens espanholas. Desse modo as cidades, depois que se tornam matéria repertorial da poesia de Cabral, permanecem como tema até a sua última obra, *Sevilha andando*, em que o papel central é da cidade espanhola da região da Andaluzia, Sevilha.

João Cabral apresenta metáforas visuais relacionadas à natureza, às “paisagens naturais”, a cenários urbanos marginalizados, às “paisagens urbanas” e aos homens que nesses espaços vivem, às “paisagens humanas”. Essas “paisagens” se relacionam, estão, de certo modo inseridas umas nas outras e vão constituir os poemas de Cabral. Podemos observar a incidência das três paisagens no seguinte poema de *Paisagens com figuras*:

Pregão turístico do Recife

Aqui o mar é uma montanha
regular, redonda e azul,

mais alta que os arrecifes
e os mangues rasos ao sul.

Do mar podeis extrair,
do mar deste litoral,
um fio de luz precisa
matemática ou metal.

Na cidade propriamente
velhos sobrados esguios
apertam ombros calcários
de cada lado de um rio.

Com os sobrados podeis
aprender lição madura:
um certo equilíbrio leve,
na escrita, da arquitetura.

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,

podeis aprender que o homem
é sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
não é a morte mas a vida (MELO NETO, 2008, p.123)

A “divulgação” de aspectos turísticos do Recife e suas lições vai evidenciar as principais marcas do espaço e da cidade na poesia de João Cabral. Trata-se de elementos da natureza eleitos pelo poeta, como o mangue, o mar, os arrecifes, o rio, entre outros elementos que formam as “paisagens naturais” em seus poemas.

Na terceira estrofe do poema apresentado, “a cidade propriamente dita” com seus elementos concretos, as “paisagens urbanas”, como em muitos de seus poemas com essa temática, é representada por imagens da cidade antiga, a exemplo do sobrado adjetivado como velho e esguio, remanescente da tradição colonial brasileira.

Por fim, a principal imagem, o homem, este que constitui as “paisagens humanas”, que se inserem tanto nos espaços naturais quanto nos espaços urbanos, que neles habitam, transitam e vivem. Assim, o poema “Pregão turístico do Recife”

[r]etoma vários tópicos de *O cão sem plumas* e de *O Rio*, ficando mais próximo daquele do que deste pela construção rigorosa de seu tecido linguístico. As estrofes finais repõem em circulação alguns símiles dos longos poemas do Capibaribe, reintroduzindo os temas da lama, da estagnação e do apodrecimento. Referem-se ao “outro Recife” (o não turístico), cuja impura umidade contrasta com a assepsia mineral das primeiras quadras (SECCHIN, 1999, p. 96)

Assim, o poeta pernambucano em seus poemas, revela tanto a condição humana nos espaços, quanto o próprio espaço em sua formação natural e concreta e os objetos que o constituem. Ao tratar do mangue, por exemplo, João Cabral fala da gente que nele trabalha em busca de sobrevivência, revelando a organização social de uma cidade que exclui, marginaliza essas pessoas que vivem em condição de pobreza, a tal “gente que se estagna morrendo de apodrecer nas mucosas [do] rio”.

Como já explicitado, ao contrário das metrópoles, a exemplo da capital francesa que serviu de modelo para muitos estudos sobre poesia e cidade, a capital pernambucana de Cabral é uma cidade do nordeste brasileiro, uma “cidade grande de médio porte”, e como tal apresenta particularidades sociais, históricas e geográficas que a diferenciam das grandes capitais, metrópoles e megalópoles mundiais.

Se de *O cão sem plumas* em diante, Pernambuco e Recife farão parte da “geografia” poética de João Cabral, é a partir de *Paisagem com Figuras* que a Espanha é inserida nesse “mapa”, livro em que o campo referencial é ampliado.

No que diz respeito ao trabalho com a linguagem e aspectos composicionais, segundo Secchin (1999, p. 95), “no poeta, o desafio da paisagem surgirá sob a forma de signos a decifrar, e, no texto, um aspecto sistêmico prevalecerá sobre o dado empírico”. Mantém-se nessa obra traços recorrentes da poética cabralina, a exemplo da rejeição da subjetividade, e a quadra se consolida como principal medida de estrofes, presente na maior parte dos poemas de *Paisagens com figuras*.

Dispostos em quadras também estão todos os poemas de *Quaderna* (1960). O termo significa conjunto de quatro partes, ou objeto composto por quatro partes formando um quadrado. A quantidade de estrofes dos poemas são variáveis, mas são múltiplas de quatro.

É em *Quaderna* (1960), que a cidade de Sevilha será incluída na poética de João Cabral com “Estudos para uma bailadora andaluza”, “A palo seco” e um poema intitulado “Sevilha”. Segundo Carvalho (2011, p.30), “se não chegou a escrever uma

obra inteiramente dedicada à Espanha, a última obra publicada, *Sevilha andando* (1990) traz a cidade que melhor expressa sua relação com esse país”.

Entre transferências, idas e voltas, foram mais de dez anos vividos na Espanha, onde Cabral escreveu e publicou parte de sua obra de *Psicologia da composição* até *A educação pela pedra*, entre 1947 e 1966.

Como já foi destacado, o poeta pernambucano deixou sua terra natal para viver em outras cidades. Desse modo, assim como o distanciamento de sua terra despertou com maior pungência a preocupação para a realidade pernambucana, foi também o distanciamento da cidade espanhola que o despertou para poetizar a mesma. Segundo Saraiva (2002, p. 331), “foi exatamente pouco antes de João Cabral partir de Sevilha que esta cidade entrou na sua poesia, tal como o Recife entrou nela quando o poeta foi para o Rio de Janeiro. Estes dados podem sugerir a importância da memória na poesia cabralina...”. Tal importância é revelada por meio da própria obra do autor, como podemos observar no seguinte poema:

O profissional da memória

Passeando presente dela
pelas ruas de Sevilha,
imaginou-se injetar-se
lembranças, como vacina,

para quando fosse dali
poder voltar a habitá-las,
uma e outras, e duplamente,
a mulher, ruas e praças.

Assim, foi entretecendo
entre ela e Sevilha fios
de memória, para tê-las
num só e ambíguo tecido;

foi-se injetando a presença
a seu lado numa casa,
seu íntimo numa viela, sua face numa fachada.

Mas, desconvivendo delas,
longe da vida e do corpo,
viu que a tela da lembrança
se foi puindo pouco a pouco;

já não lembrava do que
se injetou em tal esquina,

que fonte o lembrava dela,
que gesto dela, qual rima.

A lembrança foi perdendo
a trama exata tecida,
até um sépia diluído
de fotografia antiga.

Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera:
que hoje qualquer coisa de uma
traz da outra sua atmosfera (MELO NETO, 2008, p.376)

O título nos faz pensar na figura do poeta como um profissional que depende da memória para criar. O sujeito lírico fala de uma outra pessoa que sugere ser possível introduzir em si mesmo lembranças, como algo racional, como se pudesse ser possível manipular o que acontece naturalmente, independente do nosso desejo. Assim, Sevilha é entretecida como por um artesão aos “fios da memória”, reafirmando a metáfora ao referir-se a um único e ambíguo “tecido”. Porém, quando ausente da cidade, as lembranças vão se perdendo, mas vão sendo recuperadas de outro modo, por meio da poesia, cujo trabalho é realizado por esse profissional que utiliza as lembranças para criar, o poeta.

A memória na poesia de Cabral, como ele mesmo reitera, é resultado de uma reelaboração por meio da criação poética, muito embora o poeta seja extremamente plástico ao revelar imagens citadinas, mostrando a cidade em sua exterioridade, suas ruas e pessoas que por elas trafegam, casas, telhados e rios, porém não de maneira descritiva, embora as diga diretamente, de modo a “dar a vê-las”.

A obra em que Sevilha, passa a compor o “mapa” poético de João Cabral, *Quaderna*, como observa Secchin (1999, p. 133), “retoma uma abrangência temática já expressa em *Paisagens com figuras*: o Nordeste, a Espanha, e o diálogo entre ambos, marcados por um vetor comum de uma condição humana definida pelos signos da carência e do menos”.

Podemos observar essa retomada temática do livro anterior nos quatro poemas do “cemitério”, que, nessa coletânea, além dos dois poemas intitulados “Cemitério Pernambucano” – Custódia e Floresta do Navio, ultrapassa as fronteiras do estado em outros dois poemas intitulados “Cemitério Alagoano” e “Cemitério Paraibano”. Todos esses poemas, assim como os da obra anterior, são compostos por quatro quadras em

redondilha maior e têm a morte como “paisagem”. No entanto a coletânea não se limita às temáticas da carência e da falta, uma vez que *Quaderna* apresentará, pela primeira vez, o feminino como referência no poema.

A obra *Serial* também vai cruzar imagens espanholas e nordestinas. Na coletânea figuram dois poemas com títulos em espanhol, “Claros varones” e “Geraciones y Semblanzas” e, nela, novos topônimos vão aparecer, como Provença, Grasse, Nice, Málaga, Cádiz e Inglaterra. No poema “chuvas”, em que é descrito o fenômeno meteorológico em quatro diferentes áreas geográficas, tanto de Pernambuco quanto da Espanha, as cidades de Carpina, Goitá, Moreno e Sevilha e as regiões da Galícia, Sertão, Agreste e Zona da Mata.

São ao todo dezesseis poemas que consolidam o projeto de Cabral de alcançar um grau máximo de ordem em sua poesia. Segundo Secchin (1999, p.185), “empenha-se o poeta em estabelecer para a obra inteira princípios regulares e reguladores de composição, assentados no número quatro, verdadeiro fulcro norteador dos poemas-séries de *Serial*”.

A *Educação pela pedra* é dividida em quatro partes, duas delas intituladas NORDESTE (A) e outras duas intituladas NÃO NORDESTE (B), de forma intercalada, cada uma delas contendo doze poemas, totalizando 24 poemas de temas pernambucanos e 24 poemas de temática variada, inclusive espanhola.

O título da obra é revelador de três tendências do poeta, concentradas num só sintagma: a) o veio pedagógico de sua poesia – educação – como proposta de modelos estéticos de apropriação do real; b) a ênfase no nome concreto – pedra; c) o desejo de que as “lições” do real emanem de processos localizáveis nas próprias coisas, e não dos investimentos apriorísticos da subjetividade: *educação pela pedra* (SECCHIN, 1999, p. 223)

No que diz respeito à subjetividade lírica, a primeira pessoa é ausente nessa obra, de modo que, segundo Peixoto (1993, p. 187), “a terceira pessoa designando o mundo dos seres e objetos e paisagens que desempenham suas ações simbólicas, ocupa o lugar privilegiado nesta coletânea”. No entanto a ausência do “eu”, como já observado, não implica a eliminação da subjetividade, ao contrário, a revela nas coisas, no desvio do “eu” e refração sobre os objetos que a terceira pessoa designa. Assim, “o eu se elide mas os objetos falam uma língua humana, como a do mar e do canavial que

ensinam e aprendem lições de retórica, nos poemas: “O Mar e o Canavial” e “O Canavial e o Mar”,

Nos poemas das partes intituladas NORDESTE (A), as paisagens se repetem: Recife, o mar, o canavial, o rio, a usina, a vegetação da caatinga. Nessa parte, a paisagem úmida e a paisagem seca, em lugar de se oporem, se harmonizam numa mesma paisagem da falta, da ausência e da pobreza.

Nos poemas das partes intituladas NÃO NORDESTE (B), assim como nos da outra parte, observamos, mais do que as referências a qualquer cidade ou objeto, o modo como tais objetos são construídos, como no contato com o mundo exterior, dos objetos e das coisas, o jogo linguístico é privilegiado.

A linguagem da obra intensifica a exposição das técnicas de construção e composição, o que faz com que o sentido dos objetos tratados não seja revelado por simples descrições e caracterizações, mas que seja construído com a figuração da linguagem. Por isso, tais coisas, sem perder de vista a semelhança à qual remete na realidade empírica, são distorcidas, intensificando sentido e beleza.

João Cabral continua a valorizar espaços e objetos que apresentam determinadas características, voltadas para a aridez, a dureza, a solidez e para as formas, a exemplo da própria pedra. Assim o poema,

em *A Educação pela Pedra* se demonstra então concreto por uma série de procedimentos que se sobrepõem e se reforçam mutuamente: o convite à releitura e o destacar da espacialidade gráfica, o apoio em substantivos concretos de qualidade construída, sólida ou agressiva, o emprego insistente de metáforas e símiles que emprestam corpo físico a conceitos abstratos (PEIXOTO, 1983, p. 184).

Retomando nossas observações acerca das configurações das cidades, notamos que, em *Museu de Tudo*, o “mapa” poético de Cabral se amplia, pois a ele são acrescentados países, Mauritânia e Senegal, as cidades de Fez e Marraquech e a região do Sahel, todos do continente africano, além da alemã Ulm, da suíça Berna e de Brasília.

Em um museu de tudo, o pronome indefinido (in) determina a reunião da máxima possibilidade de coisas, todas as coisas, tudo, sem qualquer critério de seleção, como requer um museu. Trata-se, portanto, de um “museu” que reúne objetos variados.

Seguindo a lógica paradoxal de seu título, a obra não apresenta o rigor formal nem organizacional das obras anteriores. Podemos, em *Museu de Tudo*, encontrar todos

os tipos de paisagens já mencionadas, paisagens humanas, paisagens naturais, paisagens urbanas, paisagens humanas e paisagens culturais, além de vários poemas metalinguísticos, grande parte voltada para outros criadores, especialmente escritores e artistas plásticos, que têm traços comuns com a concepção de poesia de Cabral.

Inteiramente às paisagens naturais, urbanas, humanas e culturais de Pernambuco, é dedicada a seguinte obra de João Cabral: *A Escola das Facas*. A obra apresenta histórias, “personagens”, espaços de sua terra natal, nos quais o poeta se insere por meio da recordação, resultando em alguns poemas com traços biográficos do autor.

A epígrafe do livro faz jus ao atravessamento das paisagens pernambucanas, um verso de “Uma oração para minha filha” de Yeats, “enraizado em um querido, lugar eterno”. Esse enraizamento revela o quão preso o poeta está à sua terra. Por isso mesmo, encontra imagens de Pernambuco, nas outras cidades e países pelos quais passou. Recife e Sevilha, depois que passam a fazer parte da geografia “poética” do autor, estão sempre presentes de alguma maneira, seja se alternando ou se cruzando em suas obras. Sevilha tem uma obra inteiramente dedicada a ela, *A Escola das Facas*, é inteiramente dedicada a motivos pernambucanos, embora o título da obra não apresente o topônimo, como em *Sevilha Andando*.

Se o título da obra anterior fala em “Educação”, a presente obra fala de “Escola”, ambas as palavras estão relacionadas ao ensino/aprendizagem; se em uma a lição se dá pela pedra, na outra se dá pelas facas. As lições acabam sempre sendo de composição, de linguagem.

As referências nessa obra são: de cidades pernambucanas, Recife, São José, Muribeca – um distrito do município de Jaboatão dos Guararapes-PE –, Itamaracá, Olinda, Sirinhaém, Paudalho, Cabo de Santo Agostinho; de regiões, que atravessam o estado, como o Sertão, Agreste e Zona da Mata; de espaços como os canaviais, os engenhos – Engenho Moreno, Engenho Timbó – os coqueirais, a usina, a imagem da cana de açúcar. Além desses espaços encontram-se também uma série de personagens contrerrâneas do poeta, como “Siá Maria Boca-de-Cravo”.

Os poemas têm uma carga memorialística e narrativa, muito embora

em João Cabral, o componente anedótico não se esgota em inventário circunstancial: não se registra apenas um incidente biográfico, já que o evento cede lugar à perquirição ética de seu sentido. Mas tais indagações, como vimos, estão estreitamente vinculadas à percepção

de formas: daí fazerem convergir o ético e o estético, de tal modo que ambos os níveis se implicam reciprocamente. Nessa convergência, o tratamento autobiográfico no livro acaba traduzindo-se por uma biografia de linguagem, com “poemas de iniciação” a várias instâncias de produção discursiva (SECCHIN. 1999, 274)

A obra seguinte, *Agrestes*, também apresenta uma série de poemas narrativos e também descritivos. Seu título tanto pode ser um nome, um substantivo designando uma sub-região do nordeste brasileiro, quanto pode ser um adjetivo designando algo indelicado, áspero, rústico, bruto, rude ou mesmo pessoa de personalidade seca.

O livro é dividido em 6 partes, sendo elas intituladas: Do Recife, de Pernambuco; Linguagens Alheias; Ainda, ou sempre, Sevilha; Do outro lado da rua; Viver nos Andes e a Indesejada das gentes.

A primeira parte, “Do Recife, de Pernambuco”, é composta por 18 poemas que evocam a cidade do Recife, mas também o interior de Pernambuco, com tom nostálgico acerca de um cenário urbano desgastado. Os poemas retomam cenários como o cais, o engenho, o Colégio Marista e a igreja de Nossa Senhora do Carmo – no Recife –, o Sertão e o Capibaribe.

A segunda parte, “Ainda, ou sempre, Sevilha”, é composta por 14 poemas que evocam a sempre presente em sua poesia, Sevilha, lembrando de sua cultura, com a figura de Manolete e a tauromaquia, com o flamenco e seus cantadores e bailadoras, de seus aspectos físicos, com referência à praça da Giralda, um monumento sevilhano e ao bairro periférico do Pumarejo, mas também de seu aspecto feminino, fazendo referência à mulher sevilhana.

A terceira parte, “Linguagens alheias”, é composta por 24 poemas que fazem referência a outros escritores, a artistas plásticos e, um deles, a um jogador de futebol.

As duas partes seguintes, a quarta e a quinta, “Do outro lado da rua” e “Viver nos Andes”, são compostos, cada um, por 10 poemas e ampliam as paisagens e as cidades referenciadas na obra de Cabral, pois evidenciam a presença do poeta diplomata na África, no Equador e na Guatemala. Da África o poeta trata de Senegal, Mali, Guiné-Conacri, Guiné-Bissau e Dacar. Dos Andes o poeta trata da Cordilheira, do Páramo, um ecossistema de montanha, das cidades de Riobamba e Quito, no Equador, e a imensa montanha do vulcão Chimborazo, ao qual seis, entre os dez poemas, fazem referência.

A última parte do livro, “A Indesejada das Gentes”, é composta por 10 poemas que tratam da morte: “trata-se de expor as diferentes estratégias de contorná-la ou retardá-la; de adulá-la no velório do outro, para que ela se esqueça de nós; de examinar

sua administração – homeopática ou irrefreável –; de perscrutar-lhe os vários estilos, da voluntária à accidental” (SECCHIN, 2014, p. 354).

Retoma o poema narrativo e a referência geográfica à Espanha e a Pernambuco. A penúltima obra de João Cabral de Melo Neto, *Crime na Calle Relator*, obra composta por 24 poemas, que buscam respaldo na realidade.

O quinhão espanhol da obra abarca experiências do “ouvir dizer” direto e indireto; estes dizem respeito a episódios da História da Espanha, remotos (a descoberta da América), quase contemporâneos a Cabral (“Episódio da Guerra Civil Espanhola”) ou a ele efetivamente coevos (“A morte de Gallito). Outro conjunto se reporta à experiência biográfica do poeta, à sua longa e íntima convivência com o espaço espanhol (SECCHIN, 2014, p.361)

Em *Sevilha andando*, percebemos como a cidade de Sevilha é a que melhor expressa a relação de João Cabral com a Espanha. *Sevilha andando* é uma obra composta por diversos poemas que fazem menção direta à cidade espanhola, a exemplo de “Viver Sevilha”, “Verão de Sevilha”, “O segredo de Sevilha”, “Sevilha em casa”, “Sevilha andando”, “Sevilha de Bolso”, “Lições de Sevilha”, “Ainda Sevilha ao telefone”, “O aire de Sevilha”, “Sevilha revisitada”, “Óasis em Sevilha”, “Presença de Sevilha”, “Sevilha e a Espanha”, “El embrujo de Sevilha”, “O arenal de Sevilha”, “A Praça de Touros de Sevilha”, “Um bairro de Sevilha”, “Dois Castelhanos em Sevilha” e “Sevilha e o Progresso”.

Com uma obra inteiramente dedicada a Sevilha, fica evidente que, de fato, a entrada para a carreira diplomática através da qual precisou viver na Espanha, especialmente em Sevilha, definiu os rumos do percurso poético de João Cabral, tanto no que diz respeito aos aspectos formais adquiridos por meio das leituras de obras literárias espanholas, quanto no que diz respeito ao conteúdo.

Como já salientamos, porém, outras cidades se apresentam como conteúdo dos poemas de Cabral, o que nos leva a examinar por que razão o poeta teria eleito a Espanha – depois de Pernambuco – como espaço predominante de seu repertório poético.

Para Cabral, Sevilha é a cidade mais encantadora da Espanha, tanto que dedicou a ela um livro inteiro de poemas. O poeta, por diversas vezes, nas inúmeras entrevistas que deu, relatou a experiência excepcional que foi ter conhecido a Espanha,

não só a paisagem espanhola, mas também o homem espanhol, a literatura espanhola. Todas as manifestações culturais espanholas o marcaram profundamente como o flamenco, os cantadores, as bailadoras, os guitarristas, os toureiros e as touradas.

Saraiva (2002) elenca alguns aspectos do tema citadino na poesia cabralina. O aspecto mais evidente é que Recife e Sevilha são as cidades que, aí, mais estão presentes. Outros aspectos salientados por Saraiva referem-se às escolhas do poeta, aos elementos da cidade que o autor elege para falar, objetos que se repetem, de modo que os espaços se assemelham. O poeta praticamente ignora a dita “cidade grande” modernizada, capitais do caos, e os pontos turísticos com seus monumentos das cidades por onde passou. Cabral evidencia em seus poemas os elementos naturais das cidades como as árvores, o mar, os rios, espaços simples, casas, bairros habitados por gente humilde, as ruas por onde caminha a mulher sevilhana. As cidades são personificadas frequentemente, são masculinizadas ou feminizadas, sexualizadas.

As semelhanças estabelecidas por Cabral entre Recife e Sevilha, ao compará-las, talvez justifique a escolha do autor em relação à poetização da cidade espanhola, possibilitando o reencontro com sua terra natal. O poeta pode ter encontrado semelhanças com o clima tropical do Brasil; mais do que isso, semelhanças entre o clima árido de parte do nordeste brasileiro e o da Andaluzia, que contém a região mais árida da Europa, cuja capital, Sevilha, é uma das cidades mais quentes da Europa, continente no geral composto por países de clima frio a maior parte do ano.

Assim, a cor, a música, o ritmo dançante e o calor podem ter aproximado essas duas cidades tão importantes para o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, ao ponto de terem sido eleitas como objetos de cabeceira, o que significa que ambas, Recife e Sevilha, estando sempre presentes em sua poesia, serão sempre revisitadas e lembradas.

Apesar das dezenas de cidades presentes na obra de Cabral, a sua poesia distingue muito especialmente a cidade do Recife e a cidade de Sevilha, onde viveu e trabalhou ao longo de duas temporadas entre 1956-1958 e 1962-1964 (SARAIVA, 2002, p.329). Recife e Sevilha se intercalam e se cruzam na geografia poética do autor, estabelecendo assim uma relação entre Nordeste brasileiro, Pernambuco e Andaluzia, entre Recife, cidade “de onde veio”, e Sevilha, cidade “para onde foi”.

Foi justamente a predominância de poemas sobre esses espaços urbanos, as cidades de Recife e de Sevilha, que nos levou a dedicar a elas os próximos capítulos.

3 “Enraizado em um querido, lugar eterno”: A paisagem pernambucana

3.1 Paisagens naturais

O Estado de Pernambuco, Recife, o rio Capibaribe, assim como outros espaços deles decorrentes estão entre os temas mais presentes em toda a obra de João Cabral de Melo Neto. Trata-se de uma poesia composta por uma série de paisagens que explicitam a relação do homem com os espaços.

As paisagens são resultado da interação de fatores humanos e/ou fatores naturais, de processos formados pelas relações entre elementos naturais e elementos construídos.

O conceito de paisagem é utilizado por várias áreas do conhecimento e das artes; está intrinsecamente ligado ao visual e à percepção, sendo, portanto, uma parte visível de um espaço, uma extensão territorial, um conjunto de elementos naturais ou não, ou mesmo uma representação. Uma fotografia, uma pintura e porque não, um poema, podem representar uma paisagem, sobretudo se o poeta for o pernambucano em questão, o poeta da construção e do visual, que criou uma poesia a partir de “paisagens com figuras” e que entendia que a função do poeta é “dar a ver”.

A partir do levantamento dos espaços na obra de João Cabral pudemos nela observar alguns eixos temáticos preponderantes, de ordem geográfica, de ordem humana e de ordem cultural, o que nos levou à divisão desses espaços em categorias às quais agregamos o termo paisagem, chamando-as de: paisagens naturais, paisagens urbanas, paisagens humanas e paisagens culturais. As paisagens naturais são aquelas compostas por elementos naturais, que não sofreram com as ações do homem. Tanto as paisagens urbanas, quanto as humanas ou culturais são aquelas paisagens que resultam da intervenção do homem. Chamaremos, neste trabalho, de paisagens urbanas, aquelas voltadas especificamente para o espaços e elementos da cidade, bem como chamaremos de paisagens humanas, aquelas compostas

Analisaremos, no presente tópico, as paisagens pernambucanas voltadas para aspectos da natureza. Embora a paisagem natural tenha origem na natureza e seja caracterizada pela não intervenção humana, em Cabral, elas não deixam de apresentar uma dimensão sociocultural.

Dividimos ainda a paisagem natural em duas subcategorias, paisagens líquidas, o que abarca os rios, sobretudo o Capibaribe, o mar e os mangues, e paisagens vegetais

e telúricas. Iniciaremos a análise das paisagens naturais a partir das paisagens líquidas com a leitura do seguinte poema:

Rios sem discurso

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

*

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate. (MELO NETO, 2008, EP p.
324-325)

Esse poema, que faz parte da coletânea *A educação pela pedra*, apresenta duas estrofes de doze versos separadas por um asterisco, um dos quatro sinais utilizados no livro anterior, *Serial*. O uso do asterisco e do número, para a separação das estrofes, evidencia a obsessão do poeta pela simetria, presente também em outras obras. *A educação pela pedra* é dividida em 4 partes, duas delas intituladas NORDESTE (A) e duas intituladas NÃO NORDESTE (B), cada parte é constituída por doze poemas, todos contendo duas estrofes e exatamente seis deles têm suas estrofes separadas por asterisco e os outros seis têm suas estrofes separadas pelo número dois.

Ao contrário de *O rio*, em que o próprio Capibaribe é o sujeito que fala, em “Rios sem discurso”, o rio e seu discurso feito de água, é apresentado em relação de equivalência com a palavra, a linguagem. O rio, que tem seu curso interrompido pela

estiagem, pela seca, é “quebrado em pedaços”, formando poças de águas paradas, o que é comparado às palavras em situação “dicionária”. O poema é articulado:

num rigoroso enlace entre o curso do rio e o ato de linguagem, já a partir do embricamento do verso 2: o “discurso-rio”. São tão intensas as permutas de significado dos dois termos que apenas por uma questão de precedência sintagmática somos induzidos a ler “discurso” como metáfora de “rio”, e não o oposto. Podemos optar por leitura diversa: ao invés de um comparante e um comparado, defrontamo-nos com dois signos reciprocamente metafóricos, que convergem para um terceiro termo, tecido pela indissociabilidade do precedente: o discurso-rio. Esse movimento comanda a produção de sentido no texto, e é reiterado nos versos de 3 a 7 da primeira estrofe. Neles, arma-se o seguinte jogo de equivalências: água de poço = palavra dicionária = palavra no poço. (SECCHIN, 1999, p.237).

A imagem do rio que é interrompido pela seca, formando poças de águas paradas, não é descrita, nem apresentada senão em comparação com o discurso-palavra. Quando, na segunda estrofe, uma outra “linguagem” é apresentada ao rio, que não a “linguagem” da seca, a de uma cheia, ele passa a ligar suas poças, num encadeamento que a voz lírica, pela equivalência entre o discurso-rio e o discurso-palavra, considera como de enfrasamento: “para que todos os poços se enfrasem” Assim, os pequenos trechos do rio, são chamados de “frases curtas” e, da ligação de poço em poço, de frase em frase, o rio volta a compor um discurso único em seu combate contra a seca. Ainda sobre o rio e seu embate com a seca podemos observar o seguinte poema, também de *A educação pela pedra*:

Na morte dos rios

Desde que no Alto Sertão um rio seca,
a vegetação em volta, embora de unhas,
embora sabres, intratável e agressiva,
faz alto à beira daquele leito tumba.
Faz alto à agressão nata: jamais ocupa
o rio de ossos areia, de areia múmia.

2

Desde que no Alto Sertão um rio seca,
o homem ocupa logo a múmia esgotada:
com bocas de homem, para beber as poças
que o rio esquece, e até a mínima água;
com bocas de cacimba, para fazer subir
a que dorme em lençóis, em fundas salas;
e com bocas de bicho, para mais rendimento

de seu fossar econômico, de bicho lógico.
 verme de rio, ao roer essa areia múmia,
 o homem adianta os próprios, póstumos. (MELO NETO, 2008, EP p.
 310-311)

O poema composto por duas estrofes separadas pelo número dois, apresenta na primeira estrofe seis versos e na segunda 10 versos. Como observa Secchin (1999, p. 222), o livro do qual o poema faz parte “apresenta duas novas propostas formais. Uma é a prática sistemática do verso longo, não rigidamente isossilábico, em torno do endecassílabo; recusa, talvez, da tradição melódica do decassílabo português”.

As duas estrofes do poema contrapõem dois elementos em suas duas estâncias. Na primeira estrofe, o elemento vegetal se opõe ao elemento humano presente na segunda estrofe. O primeiro elemento, a vegetação ao redor, que jamais ocupa o que restou do rio seco, se opõe ao homem que logo ocupa seus restos, “a múmia esgotada”, para beber de suas poças. O vegetal e o humano estão em função da “paisagem líquida”, ainda que o líquido esteja presente pela ausência de água no rio que seca.

No poema, a paisagem humana é conjugada à paisagem natural. Os espaços na obra de João Cabral, tanto espaços naturais, quanto espaços urbanos, não se apresentam apenas como pano de fundo, como lugar onde ocorrem ações: eles nunca são aleatórios, são espaços típicos de mazelas sociais. Assim, esses espaços propiciam, desencadeiam ou sofrem ações do homem, caracterizando as figuras humanas que por eles transitam ou neles vivem, situando-as em um determinado contexto socioeconômico.

Entre os rios mencionados na poesia de Cabral, ocupa um lugar de destaque o Capibaribe, rio que nasce e atravessa o estado de Pernambuco até chegar ao oceano, referência central em *O cão sem plumas*, em *O rio* e em uma série de poemas no curso de sua obra. Com intuito de observar o rio, que é posto em evidência na obra cabralina, observaremos o seguinte poema:

Prosas da Maré na Jaqueira

1

Maré do Capibaribe,
 em frente de quem nasci,
 a cem metros do combate
 da foz do Parnamirim.

Na história, lia de um rio
 onde muito em Pernambuco,

sem saber que o rio em frente
era o próprio-quase-tudo.

Como o mar chega à Jaqueira,
e chega mais longe, até,
no dialeto da família
te chamava de "a maré".

2

Maré do Capibaribe,
já tens de maré o estilo;
já não saltas, cabra agreste,
andas plano e comedido.

Não mais o fiapo de rio
que a seca corta e evapora:
na Jaqueira és já maré,
cadeiruda e a qualquer hora.

Teu rio, quase barbante,
a areia não o bebe mais:
é a maré que o bebe agora
(não é muito o que lhe dás).

[...] (MELO NETO, 2008, EF. 416)

O poema é composto por oito partes divididas por números, e cada parte possui três estrofes, totalizando vinte e quatro estrofes de quatro versos heptassílabos, com rima nos versos pares.

Na primeira parte do poema confluem maré do Capibaribe e espaço íntimo de Cabral. Jaqueira e Parnamirim são bairros do Recife por onde passa o rio Capibaribe, diante do qual o sujeito lírico afirma ter nascido. Na segunda estrofe, a história de Pernambuco lida e a história vivida falam do Capibaribe, embora o sujeito, quando menino, ignorasse a importância do rio para a região.

“A maré”, modo como a família se referia ao rio num dialeto próprio, é incorporada ao texto com intimidade, como objeto familiar. O objeto “Maré do Capibaribe” constitui um verso que é retomado na primeira estrofe de cada um dos segmentos, expressão, portanto, repetida oito vezes. Da segunda parte do poema em diante, a maré, enquanto objeto, é apresentada a partir da possibilidade de sua apreensão na realidade sensível, expressando a sua materialidade.

Na quarta parte, é reiterado um tópico presente tanto em *O Cão sem plumas*, quanto em *O rio* e em outros poemas em que trata do Capibaribe: a convivência do rio com os pobres, com a ordem socialmente marginalizada. A esse rio:

que se recusa a ser portador do convencionalmente belo, o poeta atribui a pedagogia da negatividade: Não sei se foi para sim/ ou para não teu colégio – mestre não interessado em propagar relações harmônicas com o real. E a assimilação crítica do conceito de recusa se estampa com nitidez no quinto segmento: se o rio refuta certas versões apaziguadoras do real, o modo mais produtivo de incorporar essa postura é permitir-se a recusa, mesmo parcial, dos valores que o próprio rio faz circular (SECCHIN, 1999, p. 281)

É pelas razões acima apontadas que as águas de João Cabral, seus rios – principalmente o Capibaribe – “nada sabia da chuva azul, / da fonte cor de rosa,/ da água do copo de água,/ da água de cântaro, dos peixes de água,/ da brisa na água”. O que é relevante nas “paisagens líquidas” de Cabral, o que seu rio sabe é do lodo, da lama, dos caranguejos, da terra negra, das “flores pobres sujas e mendigas” em que se abre, e sabe melhor do “homens sem pluma”, que se perdem “lentamente/ e sem dente” na água do rio.

O Capibaribe se configura na poesia de João Cabral em analogia com espaços de penúria social com os quais convive. Os aspectos e valores eleitos pelo poeta para compor o (dis)curso do rio são solidários a um universo pobre, humilde e marginalizado, realizando um paralelismo entre o homem e suas águas. Na lama, símbolo da miséria social, nos mangues, estão “plantados homens”.

O “mangue” é outro espaço recorrente na obra do poeta pernambucano, sobre o qual trataremos aqui entre as “paisagens líquidas”. Recife foi construída sobre uma planície costeira na qual o solo predominante era de manguezal. O mangue é um tipo de ecossistema de transição entre o ambiente terrestre e o ambiente marinho, típico de regiões costeiras onde desembocam rios que se encontram com o mar. É justamente nesse espaço que vivem aqueles de quem Cabral e seu rio optam por falar, como podemos observar no seguinte trecho de *O rio*:

Mas antes de ir ao mar,
onde minha fala se perde,
vou contar da cidade
habitada por aquela gente
que veio meu caminho
e de quem fui o confidente.

Lá pelo Beberibe
 aquela cidade também se estende,
 pois sempre junto aos rios
 prefere se fixar aquela gente; (MELO NETO, 2008, R p. 116)

Antes de seu encontro com o mar, o Capibaribe em seu (dis)curso, em um de seus trechos, fala sobre “As duas cidades”, especialmente daquela que se opõe à cidade pitoresca, sentimental e histórica, a cidade ao avesso encontrada sob o Recife, com a “sua metade podre/ que com lama podre se edifica./ É cidade sem nome/ sob a capital tão conhecida.” Assim, os mangues na poesia de João Cabral se configuram a partir da relação com os que nele habitam.

É em seu encontro com o mar, contra o mar, que o Capibaribe lança a “sua matéria impura”. Esse encontro não é harmônico, apresenta-se muito mais numa relação de combate, de embate.

A presença do mar na poesia cabralina é frequentemente relacionada a uma ideia de assepsia, de limpeza, de depuração, com destaque para seu aspecto de corrosão, como podemos observar no seguinte trecho de *O cão sem plumas*:

([...]O mar e seu incenso,
 o mar e seus ácidos,
 o mar e a boca de seus ácidos,
 o mar e seu estômago
 que come e se come,
 o mar e sua carne
 vidrada de estátua,
 seu silêncio, alcançado
 à custa de sempre dizer
 a mesma coisa,
 o mar e seu tão puro professor de geometria.)

O rio teme aquele mar
 como um cachorro
 teme uma porta entretanto aberta,
 como um mendigo,
 a igreja aparentemente aberta

Primeiro,
 o mar devolve o rio.
 Fecha o mar ao rio
 seus brancos lençóis.
 O mar se fecha
 a tudo que no rio
 são flores de terra,
 imagem de cão ou mendigo.

Depois,
 O mar invade o rio.

Quer
o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que nessa terra
pode crescer ou explodir,
como uma ilha,
uma fruta (MELO NETO, 2008 CP p.88-89).

De início, numa atitude de defesa, o mar rejeita a contaminação pela “matéria impura”, o universo humilde e marginalizado, as questões de ordem histórica e social, que com *O cão sem plumas* são inseridas no universo poético de Cabral, e que o rio carrega em suas águas.

Depois ocorre a invasão do rio pelo mar, numa atitude ofensiva, de ataque, com que o mar pretende destruir toda a matéria “mendiga” que o rio traz consigo em seu curso. Sobre esse embate entre o rio e o mar observaremos o seguinte poema:

As águas do Recife

1

Os dois touros

O mar e os rios do Recife
são touros de índole distinta:
o mar estoura no arrecife,
o rio é um touro que ruma.

Quando o touro mar bate forte
nele há o medo de não ficar,
de ter saído, de estar fora,
de quem se recusa a ser mar.

E há no outro touro, o rio,
entre mangues, remansamente,
mil manhas para não partir:
anda e desanda, ainda, sempre.

Mas, se são distintos na ação,
mesma é a razão de seu atuar:
tentam continuar a ser da água
de aquém do arrecife, antemar.

2

A queda-de-braço

Eis por que dentro do Recife
as duas águas vivem lutando,
jogando de queda-de-braço
entre os muros dos cais urbanos.

A que é mar porque, obrigada,
saltou o quebra-mar do porto,
vem, cada maré, desafiar
a água ainda rio para o jogo.

A água que remonta e a que desce
travam então uma queda de braço:
aplicadamente e em silêncio,
equilibradas por espaços.

Um certo instante estão imóveis,
nem maré alta nem baixa, ao par;
até que uma derruba e vence,
e, ao vencer, perder: se exilar. (MELO NETO, 2008, MT p. 360-361)

Secchin (1999), ao tratar desse poema, fala na solidificação do líquido, pela comparação entre as águas do Recife, o mar e seus rios com touros, animal este em que convergem os dois adversários, rio e mar, mas também em que divergem, pois apesar da analogia feita com o mesmo animal, apresentam diferente índole.

A segunda parte do poema trata da luta, do combate entre rio e mar. O que podemos destacar ainda sobre as “paisagens líquidas” na obra de Cabral, tomando como exemplo o poema supracitado é:

o fato de os cursos d’água, na composição do universo cabralino, deflagrarem com frequência um imaginário bélico. Em João cabral não há espaço para o regato, o sereno córrego o riacho suave e sem risco: o poeta empresta à matéria líquida a mesma obstinada e tumultuosa luta pela sobrevivência que localiza no homem nordestino. Já em *O cão sem plumas*, rio e mar duelavam. Em *O rio e Morte e vida Severina*, em “Os rios de um dia” e “Rios sem discurso”, a corrente d’água se faz porta-voz do tenaz desejo de prosseguir, aliando-se a outros rios ou encontrando em si mesma o ímpeto para não esmorecer (SECCHIN, 1999, p. 264).

Os cursos fluviais do poeta pernambucano são de modo recorrente representados na luta contra a morte, pela permanência de seu (dis)curso, na luta pela sobrevivência, assim como o homem nordestino.

Outras “paisagens naturais” são as que chamamos de “paisagens vegetais e telúricas”. Antes, porém, de passarmos a elas gostaríamos de mencionar outros dois espaços também recorrentes e que estão entre esses dois tipos de paisagem: a ilha e a praia. Esta última, presente desde a *Pedra do sono*, compõe o universo onírico instaurado pela obra. Em sua materialidade, a praia pernambucana pode ser observada

em poemas como “Litoral de Pernambuco” e especialmente em “Barra do Sirinhaém”, que trata das sensações de estar numa praia nordestina.

Assim como em relação a hidrografia, outros aspectos geográficos merecem destaque, como aspectos relacionados à vegetação, ao solo, ao clima, ao relevo, entre outros. Passamos agora tratar do que chamamos de “paisagem vegetal e telúrica” na obra de João Cabral.

As paisagens vegetais são compostas por vários tipos de vegetação que se desenvolvem de acordo com o clima e o solo de cada região. Já as paisagens a que chamamos de telúricas são aquelas relativas ao solo. Como ambas possuem uma relação de interdependência, vamos trabalhá-las em conjunto.

Uma série de aspectos geográficos são mencionados na obra de Cabral. O poeta faz referência ao deserto, como uma região de clima quente e árido, devido à baixa quantidade de chuva e onde, portanto, rara vegetação se desenvolve, dificultando a vida nessa região. O deserto é apresentado como um símbolo do vazio e da aridez e quase sempre está relacionado à própria linguagem da poesia.

O poeta faz referência também à região Nordeste do Brasil e suas sub-regiões, Sertão, Agreste e Zona da Mata, frequentemente aludidas numa série de poemas, como podemos observar no seguinte texto:

A escola das facas

O alísio ao chegar ao Nordeste
baixa em coqueirais, canaviais;
cursando as folhas laminadas,
se afia em peixeiras, punhais.

Por isso, sobrevoada a Mata,
suas mãos, antes fêmeas, redondas,
ganham a fome e o dente da faca
com que sobrevoa outras zonas.

O coqueiro e a cana lhe ensinam,
sem pedra-mó, mas faca a faca,
como voar o Agreste e o Sertão:
mão cortante e desembainhada. (MELO NETO, 2008, EF p. 403)

Esse poema está presente no livro homônimo e é composto por três estrofes de quatro versos, com rimas toantes nos versos pares. Em seu título, traz a palavra

“escola”, que faz parte de um campo semântico largamente cultivado por Cabral e que envolve palavras como “educação”, “ensinar” e “aprender”.

No poema, o alísio, um tipo de vento constante e úmido, que ao chegar na região nordestina e soprar em coqueirais e canaviais, em suas folhas laminadas, “se afia como peixeiras e punhais” – objetos cortantes que fazem parte do imaginário popular nordestino. A lição aprendida pelo vento com o coqueiro e a cana, nessa “escola das facas”, é como torna-se igualmente cortante ao sobrevoar o Agreste e o Sertão.

Além das regiões e suas particularidades espaciais apresentadas pelos poemas do poeta pernambucano, podemos destacar também a vegetação da Caatinga, sobre a qual falaremos na leitura do poema, “Duas bananas & a bananeira”:

Entre a caatinga tolhida e raquítica,
entre uma vegetação ruim, de orfanato:
no mais alto, o mandacaru se edifica
a torre gigante e de braço levantado;
quem o depara, nessas chãs atrofiadas,
pensa que ele nasceu ali por acaso;
mas ele dá nativo ali, e daí fazer-se
assim alto e com o braço para o alto.
Para que, por encima no mato anêmico,
desde o país eugênico além das chãs,
se veja a banana que ele, mandacaru,
dá em nome da caatinga anã e irmã.

*

A bananeira dá, luzidia de contente,
nos fundos de quintal, com despejos,
com monturos de lixo: fogueira fria
e sem fumo, mas fumegando mau cheiro;
e mais daria se o dicionário omitisse,
banana gesto de rebeldia e indecente;
se, além da banana fruta, registrasse
banana coisa sem espinhaço, somente.
Daí a bananeira dobrar, como impotente,
A ereção do mangará de crua macheza;
E daí conceber as bananas sem caroços
Fácil de despir, com carne de rameira (MELO NETO, 2008, EP p.
323).

Formado por duas estrofes de doze versos separadas por um asterisco, o poema, em seus primeiros versos, descreve a caatinga como “tolhida e raquítica”, de “vegetação ruim”. A vegetação da caatinga é adaptada à escassez de água e à aridez do solo da região, de modo que as áreas mais secas são constituídas por plantas mais

baixas, tortuosas e arbustos, onde aparecem também cactos como o facheiro, o xique-xique e o mandacaru. É ao mandacaru que a primeira parte do poema faz referência, um tipo de cacto nativo do Brasil, adaptado ao clima Semiárido e característico da vegetação da caatinga. Por isso mesmo, ali não nasceu por acaso.

Mesmo se tratando de uma paisagem natural, a planta do poema não nasce, ela “se edifica” e é apresentada, por seu tamanho – até seis metros de altura –, numa relação de semelhança com uma torre gigante, contrastando com as demais plantas das “chãs atrofiadas”. Do caule do mandacaru saem várias ramificações, brotam peças articuladas lembrando um grande castiçal – o braço levantado de que fala o poema.

A planta se faz assim, alta e de braços erguidos para que o restante do país, mais ao sul, o país dos “bem nascidos” possa ver a “banana”, a fruta que o mandacaru dá. A segunda parte do poema contrapõe ao mandacaru e seu fruto a banana fruta mesmo da bananeira e ao gesto indecente de “dar banana”.

O poema que analisaremos a seguir, assim como outros poemas anteriores, transita entre a “paisagem natural vegetal e telúrica” e a “paisagem humana”. Vejamos “Os reinos do amarelo”:

A terra lauta da Mata produz e exhibe
um amarelo rico (se não o dos metais):
o amarelo do maracujá e os da manga,
o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;
amarelo vegetal, alegre de sol livre,
beirando o estridente, de tão alegre,
e que o sol eleva de vegetal a mineral,
polindo-o, até um aceso metal de pele.
Só que fere a vista um amarelo outro,
e a fere embora baço (sol não o acende):
amarelo aquém do vegetal, e se animal,
de um animal cobre: pobre, podremente.

2

Só que fere a vista um amarelo outro:
se animal, de homem: de corpo humano;
de corpo e vida; de tudo o que segrega
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
ou sofre (o amarelo de sentir triste,
de ser analfabeto, de existir aguado):
amarelo que no homem dali se adiciona
o que há em ser pântano, ser-se fardo.
Embora comum ali, esse amarelo humano
ainda dá na vista (mais pelo prodígio):

pelo que tardam a secar, e ao sol dali,
tais poças de amarelo, de escarro vivo. (MELO NETO, 2008, EP
p. 330-331)

Com duas estrofes de doze versos, o poema é construído em torno da cor amarela. A primeira parte faz referência ao amarelo produzido pela terra farta e abundante da Zona da mata, a zona mais urbanizada e desenvolvida economicamente da região Nordeste. Localizada na faixa litorânea, possui um clima tropical úmido e o solo é fértil em função da regularidade das chuvas. Por isso, suas terras exibem um “amarelo rico”, “um amarelo vegetal” das frutas.

Ainda na primeira estrofe é feita uma referência a um outro amarelo “aquém do vegetal”, “que fere a vista”. Para Secchin (1999, p. 238), “a vista atingida pelo espetáculo da miséria humana não é, todavia, portadora de soluções ou de piedade: João Cabral a vê dando a ver o que ela vê, sem lhe impor interina outra linguagem”. Assim o amarelo, na segunda estrofe, está relacionado a um espaço de fragilidade, ao sofrimento, à condição de vida do homem pobre. Segundo Zênia de Faria (2003), em sua análise das cores na poesia de Cabral, o amarelo remete a todo tipo de insuficiência do objeto que designa, paisagem, homem ou animal.

Entre as paisagens vegetais presentes na obra cabralina, merece destaque o canavial, espaço amplamente presente na paisagem nordestina. Vários poemas fazem referência à cana-de-açúcar, aos engenhos, às usinas, aos canaviais e aos indivíduos que nesses espaços trabalham. A imagem do canavial é constituída principalmente numa relação estabelecida com o mar, como podemos observar no seguinte poema:

O nada que é

Um canavial tem a extensão
ante a qual todo metro é vão.

Tem o escancarado do mar
que existe para desafiar

que números e seus afins
possam prendê-lo nos seus sins.

Ante um canavial a medida
métrica é de todo esquecida,

porque embora todo povoado
povoa-o o pleno anonimato

que dá esse efeito singular:
de um nada prenhe como um mar. (MELO NETO, 2008, A p. 487)

A aproximação do canavial com o mar também pode ser observada em dois poemas de *A educação pela pedra* construídos por meio da utilização da “técnica permutacional”, que resulta na permutação de versos entre os poemas: “O mar e o canavial” e “Canavial e o mar”. Contudo, a permuta não se dá apenas entre os dois poemas, ela se efetua entre as estrofes de um único poema, como podemos observar em “O mar e o canavial”:

O que o mar sim aprende do canavial:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.
O que o mar não aprende do canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.

*

O que o canavial sim aprende do mar:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espriar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial não aprende do mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama (MELO NETO, 2008, EP p. 309).

O poema apresenta tanto uma permuta, com base na identificação dos segmentos, simétricos inclusive na pontuação ao final de cada verso, quanto uma permuta de ordem semântica baseada no ensino/ aprendizagem entre o mar e o canavial.

A lição do canavial é sua horizontalidade; a do mar, a metódica progressão com que invade e domina o espaço. Em consequência, o circuito aberto entre ambos se interrompe quando os signos de contenção (plena horizontalidade, avanço gradativo) são substituídos por um universo de expansão irrefreada; “a veemência passional da preamar”; “o desmedido do derramar da cana”. A troca se efetua apenas no nível da economia, da produção controlada (SECCHIN, 1999, p. 224).

Observados alguns aspectos das paisagens naturais presentes na obra de Cabral, passamos, no tópico seguinte, à análise das paisagens urbanas, com destaque especial para a capital pernambucana.

3.2 Paisagens urbanas: Recife, “paisagem vestida por dentro”

É possível definirmos o espaço urbano como o espaço da cidade. Segundo Roberto Lobato Corrêa (1989), a cidade é um espaço urbano que pode ser analisado como um conjunto de pontos e áreas, podendo ser abordada a partir da percepção que seus habitantes ou segmentos têm de suas partes. Outra possibilidade de análise do espaço urbano é considerá-lo como forma espacial em suas conexões com as estruturas sociais e funções urbanas. Assim, o espaço urbano seria um conjunto de distintos usos dos espaços justapostos entre si. Esses usos definem as áreas, a partir de suas funções, a exemplo do centro da cidade, geralmente como um local de concentração de atividades comerciais, de serviços e de gestão, das áreas industriais, das áreas residenciais, das áreas de lazer, das áreas periféricas, etc. Este conjunto de funções e usos da terra é como se dá a organização espacial da cidade, como um reflexo e condicionante social.

Ainda para Corrêa (1989), a própria sociedade é uma das dimensões da cidade, materializada nas formas espaciais. Desse modo as “paisagens humanas e culturais” tratadas nos tópicos seguintes poderiam também ser apresentadas como subcategorias das “paisagens urbanas”, uma vez que elas são refletidas nas cidades. No entanto, optamos por trabalhá-las separadamente, dedicando este tópico aos espaços físicos da cidade.

Como já salientamos anteriormente, a cidade, o espaço urbano é um dos temas mais recorrentes na obra de Cabral. Muitas cidades na obra cabralina são citadas apenas por meio de seus topônimos; embora algumas delas não sejam destacadas de forma particular, elas têm em comum o fato de registrarem um espaço de pobreza e miséria. Outras cidades são referidas por meio da apresentação de características físicas, geográficas e arquitetônicas, por suas questões sociais, culturais e econômicas.

De Pernambuco entre topônimos, cidades maiores e menores, pequenas vilas e “arruados” podemos enumerar: Lagoa da Estaca, Poção, Apolinário, Poço Fundo, Couro d’Anta, Limoeiro, Ilhetas, Petribu, Tapacurá, São Lourenço da Mata, Caxangá, Apipucos, Coelho, Brejo da Madre de Deus, Taquaritinga, Santa Cruz, Torres,

Toritama, Vila de Capado, Topada, Couro d’Anta, Caruaru, Vertentes, Surubim, João Alfredo, Cheos, Malhadinha, Salgadinho, São Vicente, Pedra Tapada, Pirauíra, Ribeiro Fundo, Boi-Seco, Feiticeiro, Gameleira, Carpina, Rosarinho, Desterro, Paudalho, Santa Rita, Tijipió, Várzea, Tiuma, Nossa Senhora da Luz, Nazaré, Tracunhaém, Goitá, Moreno, São José, Itamaracá, Sirinhaém, Cabo de Santo Agostinho, Floresta do navio, Custódia, Olinda e Recife.

O Nordeste como região também faz parte do “mapa geográfico” da poética de Cabral, assim como também são recorrentes as sub-regiões às quais as cidades listadas pertencem: o Sertão, o Agreste e a Zona da Mata, comumente referida como Mata.

Outras cidades e estados brasileiros também são mencionados em sua obra como o estado de Alagoas, a Paraíba, Minas Gerais e a capital federal, Brasília, com poemas dedicados a ela.

Como se sabe, além das cidades brasileiras, varias cidades estrangeiras são objeto dos poemas de Cabral. No entanto, entre todas as cidades, há duas que ocupam um lugar central e merecem destaque, Sevilha, sobre a qual trataremos no próximo capítulo e Recife, a qual dedicaremos o presente tópico.

Como a cidade pode ser abordada a partir da percepção de seus habitantes, vamos observá-la a partir da memória individual e coletiva resgatada por meio da poesia de João Cabral de Melo Neto.

Nos muitos poemas sobre o Recife, Cabral retoma vários tópicos dos dois primeiros poemas em que trata da cidade: *O cão sem plumas* e *O rio*. Nessa Recife, cruzada pelo Capibaribe, pelo Beberibe, pelo Tejió, são reinseridos os temas do apodrecimento, da lama e da estagnação.

O poeta faz referência quase sempre a uma outra cidade, a um outro Recife, cidade não turística. Mesmo quando cita “as grandes famílias espirituais da cidade”, a elite recifense, o faz de forma crítica e irônica, contrastando com os aspectos e as “personagens” que de fato são “protagonistas” em sua obra. O mesmo se dá quando o poeta volta as suas lentes para a capital histórica, com seus prédios públicos, suas casas e sobrados, espaços designados não por sua beleza, pelo que apresentam de pitoresco, mas por sua decadência, por seus prédios “roídos”, “cariados”.

A temática da desagregação, da decomposição da matéria sólida pode ser observada em alguns trechos de “Paisagens com cupim”:

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

[...]

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

2

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

[...]

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.

3

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

[...]

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

4

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.

[...]

5

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

[...]

6

A paisagem do canavial
não encerra quase metal.
Tudo parece encorajar
o cupim, de cana ou de mar.

[...]

7

No canavial tudo se gasta
pelo miolo, não pela casca.
Nada ali se gasta de fora,
qual coisa que em coisa se choca.

Tudo se gasta mas de dentro:
o cupim entra os poros, lento,
e por mil túneis, mil canais,
as coisas desfia e desfaz.

[...]

8

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

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

[...]

9

Certas cidades de entre a cana
(Escada, Jaboatão, Goiana)
Procuram se armar com aço
Contra a vocação de bagaço.

[...]

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.

[...] (MELO NETO, 2008, Q p.211-216)

Os espaços e as cidades referenciadas no poema estão sujeitas a ação do cupim, um inseto decompositor. Recife cai, Olinda tem seus tijolos esfarelados, as vilas são corroídas, as cidades do canavial são comidas, escavadas. No canavial tudo se gasta, as coisas são desfeitas, a vida é carcomida pela miséria. Somente Recife, Moreno e Paulista, com o metal, os alumínios de suas fábricas, não são atacadas pelo inseto que tudo destrói. Além da decomposição da matéria sólida, o poema ainda revela:

o esforço no sentido de combater a degenerescência. A passagem do sólido ao liquefeito é sustentada por imagens da corrosão do “núcleo cupim”, expandidas em duas direções: uma líquida (os “cupins do mar”) e outra sólida (os “cupins do canavial”); neste caso, o confronto se dá entre elementos igualmente portadores de consistência (canavial x cidade, por exemplo), mas tal equivalência é desfeita pela adjunção metafórica do líquido ao canavial: “o mar canavial”. Ou seja: como a cana-cupim leva à diluição, é conotada nas reverberações do signo água (SECCHIN, 1999, p. 158-159).

As cidades do interior e as pequenas vilas também são destacadas por sua decadência e condição de pobreza, com poucas casas, pequenas igrejas, feiras, e a escola é um espaço só mencionado pela sua ausência. Mas é na cidade do Recife em que convergem praticamente todas as outras cidades presentes na poesia cabralina, como podemos observar em “Volta a Pernambuco”:

Contemplando a maré baixa
 nos mangues de Tijipió
 lembro a baía de Dublin
 que daqui já me lembrou.

Em meio à bacia negra
 desta maré quando em cio,
 eis a Albufera, Valência,
 onde o Recife surgiu.

[...]

As cidades se parecem
 nas pedras do calçamento,
 das ruas artérias regando
 faces de vários cimento,

por onde iguais procissões
 do trabalho, sem andor,
 vão levar o seu produto
 aos mercados do suor.

Todas lembram o Recife,
 este em todas se situa,
 em todas em que é um crime
 para o povo estar na rua,

[...] (MELO NETO, 2008, PF p. 140)

No poema composto por nove estrofes de quatro versos heptassílabos e rimas toantes nos versos pares, a cidade do Recife é evocada. De acordo com Secchin (1999, p. 97), “a memória deixa de ser o depósito de evocações subjetivas para transformar-se em fator de articulação entre as referências externas desvinculadas espacial e temporalmente, mas atadas pela retenção de seus traços comuns”.

O registro dos traços comuns das cidades às quais o sujeito lírico se refere é feito por meio da ação de contemplar, e o resgate desses traços é feito por meio da memória, o que permite que as cidades, com seus mangues e baías, seus cais e várzeas, “surjam”, sejam “substituídas”, na memória, uma pela outra, sejam lembradas, sejam “devolvidas” ao presente depois de afastadas temporal e espacialmente, para enfim serem comparadas.

As paisagens do poema passam de uma série natural, com mangue, maré, baía e várzea, para uma série urbana, com lajes, ruas, pedras do calçamento, e em seguida são relacionadas ao esforço do trabalho do homem. Todas as cidades convergem para o

Recife em todos os seus aspectos, inclusive no humano, nas marcas da vida humana inserida “nas pedras do pavimento” das cidades.

O hospital, a penitenciária e o asilo são espaços eleitos para figurar nos poemas de João Cabral, justamente porque são lugares onde vivem os seres excluídos, marginalizados. Outro espaço marcante em suas “paisagens urbanas”, e que o próprio Cabral denomina de paisagem defunta”, é o cemitério, onde os homens, inevitavelmente, terão a sua última estadia. São ao todo cinco poemas intitulados “Cemitério Pernambucano” seguido pelo nome das cidades, entre parênteses, em que o cemitério se localiza. Três deles fazem parte de *Paisagens com figuras* e se localizam em Toritama, São Lourenço da Mata e Nossa Senhora da Luz, os outros dois fazem parte de *Quaderna* e estão localizados em Floresta do navio e Custódia. Em *Quaderna* ainda podemos encontrar outros dois poemas que tratam dessa temática, “Cemitério Alagoano (Trapiche da Barra)” e “Cemitério Paraibano (Entre Flores e Princesa)”. Em *Agrestes* podemos encontrar ainda o poema “Cemitérios metropolitanos”.

Vamos analisar o grupo constituído pelos três “cemitérios pernambucanos” de *Paisagens com figuras*:

Cemitério Pernambucano
(Toritama)

Para que todo este muro?
Por que isolar estas tumbas
do outro ossário mais geral
que é a paisagem defunta?

A morte nesta região
gera dos mesmos cadáveres?
Já não os gera de calça?
Terão alguma umidade?

Para que a alta defesa,
alta quase para os pássaros,
e as grades de tanto ferro,
tanto ferro nos cadeados?

- Deve ser a sementeira
o defendido hectare,
onde se guardam as cinzas
para o tempo de semear. (MELO NETO, 2008, PF p. 131)

Cemitério Pernambucano
(São Lourenço da Mata)

É cemitério marinho

mas marinho de outro mar.
Foi aberto para os mortos
que afoga o canavial.

As covas no chão parecem
as ondas de qualquer mar,
mesmo as de cana, lá fora,
lambendo os muros de cal.

Pois que os carneiros de terra
parecem ondas de mar,
não levam nomes: uma onda
onde se viu batizar?

Também marinho: porque
as caídas cruzeiros que há
são menos cruzeiros que mastros
quando a meio naufragar. (MELO NETO, 2008, PF p. 133)

Cemitério Pernambucano (Nossa Senhora da Luz)

Nesta terra ninguém jaz,
pois também não jaz um rio
noutro rio, nem o mar
é cemitério de rios.

Nenhum dos mortos daqui
vem vestido de caixão.
Portanto, eles não se enterram,
são derramados no chão.

Vêm em redes de varandas
abertas ao sol e à chuva.
Trazem suas próprias moscas.
O chão lhes vai como luva.

Mortos ao ar-livre, que eram,
hoje à terra-livre estão.
São tão da terra que a terra
nem sente sua intrusão. (MELO NETO, 2008, PF p. 135)

Os três poemas são compostos por quatro quadras com versos de sete sílabas, com rimas pares, esquema utilizado em quase todo o livro. Segundo Secchin (1999), é possível ler os três poemas como semanticamente complementares.

“(Toritama)” se destaca pelo espaço fechado, pelo cemitério cercado por altos muros e suas três primeiras estrofes são construídas pelo questionamento dos motivos do isolamento da “paisagem” interna e externa, já que são igualmente “defuntas”, e pelo

porque das grades e cadeados de ferro, se o que há dentro e fora são os mesmos “cadáveres”.

O segundo poema, “(São Lourenço da Mata)” é penetrado pela paisagem externa. O cemitério é chamado de marinho, mas com relação a um outro tipo de mar, o canavial. Essa relação entre o mar e o canavial, já mencionada anteriormente, é estabelecida por Cabral em outros poemas.

Enquanto Toritama se localiza no Agreste e tem uma vegetação de caatinga, São Lourenço da Mata se localiza na Zona da Mata, área de vegetação de mata atlântica tomada pelos canaviais. O cemitério “marinho” é destinado aos pobres trabalhadores “afogados” pelos canaviais.

O terceiro cemitério, o terceiro poema, “(Nossa Senhora da Luz)”, configura, como observa Secchin (1999, p. 99), “o rompimento das barreiras que separavam o dentro e o fora, integrando a ambos numa única “paisagem defunta”[...]. “Nossa Senhora da Luz” representa a morte despojada de qualquer prolixidade que retarde ou impeça a integração final do homem à terra”.

Os três cemitérios são destinados aos homens que sofrem com as mazelas decorrentes da seca ou com a exploração do trabalho no corte da cana nos canaviais, cuja pobreza é tanta que não têm direito a um caixão, sendo carregados em redes e enterrados nos chão.

Esses cemitérios estão localizados em três cidades interioranas e estão cercados mais por paisagens naturais do que de fato urbanas, mas por se tratarem de construções humanas e não de elementos naturais, optamos por tratar deles neste tópico de temática citadina. Essa mesma lógica pode ser aplicada a outros espaços destacados pela poesia de Cabral, que igualmente resultam da ação humana, mas que não necessariamente estão inseridos na cidade, como as fazendas – localizadas na zona rural – os engenhos e as usinas.

Nossa análise dos espaços urbanos na poesia de João Cabral pretende responder aos seguintes questionamentos: O que para o poeta é relevante na cidade: as ruas, os edifícios, os habitantes? Quais são os aspectos citadinos pelo poeta tratados? Quem são os habitantes, a qual grupo social pertencem, quais são suas profissões, como vivem? O poeta pernambucano, especialmente no que diz respeito ao Recife, cidade histórica, trata de monumentos, de pontos turísticos?

Alguns pontos turísticos da capital pernambucana são destacados na obra de Cabral, como a Capela dourada, o Forte de Santa Cruz, popularmente conhecido como o

Forte de Orange, o Cais do Apolo, a basílica e convento Nossa Senhora do Carmo, entre outros. Para compreendermos como esses espaços se configuram na poesia cabralina, observaremos três poemas que fazem referência a três dos pontos turísticos acima mencionados:

A Capela Dourada do Recife

O barroco prolixo
com todos os tiques,
e o reto tão correto,
direto ao que insiste,
são linguagens que raramente coexistem:
só as vi na Capela
Dourada do Recife.
E não sei de outro exemplo,
Nem me lembro que ouvisse,
de linguagens casarem
de armas e de alma em riste. (MELO NETO, 2008, p. MT 367-368)

Forte de Orange, Itamaracá

A pedra bruta da guerra,
seu grão granítico, hirsuto,
foi toda sitiada por
erva-de-passarinho, musgo.
Junto da pedra que o tempo
rói, pingando como um pulso,
inroído, o metal canhão
parece eterno, absoluto.
Porém o pingar do tempo
pontual, penetra tudo;
se seu pulso não se sente,
bate sempre, e pontiagudo,
e a guerrilha vegetal
no seu infiltrar-se mudo,
conta com o tempo, suas gotas
contra o ferro inútil, viúvo.
E um dia os canhões de ferro,
sua tesão vã, dedos duros,
se renderão ante o tempo
e seu discurso, ou decurso:
ele fará, com seu pingo
inestancável e surdo,
que se abracem, se penetrem,
se possuam, ferro e musgo. (MELO NETO, 2008, EF p. 397-398)

O teatro Santa Isabel do Recife

Melhor que a música e a oratória
teias sem nada, sem raiz,

contemplai meu cristal cá fora,
que é para todo corpo e diz:

em vez das redes que lá dentro
te envolvem, dissolvem, se vão
fica meu mudo perfil lúcido,
cristal oposto ao fumo e ao vão (MELO NETO, 2008, EF p. 411)

Os dois primeiros poemas são compostos por apenas um bloco, apenas uma estrofe, sendo o primeiro com 12 versos e o segundo com 24 versos. O terceiro poema é composto por duas estrofes de quatro versos e assim como os dois primeiros apresenta rimas toantes nos versos pares.

É evidente que os três poemas podem ser lidos do ponto de vista da referencialidade do citadino e cultural. Embora os três façam referência a pontos turísticos, nenhum dos espaços são destacados como monumentos, como atração ou descritos em suas belezas.

Em “A capela dourada do Recife”, a capela é observada em sua arquitetura barroca e nas particularidades que esse tipo de arte tem, em oposição aos traços retos que apresenta, “direto ao que insiste”. A arquitetura do monumento é destacada na contradição entre o rebuscamento da arte barroca e a concisão coexistentes na capela, cuja harmonia de linguagens nunca antes foi vista pelo sujeito lírico.

O poema “Forte de Orange, Itamaracá”, reflete sobre a permanência do prédio histórico no tempo. O forte, oficialmente chamado de Forte de Santa Cruz de Itamaracá, está localizado na ilha de Itamaracá, tem sua origem na ocupação holandesa e teve participação na Revolução Pernambucana. Abandonado e em ruínas, passou ao longo do tempo por algumas restaurações e, em 1938, foi tombado como patrimônio histórico nacional. O poema faz menção à história de guerra pela qual passou o forte, agora cercado, sitiado não por soldados inimigos, mas pelas ervas e musgos, “guerrilha vegetal”, as quais, com o tempo, mesmo o ferro de seus canhões se renderão.

No último poema, o teatro Santa Isabel é personificado, ele próprio é o sujeito do discurso. O texto é construído a partir do confronto entre o “dentro” e o “fora” do teatro, a música e a oratória produzidas em seu interior e a arquitetura de seu interior. A preferência do teatro, que em seu discurso convida à contemplação do que há do lado de fora, evidencia a relevância da forma, com a qual o poeta pernambucano tem ampla preocupação, em relação ao conteúdo.

A ostensividade concreta da arte espacial se sobrepõe à fugacidade das artes temporais de que o Santa Isabel, literalmente é palco. A transcrição imagística do fluir do tempo se apoia em signos (rede, fumo) que compartilham a noção de fragilidade e inconsistência, fios que não se enredam em matéria sólida e compacta – em “cristal”.

Já em “Forte de Orange, Itamaracá” o ideal de persistência é mimado no âmago da própria matéria sólida. É no convívio de formas minerais (antes, em João Cabral, quase sempre poupadas do circuito do desgaste) que o poeta vislumbra as marcas da corrosão (SECCHIN, 1999, p. 286).

A perspectiva de Cabral em relação aos monumentos e pontos turísticos está voltada para suas histórias, condição desgaste e arquitetura. Mas de maneira geral, na poesia cabralina, os espaços pernambucanos, tanto urbanos quanto naturais, são espaços típicos de mazelas sociais. Em decorrência disso as “paisagens humanas” eleitas pelo poeta são os habitantes desses espaços, que sofrem com as adversidades tanto naturais, buscando superá-las, quanto as produzidas pelo sistema econômico, pela falta de políticas públicas e pela sociedade que os marginaliza.

Não é possível realizar uma análise dos espaços, especialmente urbanos, sem tratar daqueles que nele transitam e/ou habitam. Afinal, eles são construídos na relação do homem com o meio em que vive. Por isso, no tópico seguinte, passamos a discutir as “paisagens humanas” na obra poética de João Cabral, com intuito de verificar quem são habitantes por ele tratados, a qual grupo social pertencem, quais são as suas profissões e como vivem.

3.3 “Paisagens com figuras” humanas

Entende-se por paisagens humanas aquelas que resultam da ação e da intervenção do homem, de suas construções e/ou modificações das paisagens naturais. No entanto, na presente pesquisa, centrada na poesia de João Cabral, denominamos de “paisagens humanas”, aquelas que se referem à própria figura humana, que vai habitar os espaços.

No que diz respeito aos que transitam e vivem nos espaços pernambucanos, Cabral elege para seus poemas os “homens sem plumas”, os homens que vivem nos mangues, gente que acompanha o rio no seu caminho rumo ao mar, os retirantes, que buscando sobreviver migram do Sertão, da Caatinga, do Agreste e também da Zona da

Mata, trabalhadores dos canaviais e das usinas. Trata-se da “gente pouca”, que ainda não fugiu da seca, que vive nas pequenas vilas decadentes, ou das muitas “gentes” que vivem numa “cidade outra”, capital mendiga, avessa à Recife pitoresca. São os homens, que mortos, são carregados em redes e são enterrados sem direito ao caixão: o pescador, o sertanejo.

Daremos início à análise das paisagens humanas a partir da figura do retirante no trecho inicial de *Morte e Vida Severina*, “O retirante explica ao leitor quem é e a que vai”:

— O meu nome é Severino,
 como não tenho outro de pia.
 Como há muitos Severinos,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
 Severino de Maria;
 como há muitos Severinos
 com mães chamadas Maria,
 fiquei sendo o da Maria
 do finado Zacarias.
 Mais isso ainda diz pouco:
 há muitos na freguesia,
 por causa de um coronel
 que se chamou Zacarias
 e que foi o mais antigo
 senhor desta sesmaria.
 Como então dizer quem fala
 ora a Vossas Senhorias?
 Vejamos: é o Severino
 da Maria do Zacarias,
 lá da serra da Costela,
 limites da Paraíba.
 Mas isso ainda diz pouco:
 se ao menos mais cinco havia
 com nome de Severino
 filhos de tantas Marias
 mulheres de outros tantos,
 já finados, Zacarias,
 vivendo na mesma serra
 magra e ossuda em que eu vivia.
 Somos muitos Severinos
 iguais em tudo na vida:
 na mesma cabeça grande
 que a custo é que se equilibra,
 no mesmo ventre crescido
 sobre as mesmas pernas finas
 e iguais também porque o sangue,
 que usamos tem pouca tinta.
 E se somos Severinos
 iguais em tudo na vida,
 morremos de morte igual,

mesma morte severina:
 que é a morte de que se morre
 de velhice antes dos trinta,
 de emboscada antes dos vinte
 de fome um pouco por dia
 (de fraqueza e de doença
 é que a morte Severina
 ataca em qualquer idade,
 e até gente não nascida).
 Somos muitos Severinos
 iguais em tudo e na sina:
 a de abrandar estas pedras
 suando-se muito em cima,
 a de tentar despertar
 terra sempre mais extinta,
 a de querer arrancar
 alguns roçado da cinza.
 Mas, para que me conheçam
 melhor Vossas Senhorias
 e melhor possam seguir
 a história de minha vida,
 passo a ser o Severino
 que em vossa presença emigra (MELO NETO, 2008, MV p.147-148).

O poeta pernambucano que já transferira a voz ao rio Capibaribe, transfere-a esse poema ao retirante de nome Severino, que nesse trecho se apresenta e explica a que vai. Assim como o Capibaribe, o retirante segue rumo à cidade do Recife, em busca de melhores condições de vida, fugindo da “morte em vida”, da penúria, da vida sofrida, e só encontra em seu caminho a morte.

Segundo Nunes (1974), a esperança renovada a cada passo, a morte em meio à miséria, a afirmação da vida que o sofrimento espessa, o sofrimento transformado em capacidade de luta são as gradações temáticas de *Morte e Vida Severina*, que a ideia de “severidade” ou de “severinidade” na vida e na morte compõe.

São severinos todos os retirantes que a seca escorraça do sertão e que o latifúndio escorraça da terra. A palavra perde então seu caráter substantivo, e o ser que ela designa a sua substância: <<severino>> adjetivo qualifica a existência negada. [...] Pode-se, conseqüentemente, voltar ao nome em sua substantividade, mas já como gênero abstrato – a severinidade de uma situação humana de carência, que designa todo aquele que dela participa. Um e muitos, o personagem do Auto, que se chama Severino, e que, como o rio, vem do sertão para desaguar nos mangues do Recife, abrange todos os outros incontáveis severinos (NUNES, 1974, p. 82).

São severinos todos os homens que vivem em condições severas, assim como o sertanejo e os pescadores. Observemos o poema “O sertanejo falando”:

1

A fala a nível do sertanejo engana:
as palavras dele vêm, como rebuçadas
(palavras confeito, pílula), na glâce
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-la na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho. (MELO NETO, 2008, EP p. 309)

Por meio da pedra, do “idioma pedra” a fala do sertanejo, o discurso da poesia são definidos: o sertanejo “é incapaz de não se expressar em pedra”. A segunda estrofe revela com maior nitidez a dimensão metalinguística do poema. A lentidão e o cuidado que o sertanejo tem de “pegar as palavras”, confeitando-as na língua, é um trabalho que toma tempo. Essa atitude da fala do sertanejo se assemelha à atitude poética proposta por Cabral.

A dureza da palavra, a fala do sertanejo é determinada pelas condições em que vive, motivo pelo qual trata-se de uma linguagem dolorosa.

Outra figura humana que podemos destacar é a do pescador, na leitura do poema “Pescadores Pernambucanos”:

Onde o Goitá vai mais parado
e onde nunca passa nada;
onde o Goitá vai tão parado
que nem mesmo ele rio passa,

um pescador, numa redoma
dessas em que sempre se instalam,
espera um peixe: e tão parado

que nem sequer roça a vidraça.

Mas não está parado
por estar na emboscada:
não é ele quem pesca,
a despeito da vara:

mais bem, é ele a pesca,
e a pose represada
é para não fugir
de algum peixe em que caia. (MELO NETO, 2008, S p. 288)

Composto por quatro quadras o poema é construído em torno da estagnação. É na estagnação do rio Goitá, que o pescador realiza a sua pesca, igualmente estagnado. A ideia de que não é o pescador que pesca o peixe, mas o contrário, evidencia a incapacidade de ação do sujeito, que passivo, está entregue à sorte na busca do alimento.

Outra “paisagem humana” relevante no estudo da poesia cabralina é a “paisagem feminina”, a figura da mulher.

É em *Quaderna* que, pela primeira vez, será destacada na poesia de João Cabral a presença do feminino. O feminino, como referência no poema, será captado a partir de vários ângulos e, segundo Secchin (1999), o padrão formal é, na obra, o único aspecto unificador na abordagem do feminino. Esses poemas de abordagem feminina em *Quaderna*, são compostos por oito ou doze estrofes de versos heptassílabos e apresentam rimas toantes nos versos pares, em apenas uma vogal, “a”, “e” ou “i”, como podemos observar em “A mulher e a casa” com rimas na vogal “a”:

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro

de suas paredes fechadas;

[...] (MELO NETO, 2008, Q p. 217)

O modo como o título do poema é composto evidencia o modo mais constante com que o poeta trata do feminino, afastando-se do objeto apresentado de forma literal, em função das imagens que ele possa gerar a partir da relação com outro objeto, comumente indicados no título do próprio poema, como “A mulher e a casa”, “A palavra seda”, “Rio e/ou poço”, “A imitação da água” e “Mulher vestida de gaiola”, todos de *Quaderna*.

A figura da mulher, de maneira geral, não é indicada por nome próprio. Elas são designadas, quer por sua origem, como em “Retrato de Andaluza”, “Outro retrato de andaluza”, “Sevilhana pintada em Brasília”, “Uma mineira em Brasília”, etc, quer por suas características ou pelas funções e ações que desenvolvem como em “Estudos para uma bailadora andaluza” e “A criadora de urubus”.

Serial traz novamente o tema da mulher, a exemplo de “Escritos com o corpo”, poema de metalinguagem implícita, em que ao descrever a mulher, um tipo de linguagem é defendida. Podemos ver ainda, em *A educação pela pedra*, um poema como “Uma mulher e o Beberibe”, além de uma série de poemas de motivos espanhol que também fazem referência ao feminino, especialmente na primeira parte de *Sevilha andando*.

Passamos no tópico seguinte à análise das paisagens culturais.

3.4 Paisagens Culturais

As paisagens culturais também são paisagens humanas, uma vez que decorrem das transformações operadas pelo homem no espaço em que vive. No entanto, na presente pesquisa vamos destacá-las como um conjunto de manifestações artísticas, o folclore, as crenças, os costumes típicos de um determinado povo, produzidas em um determinado espaço, em uma determinada região. Nesse sentido quais são as manifestações culturais pernambucanas presentes na poesia de João Cabral?

A cultura pernambucana é bastante rica e diversificada, nela se desenvolve a literatura de cordel, que influenciou grandes escritores brasileiros, inclusive Cabral, o maracatu, o frevo, o forró, o baião, o xaxado entre outras manifestações artísticas. Assim como toda a cultura brasileira, de maneira geral, apresenta forte religiosidade, possui festas aos santos e manifesta crenças cristãs.

Partindo das crenças e da religiosidade vamos analisar a incelença, ou incelências, ou mesmo as excelências – uma forma de expressão musical típica do nordeste brasileiro – presente em *Morte e Vida Severina*, a partir do trecho em que “Na casa a que o retirante chega estão cantando excelências para um defunto, enquanto um homem, do lado de fora, vai parodiando a palavras dos cantadores”:

— *Finado Severino,*
quando passares em Jordão
e o demônios te atalharem
perguntando o que é que levas...
 — *Dize que levas cera,*
capuz e cordão
mais a Virgem da Conceição.
 — *Finado Severino,*
etc...
 — Dize que levas somente
 coisas de não:
 fome, sede, privação.
 — *Finado Severino,*
etc...
 — Dize que coisas de não,
 ocas, leves:
 como o caixão, que ainda deves.
 — *Uma excelência*
dizendo que a hora é hora.
 — *Ajunta os carregadores*
que o corpo quer ir embora.
 — *Duas excelências...*
 -...*dizendo é a hora da plantação.*
 — *Ajunta os carregadores...*
 -...*que a terra vai colher a mão* (MELO NETO, 2008, MV
 p.153).

O poema faz uso de um tipo de cântico fúnebre de matriz popular executado em função de um falecimento, junto ao defunto. Segundo Manoel Henrique de Melo Santana,

Quando junto aos moribundos, acredita-se, têm o poder de despertá-los ao arrependimento de seus pecados e garantir-lhes o céu. As "incelências" são cantadas em sentinelas de defunto e cumprem a função ritual de entregar a alma do ente querido aos cuidados dos Anjos e Santos. A estes pedimos o acompanhamento, a proteção, até à entrada no céu. O caminho é longo e diante das tentações do demônio, é indispensável à presença protetora dos Anjos e Santos (SANTANA, 2011, p. 87)

Trata-se de um gênero marcado pela oralidade com que se perpetua, passando de geração em geração, e é executado especialmente pelas carpideiras, mulheres que desempenham a profissão do luto, chorando por defuntos alheios e pelos benzedores.

No *Auto de natal pernambucano* e na história sagrada á qual faz referência, é introduzida, segundo Nunes (1974, p. 87), “a nota documental de realismo folclórico ou a valorização estética de um estilo que, muito embora fossilizado e híbrido em relação à cultura urbana, ainda exerce função ideológica nas zonas rurais onde se fixou”.

A cultura pernambucana apresentada pela poesia de João Cabral está, quase todas, relacionada à pobreza e à morte. As “paisagens culturais” de matriz pernambucana, quase não apresentam referência a manifestações artísticas, como acontece com as “paisagens culturais” de matriz espanhola, com o flamenco e a tauromaquia. Essas “paisagens” de matriz espanhola, passamos a analisar no capítulo seguinte.

4 A paisagem espanhola

4.1 “España en el corazón”

“España en el corazón” é o título de um poema de João Cabral de Melo Neto, que faz parte de sua coletânea de 1985, o livro *Agrestes*. O poema é homônimo ao livro de Pablo Neruda, de 1937, escrito durante a Guerra Civil Espanhola (1937-1939).

Como observa Carvalho (2011), o assassinato de Federico Garcia Lorca, em 1936, e a Guerra Civil Espanhola mobilizaram vários escritores brasileiros contra os regimes autoritários, em favor da liberdade de expressão na arte. Tal mobilização serviu como uma espécie de preparação para os poemas de temáticas espanholas de poetas como Murilo Mendes e João Cabral.

Um levantamento acerca da presença da Espanha, na obra de Cabral, tem início em *Pedra do sono* com o poema “Homenagem a Picasso”, que podemos observar a seguir:

O esquadro disfarça o eclipse
que os homens não querem ver.
Não há música aparentemente
nos violinos fechados.
Apenas os recortes dos jornais diários
acenam para mim com o juízo final (MELO NETO, PS 2008, p. 29).

O título do poema é homônimo ao título de um quadro do pintor cubista espanhol Juan Gris. Com este poema do seu livro inaugural, João Cabral lança a “pedra fundamental”, que dá início a um longo processo de assimilação da cultura espanhola, iniciado pela pintura – para ele, considerada “a grande arte” –, que se desenvolve no decorrer de sua obra, e se evidencia não só pela temática, mas também pela forma adotada em boa parte de seus poemas.

Em 1950, outro pintor espanhol é destacado por Cabral numa reflexão em prosa, Joan Miró, em um ensaio em que trata das técnicas e procedimentos do pintor, da “psicologia de sua composição”, da sua relação com o surrealismo, com a história da pintura e com seus contemporâneos.

Mas é a partir de *Paisagens com figuras*, de 1956, que a temática espanhola será definitivamente inserida em sua poética, com poemas como “Medinaceli”, “Imagens em Castela”, “Fábula de Joan Brossa”, “Campo de Tarragona”, “Encontro

com um poeta”, “Alguns Toureiros”, “Paisagem tipográfica”, “Diálogo”, “Outro rio: o Ebro” e “Duas paisagens”.

A obra é composta por dezoito títulos em que se intercalam poemas que tematizam o Nordeste – oito no total – e a Espanha – nove no total – sendo que, no último dos poemas do livro “Duas Paisagens”, a temática nordestina e a espanhola se intercalam.

Em entrevista Cabral explicita como surgiu a ideia de unir o Nordeste e a Espanha a partir de *Paisagens com figuras*:

Saí do Brasil em 1947. Meu primeiro posto foi o vice-consulado em Barcelona. Nos arredores da cidade, vi paisagens áridas como as do Nordeste, era uma espécie de volta a Pernambuco. Se me houvessem designado para um país verdejante, até hoje eu seria um diplomata inadaptado, queixoso (MELO NETO *apud* SECCHIN, 1999, P.330).

Em seu primeiro posto no exterior, em Barcelona, cidade localizada na região da Catalunha, e em suas viagens para Madri, atravessando Aragão e a Mancha, o poeta diplomata encontrou a secura e a essencialidade do Nordeste brasileiro. Esse encontro e as impressões por ele deixadas fez com que a Espanha se tornasse material repertorial para sua poesia, sete anos depois do primeiro contato, em *Paisagens com figuras* (1956). Assim, mais uma vez, os espaços vistos, percorridos e habitados pelo poeta foram por ele recuperados em versos.

O primeiro momento das paisagens espanholas, na poesia cabralina, passa pelas regiões da Catalunha, de Castela, de Aragão e da Mancha, até se fixar na Andaluzia, em Sevilha. Contudo, o primeiro poema com referência direta à Espanha, na obra de Cabral, é “Medinaceli (Terra provável do autor anônimo de Cantar de Mio Cid)”, do qual, a seguir, leremos um trecho:

Do alto de sua montanha
numa lenta hemorragia
do esqueleto já folgado
a cidade se esvazia.

Puseram Medinaceli
bem na entrada de Castela
como no alto de um portão
se põe um leão de pedra.

Medinaceli era o centro
(nesse elevado plantão)

do tabuleiro das guerras
entre Castela e Islão,

entre Leão e Castela
entre Castela e Aragão
entre barão e seu rei
entre o rei e o infância,

[...]

Agora Medinaceli
é cidade que se esvai:
mais desce por esta estrada
do que esta estrada lhe traz

[...] (MELO NETO, 2008, PF p.124).

O poema faz referência à provável cidade do autor anônimo do *Cantar de Mio Cid*, o mais antigo poema épico espanhol. O *Cantar de Mio Cid*, assim como, de maneira geral, toda a cultura espanhola, influenciou sobremaneira a produção de João Cabral, como explicita o próprio poeta em entrevista no seguinte trecho:

[q]uando fui para a Espanha, não tinha conhecimento da antiga literatura brasileira, e continuo sem ter. Mas estudei a velha literatura Ibérica para compensar essa falta de background cultural. Comecei a estudá-la – sou um leitor doentio – pelo poema do Cid. Fiquei no ouvido com o ritmo desse poema, que é o mesmo de *O Rio*. Ritmo áspero, de coisa grosseira, mal acabada. Existe na Espanha um verso chamado arte maior, com a primeira parte variável e a segunda fixa. Em *O rio* fiz o contrário: a primeira parte, a dos versos ímpares, é fixa, todos têm seis sílabas. Os versos pares podem ser qualquer número silábico. Isso cria um ritmo (CABRAL *apud* SECCHIN, 1999).

Além da assimilação do ritmo áspero, o contato com a literatura espanhola teve influência na incorporação da rima toante na poética cabralina, rima de identificação sonora entre vogais no final de cada verso, largamente empregada na obra do poeta pernambucano, a partir de *O rio*. Além disso, a descrição espacial presente no poema espanhol, também foi uma das referências na composição da obra de 1953, de João Cabral, assim como a sucessão de topônimos acompanhados de poucas descrições.

Segundo Carvalho (2011, p. 166), “o *Poema de Mio Cid* tornou-se decisivo para que Cabral não apenas empreendesse o ‘tema dos homens’, mas principalmente encontrasse uma forma adequada para expressá-lo”. Assim, as visões da Espanha na poética cabralina são fruto não só das “paisagens” vista pelos olhos e lembradas pelo

poeta, mas também de suas leituras de obras de arte espanholas, não só as literárias: basta que se observe os inúmeros poemas em que o autor faz referência a artistas plásticos. Trata-se, portanto, de uma experiência de leitura vinculada à experiência de vida do autor, que teve mais do que um simples contato com a literatura espanhola em decorrência da necessidade de residir no país.

A semelhança entre o Nordeste e a Espanha já se insinuava em *O rio*, tanto pela “aspereza” do ritmo, quanto pelas características da natureza apresentadas, mas ela só se torna evidente em poemas de *Paisagens com figuras*, como “Vale do Capibaribe”, como podemos observar no trecho a seguir:

Vale do Capibaribe
por Santa Cruz, Toritama:
cena para crônicas
para épicas castelhanas.

[...] (MELO NETO, 2008, PF p. 128).

As paisagens da região da Catalunha também constituem os poemas “Paisagem tipográfica” e “Campo de Tarragona”, assim como o poema final do livro, em que contrasta Pernambuco e Espanha, em “Duas Paisagens”.

Dando sequência ao levantamento acerca da presença da Espanha na poesia de João Cabral, passamos a *Quaderna*, em que o flamenco é introduzido, com o *baile*, a dança, em “Estudos para uma bailadora andaluza” e com o *cante*, em “A palo seco” – referência ao canto flamenco, cantado apenas com a voz, sem nenhum tipo de acompanhamento musical. Em *Quaderna* será introduzida também a cidade espanhola à qual o poeta dedica maior atenção, com o poema “Sevilha”.

Para além da paisagem Castelhana, da *secura* da Mancha e de Aragão, com as quais Cabral estabeleceu semelhanças com o Nordeste, o poeta descobriu outra paisagem, na região do mundo com a qual, segundo ele mesmo, mais se identificou, a Andaluzia. O poeta pernambucano se identificou completamente com a Andaluzia, mais especificamente com Sevilha, de modo que, depois de *Quaderna* (1960), até *Sevilha andando* (1990), pouco se voltou para outras cidades e regiões espanholas, a não ser para estabelecer relação com a região andaluza.

Em *Serial*, entra em cena a mulher sevilhana, cuja imagem será articulada ao espaço espanhol e à cidade de Sevilha, com no poema, “Uma sevilhana pela Espanha”. No livro há outros poemas de temática espanhola, como “O automobilista infundioso”,

“O sim contra o sim”, “Pernambucano em Málaga”, “Generaciones y semblanzas” e “Chuvas”.

Em *A educação pela pedra* os poemas de motivos espanhóis estão localizados nas duas partes intituladas NÃO NORDESTE (B), são eles: “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, “Nas covas de Baza”, “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, “Nas Covas de Guadix”, “A urbanização do regaço”, “Na baixa Andaluzia” e “O regaço urbanizado”.

Em *Museu de tudo*, os poemas “El cante hondo”, “Ainda el cante flamenco”, “Habitar o flamenco” fazem referência ao flamenco; os poemas “El toro de lidia” e “O futebol brasileiro evocado da Europa” fazem referência à tauromaquia; “Retrato de Andaluza” e “Outro retrato de Andaluza” fazem referência à mulher sevilhana; “Retrato de poeta”, “Túmulo de Jaime II”, “Catecismo de berceo”, “A Quevedo” e “Fábula de Rafael Alberti” fazem referência a personalidades e a artistas espanhóis e “Num bar na Calle Sierpes, Sevilha” faz referência à cidade de Sevilha.

Em *A escola das facas*, livro quase inteiramente voltado para temas pernambucanos, encontramos apenas três poemas com referências espanholas: “Vicente Yáñez Pinzón”, “Cais pescador” e “Autocrítica”.

Em *Agrestes*, livro dividido em partes com poemas de afinidade temática, os poemas de matriz espanhola estão praticamente todos na parte intitulada, “Ainda ou sempre, Sevilha”, composta por poemas como “Conversa de sevilhana”, “Lembrando Manolete”, “Bancos e catedrais”, “Portrait of a lady”, “A Giralda”, “O mito em carne viva”, “Ocorrências de uma sevilhana”, “Uma bailadora sevilhana”, “A luz de Sevilha”, “A Antonio Mairena, cantador de flamenco”, “Anunciação de Sevilha”, “A entrevistada disse, na entrevista”, “España en el corazón” e “Por um monumento no Pumarejo”. Encontramos ainda, em *Agrestes*, em outras partes do livro, os seguintes poemas de temática espanhola: “A rede ou o que Sevilha não conhece”, “De um jogador brasileiro a um técnico espanhol” e “A literatura como turismo”.

Na penúltima obra de João Cabral, *Crime na Calle Relator* também se intercalam paisagens pernambucanas e espanholas. Os poemas espanhóis são: “Crime na calle relator”, “As infundiosas”, “O ferrageiro de carmona”, “O exorcismo”, “Na despedida de Sevilha”, “Numa sexta-feira santa”, “O bicho”, “Episódio da guerra civil espanhola” e “A morte de Gallito”. Até essa penúltima obra são sessenta e oito poemas de motivo espanhol.

Todos os poemas de *Sevilha andando* apresentam temas espanhóis, sendo trinta e um na primeira parte, e trinta e seis na segunda, “Andando Sevilha”. Na soma entre os

sessenta e sete poemas de *Sevilha Andando* com os demais poemas de temática espanhola em toda a obra de Cabral, são totalizados 136 poemas “hispânicos”.

As visões do espaço, da cultura, da arte e da história espanhola estão presentes na obra de João Cabral, a partir de um reduzido repertório temático que envolve, com destaque, os toureiros, as bailadoras e cantadores de flamenco.

Como já mencionamos no roteiro poético-biográfico, presente no primeiro capítulo deste trabalho, em 1945, Cabral foi aprovado em concurso público para a carreira diplomática, o que, segundo o próprio poeta, foi determinante para a sua trajetória poética.

Entre os vários países e inúmeras cidades por onde passou, a Espanha foi onde mais tempo viveu em quatro situações, ao todo, mais de dez anos. A primeira delas, entre 1947 e 1950, quando foi transferido para o Consulado Geral em Barcelona, onde teve oportunidade de relacionar-se com jovens artistas intelectuais catalães, como Joan Brossa e Joan Miró.

Em sua segunda vez em Barcelona, na Espanha, em 1956, como cônsul adjunto, Cabral residiu pela primeira vez em Sevilha, encarregado de fazer pesquisas históricas no Arquivo das Índias, cidade onde residiu na ocasião por dois anos.

Em carta em 06 de fevereiro de 1957, ao casal Clarice Lispector e Maury Gurgel, João Cabral apontou as conveniências da atividade de pesquisa no Arquivo das Índias de Sevilha:

[m]inha vida em Sevilha tem vantagens, como Vcs. sabem (saberão) o Ministério me mandou para cá fazer investigações no Arquivo das Índias. A posição é boa, me deixa livre, sem chefes, sem caceteações de Consulado etc. E, sobretudo, me deixa em Sevilha (MELO NETO *apud* CARVALHO, 2011, p.30)

Entre 1960 e 1961, Cabral viveu pela terceira vez na Espanha, em Madri, como primeiro secretário da Embaixada do Brasil. Entre 1962 e 1964, quarta vez no país, viveu como cônsul-geral em Sevilha e, entre 1967 e 1969, viveu novamente em Barcelona.

Depois dessas ocasiões, somente em 1991, o poeta pernambucano voltou a Sevilha apenas para representar o presidente da república, Fernando Collor de Mello, nas comemorações do dia 7 de setembro, ocasião em que foi distribuída uma seleção de

poemas intitulada *Poemas Sevilhanos*, antologia que retrata a cultura e as tradições sevilhanas.

Assim que chegou pela primeira vez à Espanha, Cabral se encantou com a cultura do país. Das touradas às obras literárias, o poeta reconheceu uma longa tradição cultural, conheceu poetas espanhóis coetâneos, mantendo o interesse profundo pelos clássicos espanhóis. Apesar do desencanto do autor com a produção contemporânea a ele, Cabral pôde entrar em contato com valiosas obras, que influenciaram a sua poesia. Segundo Carvalho (2011, p.24-25), Cabral, “em carta de 4 de setembro de 1947 a Bandeira, comenta a intensa leitura que vinha fazendo da poesia espanhola, das origens aos contemporâneos”, como veremos a seguir:

[d]e Barcelona não preciso lhe dizer muito; está na Espanha e a Espanha é aquele seu Estribilho, lembra-se? Eu o tenho sempre na cabeça e permanentemente estou examinando o que há de sim e de não nas coisas que vou encontrando. O que vale é que a percentagem de sins é bem grande. Há uma “Espanha-sim” realmente indestrutível. Nessa estou mergulhado desde que cheguei: Mio Cid, Fernán González, Berceo, Arcipreste de Hita, Góngora, Góngora, Góngora, etc. É claro que os poetas primeiro, como é claro também que a exploração não é tão cronológica e sistemática como enumerei. Mas o é o tanto quanto possível, isto é, quando o interesse pelos modernos me permite sistema (MELO NETO *apud* CARVALHO, 2011, p.25)

No trecho da carta de Cabral a Bandeira, fica claro seu gosto pela Espanha. O estribilho de Bandeira ao qual João Cabral se refere é “No vosso e em meu coração”, poema em que o tema central é a história espanhola, do qual veremos um trecho a seguir:

Espanha no coração
No coração de Neruda,
No vosso e em meu coração.
Espanha da liberdade,
Não a Espanha da opressão.

Espanha republicana:
A Espanha de Franco, não!
Velha Espanha de Pelaio,
Do Cid, do Grã-Capitão!
Espanha de honra e verdade,
Não a Espanha da traição!

Espanha de Dom Rodrigo,
Não a do Conde Julião!

Espanha republicana:
A Espanha de Franco, não!

[...] (BANDEIRA, 1986, p.278).

No poema de Bandeira ao qual Cabral se refere para falar de sua impressão, sentimentos e sensações de estar na Espanha, em carta ao primo, a história e a cultura espanholas são visitadas, desde reis, as guerras, a ditadura, até nomes de grandes artistas. O poema também faz referência à obra de Pablo Neruda e contrapõe a Espanha republicana, da liberdade, da honra e da verdade à Espanha da ditadura franquista. O regime de Francisco Franco Bahamonde foi instaurado ao final da Guerra Civil, conflito ao qual João Cabral faz referência no seguinte poema de *Crime na Calle Relator*:

Episódio da Guerra Civil Espanhola

1

É Alicante. E é a Guerra Civil.
A Espanha começa a encolher
sua pele de touro. É um rosário
de portos, onde recolher.

[...]

2

Rafael mais seu batalhão
marcham a Alicante, embarcar
para algum outro porto ou praia
do já fraco sistema solar.

Em Alicante todo o que chega
vê a Espanha de mãos ao alto:
é engano, são os guindastes
ante o mar deserto de barcos.

Recebem os republicanos
mas sem batizar os braços feros:
não têm outros gestos os gigantes
senão a inteireza do ferro.

Nada podem eles fazer:
ainda é maior seu desespero;
serão guindastes para Franco
que, sabem, aperta seu cerco.

[...]

3

Esses refugiados que esperam
do mar os prometidos barcos
criam no porto, enquanto esperam,
senão cidade, novos bairros

[...]

Mas do mar os barcos não chegam:
chegam os franquistas nas colinas,
e no ar mais perto das fogueiras
o ser-contra espanhol se afirma.

4

Já esgotados de ler, reler
a linha desse mar por onde,
e de insultar-se, discutindo
onde os franquistas, em que monte?

[...]

Nunca esperar foi tanto a morte,
entre o mar vazio e as colinas,
entre o não vir de um lado, e do outro
a execução que se aproxima (MELO NETO, 2008, CR p. 582).

O primeiro verso do poema situa o “episódio” espacialmente, além de retomar o fato histórico mencionado no título. O fato ao qual o texto faz referência se passa na cidade de Alicante, na Espanha, durante a Guerra Civil.

O “episódio” remete ao fim da Guerra Civil Espanhola e à ofensiva final do exército nacionalista contra os republicanos, cujas últimas tropas, em março de 1939, se refugiaram na cidade de Alicante, com a esperança de serem resgatadas por barcos ingleses ou franceses. Porém, sem a marinha republicana e com a recusa dos governos francês e britânico de organizar uma evacuação, cerca de quinze mil refugiados republicanos foram rendidos no quebra-mar do porto e feitos prisioneiros, com exceção dos que se suicidaram diante do desespero de serem capturados pelos franquistas.

O poema dividido em quatro partes separadas por números, cada parte com quatro estrofes de quatro versos e rimas toantes nos versos pares, é composto por um dos dois discursos possíveis de serem identificados em relação às configurações das imagens espanholas na poesia de João Cabral.

No poema, observamos um discurso narrativo, que conta algo sobre um acontecimento histórico, procedimento utilizado em vários poemas que narram, não só

sobre fatos históricos, mas também fatos sobre pessoas, sobre personalidades espanholas, sobre monumentos etc.

O outro tipo de discurso por meio do qual Cabral configura imagens espanholas é o discurso descritivo, em que apresenta paisagens, trata da arte flamenca, com o canto e a dança, das touradas, com seus toureiros, e de determinadas condutas e procedimentos artísticos como modelos éticos e estéticos. Contudo, como é próprio de uma linguagem figurada, são apresentadas características desses temas, mas não de forma direta, pois as comparações e as descrições são feitas por meio de metáforas, em que se vão encadeando outras metáforas, de modo que a *bailadora* andaluza e sua dança são identificadas com a imagem do fogo, o canto flamenco se identifica com um punhal e o touro de lida é identificado com um rio na cheia.

Com o intuito de compreender melhor esses procedimentos na configuração do espaço espanhol na poesia de João Cabral, passamos nos tópicos seguintes, a partir da observação de alguns eixos temáticos preponderantes em sua obra, a tratar das “paisagens urbanas”, das “paisagens com figuras humanas” e das “paisagens culturais” espanholas.

4.2 Paisagens urbanas: Sevilha, “cidade de nervos”, “cidade viva”

Além de cidades do Nordeste brasileiro e de Pernambuco, outras cidades e países ao redor do mundo também serão citados e referenciados na obra de João Cabral: Mauritânia, Senegal, Mali, Guiné-Conacri, Guiné-Bissau, Dacar, Guatemala, Dublin – a capital da Noruega –, Chelsea – na Inglaterra –, Fez e Marraquech – no Marrocos –, a região africana do Sahel, a região francesa da Provença, Grasse e Nice – na França –, Ulm – na Alemanha –, Berna – na Suíça –, a Cordilheira e o Páramo – na região dos Andes, na América Latina –, Riobamba e Quito – no Equador – e o Porto – em Portugal. Todas essas cidades e países foram visitados ou vividos pelo poeta devido à carreira de diplomata.

Várias referências toponímicas também estão presentes nos poemas de matriz espanhola. Neles figuram as regiões de Castela, Mancha, Leão, Aragão, Galícia, Catalunha e Andaluzia, as cidades espanholas de Medinaceli, Barcelona, Tarragona, Madrid, Fraga, Sevilha, Montblanc, Camprodón, vila de Cervera, Tarrasa, Sabadell, Vallés, Albufera, Valência, Guadalajara, Alicante, Cádiz e Málaga. Entre todas essas cidade, a cidade andaluza na Espanha, Sevilha, é destacada.

Se no que diz respeito a Pernambuco, a paisagem predominante é a natural, nos poemas sobre a Espanha, Cabral investe na comparação entre as cidades e as regiões, e, com Sevilha, o espaço urbano passa a ser predominante em suas paisagens. Como observa Carvalho (2011, p. 179), “Sevilha possibilitou a Cabral uma teoria da cidade, não apenas para compreendê-la, mas também para apresentá-la como modelo para outras cidades, chegando a propor ‘Sevilhizar o mundo’”:

Como é impossível, por enquanto,
civilizar toa a terra,
o que não veremos, verão,
decerto, nossas tetranetas,

infundir na terra esse alerta,
fazê-la uma enorme Sevilha,
[...] (MELO NETO, 2008, SA p.630)

Os espaços espanhóis vão ocupando o espaço dos poemas de João Cabral de forma gradativa. O espaço espanhol, em princípio, é conjugado ao espaço pernambucano até se tornar “protagonista”, em *Sevilha Andando*, em que a cidade de Sevilha será reconstruída pela poética cabralina. Observemos como a cidade andaluza é configurada, a partir do poema “Cidade Cítrica”:

Sevilha é um grande fruto cítrico,
quanto mais ácido, mais vivo.

Em geral, as ruas e pátios
arborizam limões amargos.

Mas vem da cal de cores ácidas,
Dos palácios como das taipas,

o sentir-se como na entranha
de luminosa, acesa laranja. (MELO NETO, 2008, SA p. 635)

O título do poema, composto por quatro estrofes de dois versos, é formado por duas palavras, um substantivo, “cidade”, e o adjetivo que a caracteriza, “cítrica”. As cidades são, de maneira geral, comumente caracterizadas como grandes ou pequenas, bonitas, quentes, arborizadas etc. O que significaria, portanto, definir uma cidade como sendo cítrica? É determinado como cítrico, aquilo que tem sabor ácido, sobretudo frutas que têm alta concentração de ácido cítrico, como a laranja e o limão.

No primeiro verso, Sevilha é definida como um grande fruto cítrico e é justamente essa acidez, que faz dela uma “Cidade viva”, título de outro poema onde se

lê a seguinte definição: “Sevilha é uma cidade viva / como a sevilhana que a habita”. Na obra de Cabral, a cidade é identificada em muitos poemas com o flamenco, o canto e o baile, com as touradas e os toureiros, os ciganos, com aqueles que a habitam. No entanto, Sevilha é, sobretudo, identificada a partir da figura feminina, a mulher sevilhana que a habita, com a sua postura e o seu modo particular de caminhar, “o andar sevilha”.

O topônimo que designa a cidade andaluza é, na poesia de João Cabral, substantivo, adjetivo e também verbo, como podemos observar no poema “Sevilhizar o mundo”, em que, a partir do jogo com o verbo civilizar, Sevilha se torna modelo para todas as outras cidades do mundo.

A segunda estrofe do poema “Cidade cítrica” apresenta uma característica concreta da cidade, que de fato arboriza em suas ruas e pátios, tanto no centro, quanto nas periferias, inúmeras árvores de um fruto cítrico, que por ser amargo demais não é consumido pela população. Portanto, ao caminhar pelas ruas de Sevilha nos deparamos com essas árvores frutíferas extremamente carregadas de frutos.

Contudo, o “sentir-se como na entranha”, da cidade luminosa, comparada a uma laranja, na última estrofe, decorre de uma outra acidez, das cores também ácidas da cal com que se pintam tanto os palácios quanto as casas mais simples da cidade. A luminosidade da cidade está relacionada ao branco da cal com que são pintadas prédios e casas com intuito de repelir o calor e aliviar as altas temperaturas.

A respeito do sentimento que envolve as entranhas, ele está relacionado à intensidade, à existência no extremo, pois “Sevilha é, mais que tudo, nervo”.

Entre “as diversas coisas que se alinham na memória/ numa prateleira com o rótulo: Sevilha”, estão as coisas claras, concisas, concretas, de formas nítidas, como o “fazer na dose certa”, “com nervio”, como o *exponerse*, isto é, expor-se, arriscar-se, fazer o que quer que seja “no extremo”, como fazem os toureiros, os cantadores e as bailadoras.

Sevilha, “que mais que uma cidade é uma ilha/ e que uma outra espécie humana, soube criar-se em sua chama”, é com frequência identificada com o fogo, com a chama, com a brasa, assim como a bailadora andaluza, “que com a imagem do fogo/ inteira se identifica”.

A Sevilha construída nos poemas de Cabral resulta das visões do poeta estrangeiro, “testemunha ocular” de uma Espanha exótica e folclórica, mas que não deixa de ser o poeta pernambucano, que tanto se preocupou com a mazelas sociais e

com os marginalizados. Essa preocupação irá determinar as escolhas do autor e também o tratamento dado aos temas espanhóis. Vejamos o poema “Por um monumento no Pumarejo”:

Popular não é um bairro
tento falar de Sevilha,
popular é onde os viveiros
que a guardam e a refabricam.
O mais vivo, o Pumarejo,
é a praça tão inturística
que quem de fora não sabe,
mas sabe a aristocracia:
lá ela vem refazer
cada dois dias a língua,
refazer-se das Madrids,
refazer-se a Andaluzia.

Nesse popular nasceste,
Trini Espanha (e de Sevilha),
a dois pés do Pumarejo,
de sua cal branca poluída,
onde o turista não vai
nem gosta de ir a polícia,
porém vai quem que se sabe
pernambucano em Sevilha.
Na praça do Pumarejo,
entre cariadas caliças,
monumento Trini Espanha
se deve toda Sevilha.

Não um monumento dela,
que em mármore mostraria
no centro do Pumarejo
seu vulcão por *siguiriyas*
(se alguém o fizesse em pedra,
boas risadas darias:
“Mira, enterrada de pé,
cortada em fotografia,
num branco mais desbotado
que o de Filha de Maria
ou das filhas da Pelunga
que está por Santa Maria”).

Nunca um monumento dela
no Pumarejo eu poria!
sim, um monumento para ela,
que dela não falaria
porém que a fizesse rir
nas suas idas e vindas,
sua risada popular,
de alma e dentadura limpa.
Qual seria o monumento?
Simples: muro eu caíaria

onde quem do Pumarejo
grafasse o *salado* do dia (MELO NETO, 2008, A p. 515)

O poema é constituído por quatro estrofes de doze versos e seu título tem um tom de reivindicação: que no Pumarejo seja colocado um monumento. A praça do Pumarejo está localizada no *casco antiguo* de Sevilha e, ao seu redor, estão os bairros populares de *San Gil* e *La Macarena*. Essa praça é apresentada na primeira estrofe como sendo “inturística”. A palavra, inexistente em nosso dicionário, é composta pelo prefixo *in*, que dá ideia de negação, de oposição à palavra *turística*, que determina lugares visitados por turistas. Assim, a praça do Pumarejo é um ponto desconhecido pelos turistas, onde eles não vão.

Nesse bairro popular, nasceu a bailadora sevilhana Trini Espanha, Trinidad Pérez Blanco, na rua Relator, em 1937. Essa rua dá nome à penúltima obra de João Cabral e ao poema de abertura do livro, “Crime na Calle Relator”. Segundo o próprio poeta, em entrevistas, o poema se baseia em fatos reais, e a história lhe teria sido contada por uma bailadora de flamenco.

Trini Espanha, segunda pessoa com a qual o sujeito lírico fala na segunda estrofe, nasceu próximo ao Pumarejo, num bairro marginal e marginalizado, onde se reúnem usuários de drogas, mendigos, indigentes, moradores de rua, onde não vai o turista, nem mesmo a polícia. A conjunção adversativa que dá início ao sétimo verso da segunda estrofe, revela que o poeta pernambucano, que elegeu para seu canto os espaços marginalizados, típicos das mazelas sociais, do bairro sabe, reconhece seu valor e visita a praça onde, “entre cariadadas calijas”, deveria ser erguido o “monumento Trini Espanha”.

O adjetivo “cariadas” e o substantivo “calijas”, que antes já designara os “palácios cariadados”, as pontes, os sobrados, os homens ossudos que secam “até sua mais funda calija”, em o *Cão sem plumas*, no poema designa os prédios, os espaços em decadência, abandonados pelo poder público, em ruínas.

Contudo, o monumento, o qual a voz lírica reivindica, não deveria ser uma imagem da bailadora gravada em mármore, que evidenciaria sua dança por *siguiriyas* – um dos cantos flamencos mais antigos caracterizado por sua “fundura” e dramaticidade –, numa analogia a um vulcão, em lugar de descrever o seu intenso e “explosivo” modo de dançar. O monumento não deveria ser dela, mas para ela, que a fizesse rir, sua risada caracterizada como popular.

Apesar de ser um diplomata, João Cabral, em sua poesia, não envolve pessoas das elites sociais, ao contrário, parece estar sempre cercado por ciganos, bailadores e cantadores de flamenco, interessando-se por uma Sevilha, que sim, é exótica e folclórica, mas não pertence às elites da sociedade.

Qual seria, portanto, o monumento dedicado à bailadora Trini Espanha? Seria um “monumento” simples, como a simplicidade da bailadora e daqueles que vivem no Pumarejo, um muro caído, onde pudessem expor suas dificuldades, grafar o *salado*, ou seja, o salgado do dia.

Poucos monumentos são referenciados na poesia de João Cabral, que quando trata de prédios históricos tende a voltar-se para a arquitetura e para a história dos mesmos, como podemos verificar no poema “A Giralda”:

Sevilha de noite: a Giralda,
Iluminada, dá a lição
de sua elegância fabulosa,
de incorrigível proporção.

Os cristãos tentaram coroá-la
com peristalgias barrocas;
mas sua proporção é tão certa
que quem a contempla não pousa

nem nas verrugas do barroco,
nem nas curvas quase de cólica:
quem a contempla não as vê,
são como pombas provisórias.

Organizado em três estrofes de quatro versos octossílabos com rimas toantes nos versos pares, o poema faz referência a um dos principais monumentos históricos sevilhanos, cujo nome compõe o título, a Giralda. Com a ausência da primeira pessoa do discurso o foco do poema está voltado para o objeto ao qual faz referência, apresentado em terceira pessoa.

O primeiro verso apresenta o objeto do qual se vai falar, localizando-o em um determinado lugar, em um determinado período do dia. Apesar da ausência de preposição e de verbo, sabemos que, em Sevilha está – localizada – a Giralda à noite iluminada. É um procedimento comum em João Cabral, que evidencia um princípio de economia das palavras em sua poética, e que pode ser observado em vários poemas ao longo de sua obra, a exemplo do primeiro verso de “Um baobá no Recife”, poema assim como este, presente em *Agrestes*: “Recife. Campo das Princesas./ Lá tropecei num baobá/ crescido em frente das janelas/ do governador que sempre há.”

Depois do canavial, do mar e das facas apresentarem seus ensinamentos, é o monumento sevilhano iluminado que dá a lição “de sua elegância fabulosa”. Fabulosa é o adjetivo que caracteriza o substantivo abstrato, elegância, no entanto, ter posse da elegância designa a característica da Giralda de ser elegante, juntamente com a sua “incorrigível proporção”.

Com linguagem prosaica, a terceira estrofe conta, apresenta informações a respeito do monumento, do momento de sua existência em que os cristãos tentaram alterar a sua arquitetura, acrescentando-lhe traços da arquitetura barroca, por meio da metáfora “coroar”.

Ao tratar da Giralda, o poema apresenta o contraste entre o rebuscamento próprio da arte barroca, inserindo características dessa arquitetura com as suas “curvas”, as “peristalgias” mencionadas no texto, a exatidão e a perfeita proporção que se sobrepõem às imperceptíveis “verrugas” barrocas.

O foco do “poeta engenheiro” ao tratar de monumentos históricos da cidade, está voltado para a arquitetura e para a história que carregam, o que pode ser verificado na leitura da sequência de poemas da segunda parte de *Sevilha andando*, dedicada a monumentos e prédios históricos de Sevilha, em “O Arenal de Sevilha”, “Hospital *de la caridad*”, “A Fábrica de tabacos”, “O museu de belas-artes”, “O asilo dos velhos sacerdotes”, “A praça de touros de Sevilha” e em “A catedral”. Esse foco na arquitetura pode ser observado em outro poema já analisado entre as paisagens urbanas pernambucanas, em “A capela dourada do Recife”, em que o monumento é observado a partir de sua arquitetura barroca, e as particularidades que esse tipo de arte tem, em oposição aos traços retos que apresenta, “direto ao que insiste”. A arquitetura da Capela, assim como a da Giralda é destacada na contradição entre o rebuscamento da arte barroca e a concisão coexistentes, que, na Capela dourada, se harmonizam e, na Giralda, uma se sobrepõe a outra.

Ainda sobre a perspectiva do poeta sobre os monumentos, observaremos agora de que modo Cabral relaciona a história desses prédios com a história das cidades em que se localizam, no poema “O Arenal de Sevilha”:

Já nada resta do Arenal
de que contou Lope de Vega.
A Torre do Ouro é sem ouro,
senão na cúpula amarela.

Já não mais as frotas das Índias,

e esta hoje se diz América;
nem a multidão de mercado
que se armava chegando elas.

Já Riconete e Cortadilho
dormem no cárcere dos clássicos
e é ponte mesmo, de concreto,
a antiga Ponte de Barcos.

Urbanizaram num Passeio
o formigueiro que antes era;
só, do outro lado do rio,
ainda Triana e suas janelas. (MELO NETO, 2008, SA p. 628)

O arenal é um bairro da parte antiga de Sevilha que está localizado na margem esquerda do rio Guadalquivir⁴. O título do poema que indica o nome de um bairro sevilhano é também o nome de uma obra do dramaturgo e poeta espanhol, Félix Lope de Vega, de 1618. *O arenal de Sevilha* de Lope de Vega faz parte de um grupo de obras do autor ambientadas em Sevilha e é a obra que melhor retrata a realidade da capital andaluza, no período dos anos dourados, no momento de seu máximo esplendor.

É justamente desse arenal de um período esplendoroso que nada restou, conforme os dois primeiros versos do poema. O texto, como a maior parte dos poemas de *Sevilha Andando*, é composto por quadras e rimas toantes nos versos pares.

O terceiro verso da primeira estrofe faz referência à Torre do ouro, monumento histórico de Sevilha, que remonta ao século XIII e foi erguido com a função de proteger a cidade de possíveis invasões pelo rio Guadalquivir. Posteriormente serviu de prisão e a sua atual designação se deve à sua função, no período colonial, de abrigar a prata e o ouro – as riquezas vindas das américas – dos quais nada sobrou, motivo pelo qual a presença do ouro em seu nome, se deve, atualmente, apenas pela cor de sua cúpula.

A segunda estrofe reforça a ideia das transformações operadas pelo tempo no Arenal, já destacadas na estrofe anterior. As mudanças sofridas pelos espaços no decorrer do tempo, a deterioração das casas, dos prédios, dos sobrados e dos palácios são com frequência destacadas na poesia de João Cabral, especialmente no que diz respeito ao espaço pernambucano. A oposição entre a condição dos espaços no tempo passado e no tempo presente, encontrada em poemas como “Olinda revisited”, “Uma evocação do Recife”, ou mesmo do já analisado, “Forte de Orange, Itamaracá” – poema que relembra a história de guerra do forte no passado, em oposição a sua situação no presente, sitiado

⁴ Rio que atravessa a cidade de Sevilha até alcançar o oceano.

não por soldados inimigos, mas pelas ervas e musgos resultado de seu abandono – também pode ser encontrada em poemas que tratam dos prédios sevilhanos.

Na terceira estrofe Rinconete e Cortadillo, personagens da obra homônima de Miguel de Cervantes, permanecem imutáveis entre os clássicos da literatura, ao contrário da ponte de que liga o centro de Sevilha ao bairro de Triana, a ponte Isabel II, construída em 1845 com concreto, pedras e ferro, que substituiu a antiga *punte de barcas*, composta por treze barcas amarradas sobre as quais se apoiavam fortes tábuas de madeira.

Por meio dessa análise observamos que os espaços na obra de João Cabral se configuram não só por meio de descrições de suas características, mas também de modo narrativo por meio de suas histórias.

No entanto, o estudo do espaço que nos propusemos a realizar neste trabalho, não observa somente aspectos físicos dos espaços, mas também os aspectos humanos, representados por aqueles que habitam esses espaços, os transformam e desenvolvem sua arte e sua cultura. Assim, no tópico seguinte passamos a analisar as figuras humanas que também compõem a cidade de Sevilha.

4.3 “Paisagens com figuras” humanas e culturais

É evidente que a presença da Espanha na poesia de João Cabral de Melo Neto está relacionada à presença das artes espanholas, especialmente a tourada e o flamenco. Assim, o espaço espanhol privilegiado por João Cabral é habitado por bailadoras e cantadores de flamenco, por ciganos e por toureiros.

O primeiro poema dedicado a essas personagens, mais especificamente aos toureiros e à tauromaquia, a arte de tourear, é “Alguns Toureiros”, poema que, assim como “Estudos para uma bailadora andaluza” e “A palo seco”, ilustra a metapoesia de Cabral. No entanto, as artes espanholas não são apresentadas apenas em comparação ao fazer poético. No poema de *Paisagens com figuras*, os toureiros são referenciados pelo modo como toureiam e pelos seus nomes: Manolo Gonzáles, Pepe Luís, Miguel Báez, Antonio Ordoñez e Manuel Rodríguez – o Manolete. Alguns desses toureiros serão homenageados e terão poemas dedicados individualmente a eles em obras posteriores. A Manuel Rodríguez, João Cabral, dedica o poema “Lembrando Manolete”, em *Agrestes*; a Manolo González e a Miguel Baez, Litri, dedica dois poemas cujos títulos recebem os nomes dos toureiros, em *Sevilha Andando*. Outros dois toureiros – não mencionados em “Alguns Toureiros” – são referência em poemas de Cabral: “Juan Belmonte”, em

Sevilha Andando e José Gomes Ortega, em “A morte de Gallito”, de *Crime na calle Relator*. Deste último poema, “A morte de Gallito”, observaremos um trecho:

Quis tourear muito de perto
um touro míope (*burriciego*),

sem conseguir nele mandar,
fazê-lo investir, arrancar.

Cansado, se afasta do touro.
 (“Fazê-lo touro não posso”)

Mas o touro de longe o vê,
e o investe com todos os pés.

José o sente, estende a “muleta”,
para desviá-lo de sua meta;

o touro não a vê, já está perto,
vai no que vira, o talhe esbelto.

[...]

Surpreende então a Espanha toda,
já em bombas, a maior bomba:

“A José”, e há quem não creia,
“matou um touro em Talavera” (MELO NETO, 2008, CR p. 595).

O poema, como a maior parte dos poemas de *Crime na calle Relator*, é narrativo e conta, a cada estrofe, o desenrolar dos acontecimentos que levaram à morte o toureiro sevilhano José Gomes Ortega, o Gallito, aos vinte e cinco anos de idade, em 16 de maio de 1920, na praça de touros de Talavera de la Reina, na Espanha. O touro chamado Bailador que matou Gallito, conforme o termo entre parênteses na primeira estrofe, era *burriciego*. A expressão em espanhol, na linguagem da tauromaquia, se refere ao touro com defeito visual, que não vê bem as pessoas e objetos que o provocam. Por isso, o touro míope, não reagia ao toureiro próximo a ele. Já cansado, o toureiro se afasta, e o touro, que, só enxergando de longe, investe contra ele, lançando-o ao ar, cravando-lhe o chifre na barriga. Gallito não estava na programação original da tourada em Talavera; foi incluído de última hora e, no meio “taurino”, acostumados a rumores sobre falsas touradas, muitos não acreditavam na sua morte, o que surpreendeu toda a Espanha. A notícia da morte de Gallito é considerada como uma bomba no país, “já em bombas” – provavelmente uma referência ao conflito ocorrido entre 1920 e

1926, entre a Espanha e forças marroquinas das tribos rifeiras, chamado de Guerra do Rife ou de Segunda Guerra Marroquina.

O poema, composto por dez estrofes de dois versos, com rimas toantes emparelhadas, trata do risco ao qual se submete o toureiro, o risco da morte, ao qual estão sujeitos aqueles que se expõem a ela de forma deliberada. Esse risco decorre do “fazer no extremo”, do fazer “no limite entre a vida e a morte”, perigo esse que podemos observar no poema “Manolo González”:

Perguntavam muitos: “Porque
tu toureias no extremo do ser,

no limite entre a vida e a morte,
como faz o toureiro pobre?

Não pode fingir perigo,
tourear buscando-se o tranquilo?

Porque tourear como toureias,
como se fosse a vez primeira?”

Se calava, quase menino,
de cabelo louro de gringo,

menino vestindo ouro e prata,
cores da morte celebrada (MELO NETO, 2008, SA p. 638).

O poema, formado por seis estrofes de dois versos com rimas toantes emparelhadas, é construído por meio de perguntas, conforme nos conta o sujeito lírico, feitas por um sujeito indeterminado – constituído pelo verbo na terceira pessoa do plural acompanhado pelo pronome indefinido, no primeiro verso. As perguntas são feitas diretamente ao toureiro, segunda pessoa do discurso, nas quatro primeiras estrofes. Os questionamentos estão relacionados ao ato de tourear, ao modo como toureia Manolo González: no extremo do ser, entre a vida e a morte; sem fingir o perigo, sem buscar o tranquilo; como se fosse a primeira vez. Além da relevância que tem qualquer ato que se pratica pela primeira vez, tourear pela primeira vez, como profissional, significa *tomar la alternativa*, isto é, participar de um rito de passagem, uma cerimônia de estreia, a primeira grande *corrida*⁵, em que o participante recebe o título de *matador de toros*, ao

⁵ Tourada.

receber das mãos de outro matador – chamado de padrinho –, a *muleta*⁶ e a espada, na presença de outro toureiro que exerce a função de testemunha.

Manolo González *tomó la alternativa* em Sevilha, em 27 de março de 1948 das mãos de Pepe Luis, numa tourada em que saiu pela porta do Príncipe da Real Maestranza⁷. Um dos maiores toureiros espanhóis, Manolo toureava como “o toureiro pobre”, incapaz de “fingir o perigo”, se submetia ao real perigo da morte, toureando “no extremo”.

Na quinta estrofe o sujeito lírico se refere a Manolo González em terceira pessoa e apresenta uma característica física do mesmo, revelando a cor de seus cabelos. Ele que, “quase menino”, não respondia às perguntas, vestindo dourado e prata, cores reservadas aos toureiros durante as touradas.

As artes espanholas às quais Cabral faz referência em seus poemas significam “expor-se”, “fazer no extremo”. O “gosto dos extremos” é atribuído também à “natureza faminta” da imagem do fogo, com a qual a bailadora andaluza será identificada em “Estudos para uma bailadora andaluza”, primeiro poema com referência ao *baile flamenco* na obra de João Cabral.

Ao contrário dos toureiros, as bailadoras nem sempre são designadas por seus nomes, são designadas pelos lugares de onde são: bailadora andaluza, bailadora sevilhana. Apenas duas bailadoras de flamenco são referenciadas por seus nomes, Carmen Amaya, em um poema cujo título recebe seu nome, em *Sevilha Andando*, e Trini Espanha, no poema “Por um monumento no Pumarejo”.

Ao tratar do baile e da bailadora de flamenco, Cabral retoma as mesmas “ideias” utilizadas na caracterização do toureiro e da arte de tourear: a ideia da morte, do extremo, do limite, do perigo e da exposição, como podemos observar nos seguintes trechos de “Uma bailadora sevilhana”:

Vendo famosa bailadora:
ei-la apagada, quase mocha.

“Não te agrada F... de tal,
que sai todo dia no jornal?”

“Não gosto: dança repetido;
dança sem se expor, sem perigo;

⁶ Tecido vermelho utilizado como instrumento para enganar o animal na tourada e que, juntamente com a espada, constitui os “aprestos” para matar.

⁷ Porta principal da praça de touros de Sevilha, por onde sai sobre os ombros do público o toureiro que teve atuação gloriosa.

dançar *flamenco* é cada vez;
é fazer; é um faz, nunca um fez” (MELO NETO, 2008, A p. 510-511)

No poema composto por oito estrofes de dois versos, com rimas toantes emparelhadas, a voz é “emprestada” à própria bailadora. Procedimento recorrente na poesia de João Cabral, de dar voz aos objetos e às pessoas de quem quer tratar. A bailadora trata de responder, no poema, a pergunta retomada por ela mesma no primeiro verso da primeira estrofe, “[c]omo e por que sou bailadora?”. Nas estrofes seguintes relata que por uma característica física, “tinha comprida cabeleira”, diziam as pessoas

Apresenta uma definição para o que é dançar flamenco: “é cada vez;/ é fazer; é um faz; nunca um fez”. Dançar flamenco é definido por um verbo no tempo presente, isso significa que a bailadora entende o flamenco como uma dança que não se ensina, nem se pode decorar a sequência de seus passos, sendo, portanto, uma arte do instante, do presente, sem coreografias prontas. Por isso ao ser questionada se gosta de determinada bailadora, ela responde que não, pois além de “dançar repetido”, não se expõe e dança sem perigo.

A mesma lógica de comparação entre diferentes formas de dançar, uma em que se expõe ao perigo e a outra não, é utilizada na construção do poema “Carmen Amaya, de Triana”, como podemos observar a seguir:

1

As vizinhas diziam todas:
“Bendita Madre, que bailadora!”

Então botaram-me na escola:
eram *sevilhanas* a toda hora.

Sevilhanas são para as damas,
para as *niñas bien*, não tem chama.

[...]

“Nunca pensei em ser dama, não:
pois toquei fogo na lição.”

[...]

3

“Fui numa tarde à *Maestranza*,

vi Pepe Luís (toureiro e dança),

com ele é que aprendi que a morte
é que faz sotaque mais forte,

e que não faz mal a quem a toque:
pois raro acede a quem a invoque.

Por isso que pus no baile
a morte e seu arrepiar-se.

Supersticiosa, sou cigana,
vivo muito bem com a tal dama:

ela faz mais denso o meu gesto
e só virá em meu dia certo” (MELO NETO, 2008, SA p.641-642)

Carmen Amaya foi uma das maiores figuras do flamenco. Apresentava um estilo próprio de dança que lhe rendeu destaque entre outras bailadoras. Sua excelência é observada desde a juventude de forma unânime pelas suas vizinhas, com uma fala em língua espanhola, que constitui o segundo verso da primeira estrofe do poema.

Seguindo a linha da narratividade presente em parte da obra de Cabral, no texto composto por três partes separadas por números, cada parte contendo cinco dísticos com rimas toantes emparelhadas, a bailadora toma a palavra numa espécie de relato.

O uso do verbo “botar”, na segunda estrofe, em lugar do verbo “colocar”, aproxima o texto da fala cotidiana. Na escola em que foi colocada, só tocava sevilhanas – música popular tradicional da cidade de Sevilha, de motivos leves e alegres, a qual é associada uma dança: o *baile* de sevilhanas. As damas, que dançam sevilhanas, não apresentam as chamas do fogo com a qual a bailadora deve se identificar.

Cabral retoma a “lição” apresentada no poema “Uma bailadora sevilhana”, de que a dança “não é coisa aprendida,/ mas o aprender-se cada dia”.

O relato continua na terceira e última parte do poema em que a bailadora narra uma experiência na praça de touros da Real Maestranza, onde assistiu o toureiro Pepe Luís, com quem aprendeu a colocar em sua dança, a morte, que faz com que seu gesto seja mais denso, “dama” com a qual, ela, cigana, convive de forma harmônica.

A obsessão pela morte é característica também do canto flamenco, um canto que reflete, entre outras coisas, o amor infeliz, o desespero, o sofrimento, a angústia e a tristeza do povo cigano, do qual se origina. Essas características do canto flamenco são destacadas pelo poema “El cante hondo”, que observamos em seguida:

El cante hondo o mais das vezes
desconhece essa distinção:
o seu lamento mais gemido
acaba em explosão.

Tão retesada é sua tensão,
tão carne viva seu estoque,
que ao desembainhar-se em canto
rompe a bainha e explode (MELO NETO, 2008, MT p.348) .

O canto profundo é uma música de origem andaluza caracterizada por uma intensa expressão dos sentimentos. O canto e o cantador de flamenco, na poesia de João Cabral, refletem a agudeza de objetos cortantes como a faca, a lâmina, a espada e a seta.

Na segunda estrofe do poema composto por duas quadras, o cante hondo rompe a bainha – objeto que segura e/ou protege uma faca, uma espada ou uma grande lâmina.

O primeiro poema com referência ao canto flamenco é “A palo seco”. No decorrer da obra de João Cabral encontramos outros poemas que tratam da música e dos cantores flamencos, como o supracitado “El cante hondo” e “Ainda el cante flamenco”, ambos de *Museu de Tudo*, e poemas dedicados a cantores específicos, que inclusive recebem, nos títulos, seus nomes, como “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, de *A Educação pela pedra*, “Manolo Caracol”, “Niña de los Peines” e “A Antonio Mairena, cantador de flamenco”, de *Sevilha Andando*. Este último poema, dedicado a uma das figuras mais importantes da história do flamenco, o cantor Antonio Cruz García, Antonio Mairena, observaremos em seguida:

A Antonio Mairena, cantador de flamenco

Existir como quem se arrisca
como nesse *cante* em que se atira:

o *cantador* no alto do mastro
por sua voz mesma levantado,

só se tem enquanto a voz tensa
Na medida em que sempre cresça;

ele não pode qualquer falha
sem que deste mastro não caia,

desse mastro por sua voz criado
que só pode ser no mais alto,

pois que ao descuido de um instante
cairia do alto de seu *cante*. (MELO NETO, 2008, SA p. 511-512)

O cantor, no poema composto por seis estrofes de dois versos, com rimas toantes emparelhadas, apresenta em sua voz a mesma tensão mencionada em “El cante hondo”. A quarta estrofe do texto evidencia que, assim como o *baile* e a tauromaquia, o canto flamenco não permite falhas. É feita uma analogia da altura da voz com um mastro, igualmente altos, de cuja altura, pelo “fazer no extremo”, pelo limite, o cantor poderia cair ao mínimo descuido, do mesmo modo que um descuido de um instante pode levar o toureiro à morte.

As paisagens humanas e culturais espanholas na obra do poeta diplomata revelam as suas visões sobre os espaços espanhóis e aqueles que os habitam, com a arte e a cultura que desenvolvem nesses espaços.

A cidade, as pessoas, suas manifestações artísticas e culturais se configuram a partir de um reduzido repertório temático, que envolve algumas ruas, alguns bairros e monumentos, mas envolvem, especialmente, os toureiros, os cantadores e as bailadoras de flamenco. Na poesia cabralina, o reduzido repertório não se revela só em nível temático, mas também linguístico, em que as mesmas “ideias fixas” são utilizadas para tratar das artes andaluzas: o fogo, a chama, a explosão, a morte, a chaga, a ferida, o corte, a faca, a lâmina, a espada, a navalha, a tensão, o risco, o limite, o extremo, o perigo, a exposição. Assim, por meio de um reduzido repertório temático e linguístico, o poeta pernambucano, João Cabral de Melo Neto, a partir de um discurso narrativo-descritivo, “dá a ver” as paisagens humanas e culturais presentes no espaço espanhol andaluz, privilegiado pelo autor.

O espaço espanhol, na obra de Cabral, é articulado também à imagem da mulher. A presença do feminino como referência nos poemas cabralinos, como já destacada, ocorre pela primeira vez em “Quaderna”, em poemas como “A mulher e a casa”, “A palavra seda”, entre outros. O modo mais constante de o poeta lidar com o feminino em sua poesia é através de sua aproximação com outro objeto. Assim entre outros objetos, a mulher será identificada com o espaço da cidade, sobretudo a cidade de Sevilha, como podemos observar no poema “Mulher cidade”:

Andar por Sevilha
 é o perfeito andar
 que da Calle Sierpes
 pela de Guzmán,

esquece os nomes
 das ruas iguais
 no seu ser estreito
 e erva nos beirais,

até encontrarmos
 a rua sem nome
 que é Sevilha toda
 e que é onde o homem

nunca saberá
 se vive a cidade
 ou a mulher melhor
 sua mulheridade (MELO NETO, 2008, SA p. 614).

Em muitos poemas da obra de João Cabral, especialmente poemas da primeira parte de “Sevilha andando”, a mulher equivale à cidade; suas características são associadas às características da cidade, como acontece em “Retrato de Andaluza”, em que a estatura da mulher é comparada ao tamanho da cidade, assim como a sua feminilidade, sua sensualidade ou mesmo, sexualidade:

Estatura pequena e nítida
 das cidades de onde ela era:
 daquele justo para o abraço
 que é de Cádiz, onde nascera,
 e de Sevilha, onde vivia
 e se dizia, mas não era:
 cidades que ainda se podem
 abraçar de uma vez, completas,
 e que dão certo estar-se dentro,
 àquele que as habita ou versa,
 a entrega inteira, feminina,
 e sensual ou sexual, de sesta. (MELO NETO, 2008, MT p. 358)

Cabral associa a mulher à cidade por meio de um processo que Nunes (1974) destacou em sua poesia, em que o poeta dirige a linguagem a uma parte do real perceptível que pertence sim ao mundo interior, mas enquanto experiência corporal, afetiva, englobando a vida dos sentimentos, por meio de uma retórica de esquivo, contornando a introspecção. Assim, na impossibilidade de negar a emoção que os objetos, as cidades e as mulheres sevilhanas suscitam, tratará de se esquivar dela.

Em entrevista, o poeta pernambucano fala sobre o tratamento dado à temática feminina em seus poemas:

[é] um tratamento feminino que não é usado para falar de mim, de minha vida. É verdade que sempre falamos um pouco de nós, a simples escolha do assunto já é uma opção pessoal. Mas quase sempre, veja o caso de Vinícius de Moraes, o tema feminino é abrigo é abrigo de reações excessivamente subjetivas e até biográficas. Além disso, por que só a mulher deve monopolizar essa liberação de ânimo? O poeta deveria demonstrar seu estado de espírito até no ato de descrever um açucareiro. Na minha poesia a mulher é um tema a mais, como qualquer outro. Não utilizo para confessar frustrações amorosas. Descrevo uma mulher sem biografia; o que ela representou na minha vida não vem ao caso (MELO NETO apud SECCHIN, 1999, p. 331).

A reconfiguração da subjetividade lírica operada por João Cabral vai determinar o modo como os objetos, espaços, toureiros, bailadoras e as mulheres serão representadas em sua obra. Assim as visões dos espaços apresentadas nos poemas de Cabral estão submetidas aos aspectos da linguagem que orientam a estética cabralina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo acerca do espaço na poesia de João Cabral de Melo Neto teve como objetivo geral verificar a diversidade dos espaços e como eles se configuram na obra do poeta pernambucano, a partir da análise do que chamamos de “visão”, no caso, a visão desse poeta. Entendemos por visão um processo que tem início com a percepção do mundo por meio dos olhos, pelo ato ou efeito de ver, que passa pela abstração da realidade exterior, realizada pelo artista, até a reconfiguração dessa realidade, por meio da palavra, como objeto estético literário.

O que foi visto e assimilado pelo filtro da subjetividade do poeta é “transformado” pelo trabalho com a linguagem, criando as visões poéticas, que resultam não só do ponto de vista do autor, de seu modo de ver o objeto, mas também dos procedimentos artísticos com o material verbal.

Esse processo tem especial importância para João Cabral, devido ao primado da visualidade e da concretude em sua obra. A poesia cabralina é vista por ele mesmo como uma poesia que apresenta uma realidade visual ou visualizável que, por meio do signo concreto, é estruturada por um tipo de linguagem cuja concretude busca alcançar a forma dos objetos, dando-os a ver. “Dar a ver” é a função que Cabral atribui aos poetas e assume como autor.

Ademais, o processo de construção da poética cabralina se sustenta também no primado do espaço, de modo que o poema/poeta “dá a ver” não apenas um objeto, mas uma região, uma cidade ou uma paisagem qualquer, muitas delas visualizadas e vivenciadas pelo poeta.

No contexto em que a produção da obra de João Cabral está inserida, é evidente que o poeta assimila uma série de características da lírica moderna, ao mesmo tempo que problematiza um tipo de lirismo cristalizado na tradição da poesia brasileira. O poeta condena o sentimentalismo e postula um novo tipo de objetividade na poesia lírica.

Cabral dialoga com transformações operadas na lírica da modernidade, bem como está atento às ambivalências, indagações e tensões nela presentes, em relação às convenções que orientam a leitura dessa poesia lírica.

A ambivalência de uma linguagem ao mesmo tempo representacional e não representacional está presente na poesia de João Cabral, que está em consonância com algumas características da lírica moderna, especialmente no que diz respeito à

linguagem, conduzida pela construção sistemática de uma “arquitetura”, ao mesmo tempo que rechaça outras características, como a idealidade vazia e a poesia abstrata.

Os conteúdos de sua poesia são submetidos a uma meditada composição. O poeta buscou envolver em sua poética uma reflexão acerca do próprio fazer artístico, resultando numa série de metapoemas presentes no corpo de sua obra, o que lhe rendeu o título de poeta crítico. No entanto, o poeta também se preocupou com a questão da comunicação, atentando para a transitividade de sua obra.

O poeta pernambucano constantemente questiona o modo de dizer a palavra poética. Tal questionamento favorece a composição não só de uma poesia que reflete sobre o próprio fazer poético, mas também uma poesia que desenvolve uma releitura da realidade social e histórica, ao mesmo tempo que realiza um intenso e cuidadoso trabalho com a linguagem. Assim, a transitividade e intransitividade da linguagem se entrelaçam, evidenciando um modo específico de apreensão dos objetos fornecidos pela realidade e de sua representação. É a partir dessa poesia que o espaço ganha maior relevância em sua obra.

As visões do espaço na poesia de João Cabral de Melo Neto acompanham as tensões presentes em sua poética. Essas tensões se dão entre o sonho e a lucidez, num primeiro momento de sua obra, entre a construção calculada do poema e a inspiração – “o acaso” –, entre uma linguagem transitiva e uma linguagem intransitiva, entre outras tensões. As visões do espaço na poética cabralina também dependem dos procedimentos operados no eixo da linguagem.

Em *Pedra do sono*, observamos que os espaços estão “diluídos na mecânica do sonho”, inseridos no universo onírico e no ambiente noturno, devido à presença de uma série de características surrealistas, que vão determinar as configurações dos espaços nessa primeira obra, não só pelas questões temáticas, mas também pelas características da linguagem, como: o construtivismo abstrato, a aproximação ilógica e inconciliável de signos, a metáfora que evita o termo de comparação natural, produzindo imagens insólitas, absurdas e surpreendentes.

Com base na observação das relações atingidas no espaço poético pelo próprio signo literário, a análise do espaço que realizamos, a partir da leitura das primeiras obras de Cabral, levou-nos a verificar um modo de ocorrência do espaço na literatura, concernente a procedimentos formais, à estruturação espacial do texto e à espacialidade da própria linguagem verbal, tanto porque a noção de estrutura é espacial, quanto porque as palavras são “materiais” que se organizam num espaço.

A leitura do espaço em “A fábula de Anfion” evidenciou, por exemplo, que o signo que faz referência ao espaço do deserto é um signo que revela o embate do poeta contra os excessos. Uma série de outros signos que remetem ao vazio se articula à secura do instrumento musical, a flauta, que, atacada pelo acaso, soa e funda a cidade de Tebas, onde está Anfion, “entre a injusta sintaxe que fundou”, entre a paisagem do vocabulário do deserto, num espaço que é também verbal.

A partir de *O Cão sem plumas*, obra em que o poeta passou a realizar uma crítica da realidade histórica e social, os poemas de Cabral passaram a explicitar com maior intensidade os espaços referenciais.

A abertura para a representação de uma realidade social fixou a imagem de Pernambucana na poesia cabralina. A representação do Rio Capibaribe tanto em *O Cão sem plumas* quanto em *O rio* se dá na analogia entre o seu curso e o espaço de penúria social ao seu redor. É “na paisagem” do rio que surgem os “homens plantados na lama”, indivíduos sujeitos às adversidades naturais e às mazelas sociais.

Para Cabral, só foi possível falar de sua terra natal após afastar-se dela. A entrada na carreira diplomática influenciou sobremaneira a sua poética. Entre as cidades e países por onde passou, devido à carreira diplomática, a Espanha foi onde mais tempo viveu e é o país com o qual mais se identificou. Segundo o próprio poeta, a Espanha deu a ele um afastamento suficiente para poder escrever sobre o Nordeste. Como diplomata na Espanha, Cabral viu paisagens áridas como as do Nordeste, encontrando semelhanças entre regiões espanholas e a região nordestina brasileira.

Se, a partir de *O Cão sem plumas* e *O rio*, Pernambuco passou a compor a “geografia” poética de João Cabral, a Espanha passou a compor o quadro de sua obra a partir de *Paisagem com Figuras*, depois de seu primeiro contato com o país. Nessa obra imagens espanholas e nordestinas se intercalam e se cruzam, assim como em obras seguintes.

O contato com a cultura e a literatura espanhola teve influência não só na escolha dos temas espanhóis, que passaram a incorporar a poesia de João Cabral, mas também nas técnicas desenvolvidas pelo poeta, a exemplo do uso da rima toante, especialmente nos versos pares, largamente empregada na obra do poeta pernambucano a partir de *O rio*.

Entre as estratégias composicionais das quais resultam as visões do espaço na poesia de Cabral, estão os esquemas de metrificação, estrofação e rímico utilizados pelo poeta.

Se, a partir de *O rio*, a rima toante jamais seria abandonada pelo poeta, é a partir de *Paisagens com figuras* que a quadra se consolida como tipo de estrofação predominante. A quadra é o tipo de estrofe preponderante também em *Quaderna* e *Serial*. Nesta última obra, os princípios reguladores e regulares de composição estão apoiados no número quatro, princípio que vai nortear os poemas “em série”.

As visões do espaço, bem como de qualquer outro aspecto a ser observado na obra de João Cabral, estão sujeitas à obstinação do poeta, no tocante à ordem em sua poesia. Assim, com raras exceções, são mantidos os padrões rítmicos e estróficos supracitados, presentes também nas últimas obras do autor, *Crime na Calle Relator* e *Sevilha Andando*. O metro é variado com versos hexassílabos, heptassílabos e octossílabos. Em *A educação pela pedra* é desenvolvida a prática do verso longo, não rigidamente isossilábico, em torno do verso endecassílabo.

Observamos ainda dois tipos de discurso com relação ao modo como os espaços, sejam espanhóis, sejam pernambucanos – os dois que se destacam – se configuram na obra de Cabral. Há o discurso descritivo e o discurso narrativo, predominante nas últimas obras do poeta.

Realizamos um levantamento dos espaços na obra de João Cabral que nos possibilitou observar alguns eixos temáticos preponderantes, de ordem geográfica, de ordem humana e de ordem cultural, o que nos levou à divisão desses espaços em categorias às quais agregamos o termo paisagem. Dividimos as visões do espaço pernambucano e espanhol na obra cabralina em paisagens naturais, paisagens urbanas, paisagens humanas e paisagens culturais.

Por meio do levantamento dos espaços presentes na poesia de Cabral, pudemos observar que determinados espaços fazem parte das obsessões do autor, de suas “ideias fixas”, espaços esses que são recorrentes, lugares aos quais o poeta sempre retorna no “roteiro” de sua obra. Esses espaços são: por um lado, a região do Nordeste, as sub-regiões do Sertão, do Agreste e da Zona da Mata, o Estado de Pernambuco, os rios, especialmente o Capibaribe, a cidade do Recife, o mangue, o mar, o canavial, a usina, o cemitério; por outro lado, a cidade de Sevilha, com suas ruas, praças e a arquitetura de seus monumentos e prédios históricos.

No entanto, elencamos os espaços não só no que diz respeito aos seus aspectos físicos e geográficos, mas também no que diz respeito aos aspectos humanos, representados por aqueles que habitam e transformam os espaços. Quanto aos aspectos humanos e culturais dos espaços, pudemos destacar as seguintes “ideias fixas”: o

retirante, os “homens plantados na lama” dos mangues, o canto flamenco, o baile flamenco, a tauromaquia, o cantor e a cantora de flamenco e a bailadora de flamenco

Tanto os aspectos físicos, quanto os aspectos humanos dos espaços são submetidos a um aspecto da linguagem considerado por muitos críticos como orientador da estética cabralina, a visualidade, marcada pela presença de objetos da realidade concreta. Contudo, a concretude dos poemas de João Cabral se deve não só aos referentes empíricos aos quais as palavras fazem referência, mas à própria concretude da linguagem. Um exemplo de como essa concretude se efetiva é a larga presença de substantivos concretos, como referentes ao mundo material.

Uma outra característica da poética cabralina vai determinar o modo como os espaços são representados: a reconfiguração da subjetividade lírica operada pelo poeta. Em sentido oposto a uma concepção do eu-lírico concebida de forma substancial, associada diretamente à relação entre enunciado lírico e a experiência subjetiva do poeta – que definiu o lirismo como expressão da subjetividade e não de um objeto exterior – nas representações da poesia de Cabral, o “eu” se retrai diante dos objetos do mundo observado, fazendo com que a subjetividade pareça estar ausente. Essa reinterpretação da subjetividade lírica considera o sujeito em sua relação com o exterior e os inseparáveis objetos que o afetam, de modo que o sujeito encarna sua interioridade, em uma matéria do mundo, na realidade exterior.

Esse procedimento “apaga” sentimentalismos e outras marcas pessoais da superfície do texto. Assim, com a ausência da primeira pessoa do discurso, o foco dos poemas está voltado para os objetos aos quais fazem referência, apresentados em terceira pessoa.

É por meio desses procedimentos que o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto cumpriu o “desafio demente” de, entre outros espaços, “dar a ver Sertão e Sevilha”.

Estamos conscientes de não termos examinado todos os aspectos relativos ao espaço na obra de João Cabral, apesar de nossa intenção inicial. A nossa justificativa, em parte, se deve ao fato de acreditarmos que o espaço na obra desse poeta é tão diversificado e tem uma amplitude tão grande que, dificilmente, um único pesquisador daria conta do estudo de toda a dimensão desse tema na obra do autor estudado. Apesar dos limites que estabelecemos para o estudo do espaço neste trabalho, esperamos, com a presente pesquisa, ter contribuído, de algum modo, para a ampliação da fortuna crítica de João Cabral de Melo Neto.

REFERÊNCIAS

Do autor

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Poesia Crítica: Antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

Sobre o autor

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. Balanço de João Cabral. In:____. *As ilusões da modernidade*; notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. João Cabral ou a Educação pela poesia. In:____. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996.

_____. A poesia crítica de João Cabral. Lição de João Cabral. In:____. *Alguma crítica*. Cotia, SP: Ateliê, 2002.

_____. O Curso do discurso. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BOSI, Alfredo. O auto do frade: As vozes e a geometria. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BRANDELLERO, Sara. *A revisão da história oficial em Crime na Calle Relator*. Revista USP, São Paulo, n.67, p. 317-320, setembro/novembro 2005.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 49-54.

CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In:____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CARONE, Modesto. A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASTELO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2006.

CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

COUTINHO, Edilberto. *Cabral no Recife e na memória*. Recife: Suplemento Cultural do Diário Oficial, 1997.

FARIA, Zênia de. Intertextualidade e interdisciplinaridade na obra de J. C. de Melo Neto. *Travessia* 24- Florianópolis, 1992, p. 48-66.

_____. João Cabral de Melo Neto e a subversão da cor. *Signótica*. v.15, n.1, jan/junho 2003, p. 117-142.

_____. Viagens e viajantes na obra poética de João Cabral de Melo Neto. *Signótica*.v.20, N1, jan/junho 2008, p. 209- 232.

_____. Aspectos do grotesco na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Nº 38 - Brasília- julho/dezembro 2011, p. 213-232.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição e permanência Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Branco sobre branco. In:____. *Cobra de vidro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HOUAISS, Antônio. João Cabral de Melo Neto. In:____. *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: MEC, 1960.

MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: bibliografia crítica analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto (1942-1982)*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.

MENEZES, Adélia Bezerra. A imaginação da terra. In:____. *Do poder da palavra*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada - ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In: _____. *Astúcia da mímese* (ensaios sobre lírica). Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. Serial. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

NUNES, Benedito. A máquina do poema. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *João Cabral de Melo Neto*. 2ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1974.

OLIVEIRA, Marly de. João Cabral de Melo Neto: Breve introdução a uma leitura de sua obra. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

OLIVEIRA, Waltencir Alves. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

REBUZZI, Solange. *O idioma pedra de João Cabral*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SARAIVA, Arnaldo. A cidade real e a cidade ideal na poesia de João Cabral de Melo Neto. In: *Línguas e Literaturas*. Porto: XIX, 2002, pp.329-338.

_____. *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Edições Afrontamento, 2014.

SECCHIN, Antonio Carlos. Morte e vida Cabralina. João Cabral: marcas. In: _____. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2.ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

SISCAR, Marcos. “A máquina de João Cabral”. In: *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2002, nº 13.

SOARES, Angélica. *O poema, construção às avessas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

SOUSA, Carlos Mendes de. Dar a ver o poema. In: MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Lisboa: Cotovia, 2006. p.119-151.

SÜSSEKIND, Flora. “Com passo e prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

VERNIERI, Susana. *O Capibaribe de João Cabral em o Cão sem plumas e O rio: Duas águas?*. São Paulo: Annablume, 1999.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

De apoio Teórico-críticas

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-comum*: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Lírica, Narrativa e Drama. In: *Teoria da Literatura*. Martins Fontes, 1976.

AUERBACH, E. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad.: G. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética clássica*. Trad.: J. Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. O problema da forma. In: _____. *Questões de Literatura e de estética: A teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

_____. O problema do conteúdo. In: _____. *Questões de Literatura e de estética: A teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A modernidade e os modernos*. 2ª ed. Trad. Heidrun Krieger, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes 2011.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na Teoria da Literatura. *Cerrados*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, vol 14, n. 19, p. 115-134, 2005.

_____. Espaço literários e suas expansões. In: CAIRO, Luiz Roberto; SANTURBANO, Andrea; PETERLE, Patrícia; OLIVEIRA, Ana Maria D. (Orgs). *Visões poéticas do espaço*. São Paulo: UNESP, 2008. p.125-140.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia In: ____ *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003. Pp.51-59.

_____. *Literatura e sociedade*. 8ªed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *O discurso e a cidade*. 4ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

COMBE, Dominique. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. Revista USP, São Paulo, n.84, p.112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad.: C. P. B. Mourão, C. F. Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. Revista Signótica, Goiânia, v. 25, nº1, p. 221 – 241, jan./jun. 2013.

CORREIA, Roberto Lobato. *O espaço urbano*. São Paulo: Ática, 1989.

FILHO, Oziris Borges. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências, 13-17 julho de 2008. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf>. Acesso em: 08 de março de 2017.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória Coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 2004.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.

MACIEL, Maria Esther. *Vôo transversal*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

MAN, Paul de. *O ponto de vista de cegueira: ensaios sobre retórica da crítica contemporânea*. Trad. Miguel Tamen. Braga: Angelus Novus; Lisboa: Cotovia, 1999.

MERQUIOR, José Guilherme. *A Astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

PAZ, Octavio. *O arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

_____. A Imagem. In: ____ *Signos em Rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003. P.37-50.

_____. A consagração do instante. In: ____ *Signos em Rotação*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003. P.51-62.

PLATÃO. *A República*. Trad. de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

ROSENFELD, Anatol. GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.261-279.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1977.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

VARGAS, Manuel Ríos. *Antologia del baile flamenco*. Sevilha: Signatura, 2002.