

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS E CULTURA REGIONAL**

Lisiane Delai

**PAISAGENS OPOSTAS: UMA LEITURA DA REGIÃO NA TRILOGIA DO
RIO E *QUADERNA*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Caxias do Sul – RS

2008

Lisiane Delai

PAISAGENS OPOSTAS: UMA LEITURA DA REGIÃO NA TRILOGIA DO RIO E QUADERNA, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura Regional, da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Mestre em Letras e Cultura Regional, Área de concentração: Estudos de Identidade e Cultura Regional.

Orientador: Professor Dr. João Claudio Arendt

Caxias do Sul – RS

2008

Agradecimentos

Agradeço a minha família, pela “torcida”; em especial, aos meus pais, pelo apoio emocional e financeiro;

ao Leandro, pela compreensão e pelo carinho;

à Capes, pelo apoio financeiro;

a meu orientador, Professor Dr. João Claudio Arendt, pela paciência, pelas perguntas feitas e por acreditar na descoberta das paisagens opostas cabralinas;

aos meus colegas de Mestrado, em especial Carina, Karina, Cinara e Antônio, pela amizade e pelos longos diálogos no bar;

a Deus.

RESUMO

Análise dos poemas “O cão sem plumas”, “O rio”, “Morte e vida severina” e *Quaderna*, de João Cabral de Melo Neto. Discussão da representação da região e ultrapassagem do regionalismo nos poemas, com ênfase na descrição do homem e da mulher representantes da oposição da paisagem. Estudo das identidades regionais presentes nos textos, compatíveis com a divisão do estado em quatro universos culturais distintos. Trata-se de uma pesquisa interdisciplinar que transita entre a Literatura, a Sociologia e a Antropologia, e se insere no contexto dos estudos sobre cultura regional.

Palavras-chave: Representação da região; cultura e identidade cultural; Trilogia do rio e *Quaderna*; João Cabral de Melo Neto.

ABSTRACT

Analysis of the poems “*O cão sem plumas*”, “*O rio*”, “*Morte e vida severina*” and “*Quaderna*”, by João Cabral de Melo Neto. Discussion about the representation of the region and the overtaking of the regionalism into the poems, with emphasis in the description of the representative man and woman in opposition to the landscape. Study concerning the present regional identities in the texts, according to the division of the state into four distinct cultural universes. The present task is an interdisciplinary research that involves the Literature, the Sociology and the Anthropology, and it is inserted within the context of the studies about regional culture.

Keywords: Representation of the region; culture and cultural identity; Trilogy of “*O rio*” and “*Quaderna*”; João Cabral de Melo Neto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
1 RIO CAPIBARIBE: A PAISAGEM SEVERINA.....	15
1.1 O cão sem plumas: a cidade de rolha.....	15
1.2 O rio: caminhos comuns do mar.....	32
1.3 Morte e vida severina: a áspera travessia.....	50
1.4 O tríptico do rio e as identidades regionais.....	64
2 QUADERNA: PAISAGENS OPOSTAS.....	66
2.1 A mulher: o desdobramento erótico da imagem/paisagem.....	68
2.2 O homem sertanejo: homo capris?.....	89
2.3 O cemitério: espaço-sertão?.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107

INTRODUÇÃO

Surpreende o modo como a poesia cabralina desprende-se do sentimentalismo para edificar os variados temas que versifica, ao salientar a forte presença de seu estado natal, Pernambuco, e das paisagens de Andaluzia e Sevilha, na Espanha. Observa-se que a representação poética em João Cabral constrói duas regiões, ou melhor, duas “paisagens” distintas ao opor a representação do homem sertanejo e da mulher, que não surge como sertaneja, mas apenas como ser feminino repleto de sensualidade. Tal observação parte da análise das obras “O Cão sem plumas”, “O rio”, “Morte e vida severina” e *Quaderna*.

Inicialmente, deseja-se verificar o modo como a região é representada nos poemas selecionados, permitindo identificar os momentos em que o universo regionalista ultrapassa o próprio espaço descrito, atingindo o objetivo principal da poesia proposto por Aristóteles, em sua *Poética*: visar o universal, “ainda que dê nome aos personagens”, obedecendo à representação do que poderia ter acontecido de acordo com os critérios de verossimilhança e necessidade (1966, p.78). Assim a análise permite identificar a presença de várias regiões dentro do estado de Pernambuco. Desse modo, observam-se os momentos nos quais o poeta, ao valer-se de elementos regionais do Nordeste, transcende a região, ressignificando mitos, símbolos e elementos naturais. Nesse sentido, Barbieri (1997) afirma que, embora exista a demarcação do espaço textual de João Cabral, não deve ser surpresa se, a qualquer momento, por pura intencionalidade, o poeta transgrida as fronteiras do território demarcado. Tudo o que se disser a respeito do tema terá seu assentamento em elementos textuais, os quais poderão aceitar sempre diferentes interpretações.

Ao escolher o viés para efetivar a conversa com os poemas de João Cabral, consideram-se os estudos mais salientes já realizados, que exploram sua originalidade na escrita, como o uso da linguagem e a geometria calculada usada na produção dos versos. Observa-se, então, que ainda cabe o estudo voltado para a questão da região e da cultura pernambucana nos poemas cabralinos, temática ainda pouco explorada pelos estudiosos. Obviamente esse diálogo não se pretende único, mas quer contribuir com as pesquisas já concluídas, acrescentando uma nova leitura aos poemas.

A leitura aqui proposta é possível, pois, como afirmou Antonio Candido, a literatura emerge de uma dada realidade social, sendo uma representante desse

espaço, podendo ou não agir sobre ele. Parece um processo duplo, com influências mútuas. Desse modo, o autor aponta que criação de uma obra de arte envolve três elementos, o autor – a obra – o público, que são inseparáveis. Ou seja, o poeta cria o poema, para que alguém o leia. E, certamente, os três momentos da criação sofrem alterações de acordo com a recepção desse público que, de certo modo, julga a produção artística. Além disso, Candido aponta que, pelo fato de a obra emergir de um espaço determinado, não sendo possível que seu criador se isole completamente da realidade em que vive, presenciam-se tipos de valores que exprimem algum aspecto da realidade, considerados elementos externos. Esses, por sua vez, internalizam-se na obra, permitindo que o texto literário seja apreciado e entendido pela junção desses dois fatores, o externo e o interno. Sendo assim, entende-se a literatura como um produto social, o que torna possível perceber a representação da realidade nos poemas cabralinos, ao enfatizar a questão regional.

Importa, portanto, esclarecer a pertinência de realizar-se um estudo embasado nos conceitos de região e cultura. Embora tal recorte pareça restringir a análise, o seu objetivo é justamente contrário. Para fins de estudo, o conceito de região que será apresentado está intrinsecamente ligado ao de cultura, sendo que sua junção permitirá (ou não) o surgimento de identidades culturais. Ao longo do texto, far-se-á presente o conceito de espaço, em especial na análise dos poemas “O rio” e “Morte e vida severina”. Sua ocorrência dá-se pelo fato de os “lugares” serem relatados pelos protagonistas dos poemas, transformando-os em “espaços”¹. Como apresentam diferenças culturais e físicas distintas, entende-se que cada um desses espaços forma uma região particular.

Assim, o conceito de região, objeto deste estudo, define-se através dos autores Pierre Bourdieu e José Clemente Pozenato. Para Bourdieu, a região “é uma realidade que, sendo em primeiro lugar, *representação*, depende tão profundamente do conhecimento e do reconhecimento” (1989, p. 108). Essa afirmação leva a uma série de interrogações: o que seria a realidade citada pelo autor? Que tipo de realidade é, em primeiro lugar, *representação*? O importante da afirmação é perceber que não existe realidade que não seja representada, ou seja, o que é visto, na verdade, é uma representação do que pode ser no momento. Assim a realidade pode ser diferente para as pessoas, dependendo de onde observam e das representações que fazem dela.

¹ Os conceitos de lugar e espaço são apresentados por Michel de Certeau em: CERTEAU, Michel de. *Invenção do cotidiano*. 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

Desse modo, o conceito geográfico e político tradicional de região está parcialmente desconsiderado, pois não importa de onde se observa e o que se representa dessa observação: Pernambuco sempre vai ser um estado da região Nordeste do Brasil, caracterizado, em especial, pelo clima quente. A proposta inicial de Bourdieu parece alterar esse modo de ver a região, pois ela é uma representação que os membros fazem do espaço e precisa que esses se reconheçam nele e sejam conhecidos pelos demais membros da sociedade. Ou seja, para existir a região, não é apenas o espaço físico que garante sua existência ou permanência, mas seus membros, de acordo com a importância das relações simbólicas formadas e aceitas como regras pela coletividade, o que garante a Pernambuco a divisão em quantas regiões puderem ser reconhecidas por seus membros e conhecidas pelos demais na sociedade.

A região, então, passa a ser fruto de uma divisão do mundo social com o poder de fazer ou desfazer grupos. Tais grupos organizam-se através de critérios facilitadores da identificação no espaço, os quais são objetos de representações mentais, de atos perceptivos ou apreciativos, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem seus interesses e pressupostos, como, por exemplo, a língua, o dialeto, o sotaque. E também representações objectais, em coisas, como bandeiras, insígnias, emblemas, ou em atos de autoridades, estrategicamente interessadas em manipular os símbolos, de modo a determinar a representação que os demais possuem de suas propriedades e de seus portadores, uma vez que não há sujeito capaz de ignorar tais coisas ou atos simbólicos. Isso permite verificar o modo como Bourdieu concebe a região, isenta de critérios de divisão do mundo natural, separadas por fronteiras naturais. Mas é certo que, conforme aponta Pozenato, não se pode simplesmente ignorar a existência das fronteiras naturais, uma vez que elas são existentes, mas “a região será melhor entendida se vista como simplesmente um feixe de relações a partir do qual se estabelecem outras relações, tanto de proximidade quanto de distância” (2001, p. 591). O conceito de região adotado para o diálogo com os poemas cabralinos, portanto, engloba a idéia de feixe de relações simbólicas construídas pelos membros de um espaço determinado identificados com ele e em busca do conhecimento dos demais membros da sociedade para efetivar sua existência, mas sem esquecer da responsabilidade que pesa sobre o meio físico na construção desse espaço. Ou seja, a existência do mangue, do sertão, do canavial ou do litoral, por exemplo, como regiões distintas do estado de Pernambuco, só pode ser aceita se for considerado o modo como esses espaços são descritos em seu contexto

físico nos versos do poeta, associado às relações sociais simbólicas estabelecidas nele, por meio da representação do modo de vida das pessoas.

Tratando-se do estudo da região, é preciso definir a fronteira. Para muitos, ela assume o papel de um divisor de águas, de um limite. Porém, nesse estudo, a fronteira revela-se uma região. De acordo com Flávio Loureiro Chaves, há diferenças entre limite e fronteira e, para justificá-la, o autor utiliza termos do vocabulário jurídico. Assim, o limite caracteriza-se por ser a linha de contato entre duas áreas que são separadas por ela, isto é, o limite demarca territórios. Já a fronteira surge como “a parte da frente que está em frente de outra parte” (2006, p.61), sem linhas de demarcação. Chaves afirma que “a fronteira é a região ao redor do limite” (2006, p.61), edificada com características distintas daquela que a rodeia. Visão semelhante é a de Pesavento (2006) quando propõe uma concepção dinâmica das fronteiras. Ela a considera um terceiro “espaço”, que pode estabelecer uma nova identidade surgida do contato entre os grupos. Assim, pode-se vê-la como as portas e janelas que impedem ou facilitam a passagem de bens simbólicos característicos de grupos específicos, como a terceira margem entre o Eu e o Outro, permitindo a criação de uma região com características próprias e, inclusive, o surgimento de uma nova identidade diferente das que entram em contato. Desse modo, a fronteira deixa de ser vista como algo fixo, estático, com a função de separar grupos distintos, ou seja, deixa de ser limite, para tornar-se flexível, uma espécie de ponte entre as diferenças culturais.

Já o conceito de cultura embasa-se nos teóricos Clifford Geertz e Peter Burke. Geertz (1989) apresenta uma visão semiótica do termo, desse modo incluindo o verbal e o não-verbal. Estudar a cultura envolve inspecionar os acontecimentos, extraindo seus símbolos ou cargas simbólicas e, a partir daí, realizar a interpretação do que se consegue extrair. Nesse sentido, o estudo da cultura proposto pelo autor é hermenêutica, pois salienta a necessidade de interpretar “as teias de significado” que regem a conduta humana. Ele a define como “um conjunto de mecanismos de controle [simbólicos] – planos, receitas, regras, instruções (o que os engenheiros da computação chamam ‘programas’) – para governar o comportamento” (1989, p.32). O ser humano, segundo Geertz, é o “animal” que mais precisa desses “mecanismos de controle” para “ordenar seu comportamento” em sociedade. A cultura também pode ser vista como “a totalidade acumulada” dos padrões culturais (sistemas organizados de símbolos significantes), sendo uma “condição essencial para a existência humana”,

“a principal base de sua especificidade” (1989, p.33), ou seja, pela cultura nos definimos homens individualmente, embora pertencamos a uma única espécie. Pela análise de Geertz, a cultura atua na sociedade de modo a ditar as regras de comportamento de seus membros, direcionando atitudes através de símbolos ou cargas simbólicas que podem estar conscientes ou inconscientes na mente humana.

Burke, por sua vez, sugere que a cultura é um sistema de limites indistintos, surgindo de todo um modo de vida (1989, p.56). Portanto, completa o autor, “é de se esperar que [ela] varie segundo diferenças ecológicas, além das sociais; diferenças no ambiente físico implicam diferenças na cultura material e estimulam também diferentes atitudes” (1989, p.57). A presença da cultura material agrega-se ao que Paviani chamou de cultura, valendo-se do conceito socioantropológico. Para ele, cultura indica “o conjunto de padrões de comportamento, crenças, costumes, obras técnicas e artísticas, conhecimentos, etc., próprias de um grupo social” (2004, p.74).

Além da explanação dos conceitos, sente-se a necessidade de “localizar” João Cabral na Literatura Brasileira, dada sua importância e as posições contraditórias assumidas pelos estudiosos ao longo dos anos, o que torna esse tema polêmico. Cronologicamente, o momento da produção poética de João Cabral é paralelo à geração de 45, o que permitiu a muitos estudiosos incluí-lo nela, enquanto outros críticos, como Haroldo de Campos (1967), rejeitam a hipótese. Ele não percebe semelhanças entre a geração de 45 e o poeta pernambucano, a não ser nesse aspecto. Em certa medida, a posição de Campos orienta-se pela visão de João Cabral, quando em 1952, o poeta publicou quatro artigos no *Diário Carioca*², questionando a existência da geração de 45 e seu denominador comum. Percebem-se traços de ironia em Cabral ao salientar o uso inadequado da expressão “geração”, uma vez que sua utilização remeteria a eventos históricos e não literários. Assim, o poeta parece indagar aos que insistem em agrupar os escritores em períodos ou movimentos literários determinados. Nesse sentido e aceitando a expressão, Cabral argumenta a não existência de um fator comum que resuma a produção literária da geração de 45. Para ele, a poesia de 22 travou a luta com a formalidade excessiva dos parnasianos, venceu-a e instituiu o verso-livre, seguido pelos grupos de 30 e de 45. O detalhe é que a poesia de 30 pôde explorar qualquer fazer poético inusitado, esse sendo uma novidade de caráter pessoal, já que as estruturas formais principais foram quebradas pelo movimento de 22, permitindo que alguns poetas confundissem o verso-livre com

² Os artigos estão recolhidos na Obra Completa do autor: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

libertinagem, ou seja, “a noção de verso-livre não era a de um verso mais plástico, com maior variedade de ritmos, mas a de verso em plena liberdade, como que autorizando qualquer maneira de fazer peculiar” (1994, p.745), o que acabou adequando a sensibilidade dos leitores a tal modo de escrita. A geração que a sucedeu viu-se obrigada a escrever para tal sensibilidade, a fim de ser lida e, ao mesmo tempo, buscar seu timbre pessoal. Para tanto, argumenta João Cabral, “todos os poetas partem da experiência de um poeta mais antigo” (1994, p. 746), não como uma tentativa de cópia, mas de ter uma lição de poesia. Ao criticar o modelo com o qual a geração de 45 deparou-se, percebe-se uma distância entre João Cabral e a poesia de 45, pois o poeta jovem do período encontrou “a valorização do sublime contra o prosaico, do sobre-real contra o real, do universal contra o nacional ou o regional, do inefável contra o tangível” (1994, p. 751), sendo que o contato com o prosaico era altamente perigoso, pelo fato de ele integrar a realidade. Considerando-se as obras selecionadas, em especial “O cão sem plumas”, “O rio” e “Morte e vida severina”, o contato com o prosaico e com a realidade evidencia-se, verificando-se, inclusive, uma crítica ao que estava sendo representado. No que concerne à luta contra o nacional ou regional, os poemas de João Cabral são regionais e ele se mostra explorando e representando as regiões pernambucanas, sem elevá-las ideologicamente. João Cabral finda sua argumentação, afirmando que não existiu, até 1952, um denominador comum para a poesia da chamada geração de 45, sendo ela

o desenvolvimento de uma poesia individualista, em que a expressão pessoal de sete ou oito criadores anteriores, fixava, cada uma, suas formas exclusivas. É o desenvolvimento dessas formas em sua primeira fase. Mas como ela é individualista também, e a escolha da forma-ponto-de-partida é feita por motivos de preferência individual, é quase certo que vencida a primeira fase de desenvolvimento – que, em geral, é a fase presente da geração de 45 – os melhores desses poetas se transformem também em criadores de formas de expressão exclusivas, irredutivelmente suas (1994, p.752).

Desse modo, poder-se-ia agregar o poeta a essa geração, considerando que em fase posterior à descrita acima, João Cabral seja um dos expoentes do período, conseguindo elaborar uma poesia original, marcada pelo seu modo de ler o texto poético e entender o fazer poético como fruto de um trabalho de arte e não de inspiração, observando as lacunas que o último pode deixar³.

³ A diferenciação entre trabalho de arte e inspiração é discutida em *Poesia e composição*, artigo incluso em *Obra completa* do autor. Nele, João Cabral esclarece que a inspiração traduz uma experiência direta, transformando a poesia em um processo subjetivo e a obra em um elemento transmissor dos desejos do autor, sendo que este é tudo. É uma poesia que desperta a emotividade. Já a criada pelo trabalho de arte caracteriza-se

Anos depois, em *Da função moderna da poesia*⁴, João Cabral descobriria o denominador comum da geração de 45, mas manteria sua visão de que o poema deve ser construído pelo trabalho de arte. Para ele, o espírito de pesquisa formal seria o elemento comum a todos os poetas, exigindo que o leitor raciocinasse sobre o que estava lendo e não apenas o sentisse. Realizaria uma espécie de apelo racional e não emotivo. Pensando nisso, Ivan Teixeira (2007) propõe a aproximação do poeta com a geração de 45, considerando o que disse Péricles Eugênio da Silva Ramos, diretor da *Revista Brasileira de Poesia* (principal veículo de divulgação da poesia brasileira nesse período), em 1947, que dizia “construir com solidez”, assumindo a função de um lema para o grupo. Apenas isso seria um ponto efetivo de aproximação de Cabral com a geração, uma vez que o poeta utiliza elementos concretos na construção de seus versos, realmente “construindo-os”. Teixeira aponta como objetivo do grupo de 45 o propósito de se manter fiel ao espírito de pesquisa formal, vertente oriunda de Mario de Andrade, e recusar o formalismo “ultrapassado” dos parnasianos, como João Cabral afirma no artigo citado. Também, em sua tese, o autor estabelece as seguintes semelhanças: “retomada do verso metrificado, nitidez de elocução, pesquisa da imagem, inclinação surrealista e solidez de construção” (2007, p D8). Observa-se que as características descritas apresentam-se em João Cabral em certa medida, mas não são o bastante para determinar seu pertencimento a essa geração. Seria necessário aprofundar a relação entre as partes, aproximando os poemas do período, a fim de perceber o modo como revelam tais características.

Prendendo-se, então, ao estudo da representação da região e ultrapassagem do regionalismo, o primeiro capítulo analisará o Ciclo do rio, composto pelos poemas “O cão sem plumas”, “O rio” e “Morte e vida severina”. Nele constata-se a existência de quatro regiões pernambucanas: o mangue, o sertão, o canavial e o litoral, bem como o veio crítico e de denúncia da realidade de Pernambuco. Também salienta-se o surgimento de quatro identidades, representantes das regiões identificadas. A cultura revela-se no modo de vida de seus habitantes, condensando, também, a totalidade quatro. O capítulo divide-se em quatro itens, um a cada poema, e o último que sintetiza a leitura feita das obras.

pela objetividade, despertando a racionalidade do leitor. O poeta impõe-se ao poema. Quanto mais for o trabalho para produzi-la, maior a quantidade de riquezas produzidas. Nesse caso, o poema tem vida própria, surgindo como um ser acabado, independente de forças alheias. No primeiro caso, corre-se o risco de ler um poema que é simplesmente o fruto de um momento psicológico do poeta, sem significado para o leitor e sem existência fora de seu primeiro espaço.

⁴ Artigo anexado à *Obra completa* do autor.

No segundo capítulo, analisa-se a obra *Quaderna*, que pela primeira vez versifica a figura feminina, ao mostrá-la símbolo da sensualidade e do desejo e opô-la ao homem sertanejo, representante do sofrimento e da animalidade constante no mundo em que vive. Já presente nos poemas anteriores (“Morte e vida severina”), também observa-se o retorno ao tema da morte no tópico dedicado aos cemitérios, os quais, por si só, já tematizam a metáfora da morte e da vida. Este parece ser o momento em que as “paisagens opostas” finalmente aproximam-se. O capítulo divide-se em três itens, um para cada tema.

A representação da região e a ultrapassagem do regionalismo são reveladas durante a análise e aprofundadas nas Considerações finais, quando consegue-se juntar a análise das obras estudadas. Nesse ponto, considera-se a simbologia do número quatro como um dos momentos em que a região ultrapassa sua descrição.

1 RIO CAPIBARIBE: A PAISAGEM SEVERINA

“Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade.”
(João Guimarães Rosa)

1.1 “O cão sem plumas”: a cidade de rolha

“O cão sem plumas”, considerado um dos melhores poemas de João Cabral de Melo Neto, foi escrito em 1949-1950 e inicia o *Tríptico do Rio* (definição de João Alexandre Barbosa [2001]), seguido por “O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife” e “Morte e vida severina”, e, embora deva justificar-se por si mesmo, as condições de sua produção são relativamente curiosas. De acordo com a entrevista cedida a Antonio Carlos Secchin (1985), João Cabral diz que sua escrita ocorreu em Barcelona, quando casualmente lia uma reportagem na revista *El Observador Económico*, denunciando que a expectativa de vida no Recife era inferior à detectada na Índia. O fato o alarmou, pois sempre que se noticiava um acontecimento ruim naquele país, as mulheres brasileiras preocupavam-se em ajudar, enquanto que a realidade recifense era pior e não havia mostras de solidariedade. Assim o poeta revela o viés crítico e a temática social da obra.

João Cabral dedica o poema a Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe, e o divide em quatro partes: duas “paisagens”, uma “fábula” e um “discurso” do Capibaribe. Na primeira “paisagem”, a descrição volta-se ao espaço que o ambienta, o rio-mangue, que surge animizado na realidade física e social versificada no poema. Antonio Carlos Secchin (1985) apresenta “O cão sem plumas” como o que melhor representa as relações entre o discurso poético e o espaço referencial adotado na produção cabralina, uma vez que ele versa sobre o manguezal e a situação de vida de quem ali reside, e utiliza uma linguagem regida pelos signos da carência e do menos, correspondente às condições do espaço tratado. Para o autor, “há uma contínua analogia entre o modelo de representação do Capibaribe e o espaço de penúria social que o cerca” (p. 73).

Quanto a isso, João Alexandre Barbosa (2001) tem opinião semelhante à de Secchin ao afirmar o uso da linguagem do mínimo, já presente em “O Engenheiro”, ao referir-se à paisagem ribeirinha. Ele também afirma que “a realidade carente, pobre e mendiga exige o verso pobre, sem plumas, capaz de intensificá-la exatamente por mostrar sua redução, sem desvirtuar-se de sua espessura” (p. 50). Desse modo, o papel destinado ao espaço ultrapassa a idéia de localização geográfica, revela o modo como os homens nele residentes se relacionam mutuamente e com ele próprio, caracteriza o meio social circundante e favorece o surgimento de uma identidade

própria. Com base nisso, verificar-se-á neste trabalho se o espaço tratado pode ser entendido como uma região dotada de unicidade cultural.

A primeira “paisagem” inicia com o rio cortando a cidade e propondo um modo ambíguo de vê-lo, ora banalizando-o na figura de um cão, ora tornando-o perigoso e certo como se fosse uma espada traspassando uma fruta. Nesse caso, a própria espada, por cortar de ambos os lados, parece ser a metáfora⁵ que apresenta o papel cumprido pelo rio de “cortar” a cidade em duas: o lado pobre da cidade-mangue e o abastado da cidade-capital:

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.⁶

Primeiramente, o rio banaliza-se ao ser comparado com o fato de um cachorro atravessar uma rua na cidade. A comparação possibilita entender a relação comum ou rotineira dos que residem próximos ao Capibaribe e não têm contato direto com ele, representando a cidade-capital, desprovida de amizade, mas apenas tolerância quanto a sua existência. O rio a atravessa, todos sabem disso, poucos o percebem. Depois, quando a referência é ao “outro lado da espada”, à cidade-mangue, a imagem é de uma fruta cortada pela espada. Observa-se um envolvimento decisivo, forte e bem marcado, correspondente à relação tecida entre o rio-mangue e o manguezino, o que não impede de perceber a amizade existente entre o Capibaribe e o homem, pois, adiante, a lama será oferecida como vestimenta ao ser humano. A espada, então, pode ser vista conforme apontado por Bendito Nunes: a desagregação da metáfora. Não existe apenas um núcleo de significantes, mas vários termos correlatos. Segundo ele, esse “é como um processo de arborescência da imagem a partir de núcleos verbais que se ramificam, formando, por transições semânticas entre seus termos, uma ou mais séries de significantes correlatos” (1974, p.142). Desse modo, o termo “espada” pode representar a amizade (proximidade), a proteção (defesa), bem como o perigo (ataque).

⁵ Por metáfora, utiliza-se a definição aristotélica. Assim, ela “consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (1966, p.92). Nesse caso, a transposição do sentido dá-se por analogia, pois se compara o rio Capibaribe à espada. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

⁶ Todas as citações referentes aos poemas de João Cabral de Melo Neto serão extraídas de MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Os trechos transcritos serão indicados, doravante, apenas com o número da página correspondente.

Em seguida, o poeta descreve o curso do rio como se fosse a “língua mansa de um cão” ou seu “ventre triste”, referindo-se ao curso de água exíguo, porém claro, que chega ao manguezal. Essa parte do Capibaribe, chamada de “o rio”, pertence às águas que cortam a cidade-capital. Mas, ao chegar ao manguezal e descrevê-las, o poeta sugere o “outro rio”, “de aquoso pano sujo dos olhos de um cão”, o que faz referência direta à lama. Assim, parece que o Capibaribe divide-se em dois, existindo primeiramente em uma situação de beleza e de limpeza e, em uma situação animizada na figura de um “cão sem plumas”, sujo e lamacento. A segunda parte emerge com carga de negatividade:

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.

Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras. (p. 105)

Aliás, a primeira parte do poema rege-se pelo símbolo do “não”. O mangue não conhece coisas belas, puras e limpas. Ele revela-se impuro, por estar imerso em uma situação precária. Há dúvidas quanto ao conhecimento dos polvos, mas tem-se a certeza que o mangue sabe “da mulher febril que habita as ostras”. Essa imagem permite a comparação entre as ostras e quem habita o mangue. Se considerado o fato de que apenas após sua morte tem-se acesso à perola que a ostra produz, pode-se pensar que em vida o manguezino pouco tem de valor, devido à paisagem que o circunda. Desse modo, somente a morte poderá dizer da beleza ou não de seu interior, ou seja, é o momento em que esse ser humano vê-se e é visto como um cidadão. No poema, o rio sabe disso. Também se pode compreender a comparação da ostra com o manguezino no fato de ela permanecer escondida no fundo do mar e guardar uma riqueza: a pérola. O homem residente no mangue, por sua vez, passa a vida “escondido” na lama e abandona essa condição ao morrer, exatamente como o molusco.

Maria do Carmo Campos sugere que na passagem descrita ocorre a ressacralização da água e a erotização da linguagem, através do uso de imagens essenciais e corpóreas, como na seqüência: passar pela lama, lodo e ferrugem e atingir uma mucosa, até chegar à mulher febril que habita as ostras. A sacralização consistiria na revitalização do rio através de elementos que possam revelar sua sabedoria, no caso, o lodo e a lama (1995, p.74). No entanto, no trecho acima destacado, tais elementos revelam a negatividade e a impureza do espaço, o que não corresponderia à sacralização da água, se vista como Mircea Eliade (1998) a propõe, como fonte de pureza e purificação do corpo e da alma. A lama e a sujeira impedem que o manguezino purifique-se nas águas do mangue. A eroticidade apontada pela autora na utilização de imagens corpóreas pode ser também percebida, pois sugere sutilmente o ato sexual. Parece que a relação estabelecida em um primeiro momento não seria a sacralidade do espaço tratado, mas a apreciação negativa de um rio, que, uma vez água corrente, deveria ser azul, limpo e amado por todos, porém revela-se escuro, sujo e ignorado por uma parcela da população, conforme a interpretação da primeira estrofe do poema. Parece ocorrer a dessacralização da água, ao contrário da proposição da autora.

Tal carga negativa aparece na infecundidade a coisas belas, geradora de uma poluição visual que enegrece a paisagem tocada pelo mangue. Assim o que ele pode oferecer revela-se tão impuro quanto ele:

Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues
de folhas duras e crespos
como um negro. (p. 106)

Nesse ponto, como sugere Secchin (1985), há a junção entre o vegetal (flores, flora) e o humano (negros, mendigos negros). A partir da comparação feita entre a paisagem vegetal e os mendigos negros, observa-se o modo como o espaço mostra-se aos outros: excluído, resignado a sua condição de mendicância por não ter como sair dela⁷. Isso porque a sociedade exclui tais seres do convívio social. O rio-mangue,

⁷ Tal aspecto poderia ser considerado outro traço da dessacralização da água e do próprio espaço, já que seu centro (o mangue) surge deteriorado, infecundo a peixes. A fim de a água ser sagrada, esta seria uma fecundidade positiva e necessária, ao contrário do que o Capibaribe-mangue pode oferecer.

assim como o que produz e quem nele vive, está preso a sua cor e aparência, não participa da limpeza das águas claras, repletas de vida. De modo a salientar a condição social do mangue, o poeta utiliza o termo “negro”. Este pode ser interpretado como uma referência à discriminação, uma vez que o mangue e os cidadãos afro-descendentes sofrem a mesma forma de exclusão e rejeição pela sociedade.

O mangue precisa conter-se em si mesmo: “O rio cresce sem nunca explodir”. Também silencia diante da pouca expectativa que causa, uma vez que não remete à riqueza de uma bela paisagem, não que ele seja infecundo, mas apenas produtor de lama: “Em silêncio,/ o rio carrega sua fecundidade pobre,/ grávido de terra negra.” A fecundidade que interessa aos mais abastados o Capibaribe-mangue não pode oferecer, uma vez limitado pelo meio físico. Contudo, ser infecundo ou produtor de lama resulta na mesma situação de desprezo do grupo mencionado.

Ainda na primeira descrição da paisagem, percebe-se a cumplicidade entre o homem e o espaço, já que a lama serve de vestimenta ao manguezino, enquanto esse necessita do mangue para sobreviver e mantém com ele uma relação silenciosa, fato que remete à interpretação anterior das ostras:

Em silêncio se dá:
em capas de terra negra,
em botinas ou luvas de terra negra
para o pé ou a mão
que mergulha. (p.106)

A presença da lama faz com que o Capibaribe siga seu curso calmo e denso, impedindo a formação de uma correnteza que o conduza, animizando-o no movimento da cobra ao rastejar sobre a terra, o que denota o arrastar das águas pelo grosso da lama e não o seu correr normal:

Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam como as ondas
densas e mornas
de uma cobra. (p.106)

A figura da cobra passa a revelar o modo como as pessoas vêem o Capibaribe-mangue: com temor. Temem-no do mesmo modo que temem o réptil. Salienta-se o fato de a cobra não ser um animal doméstico, mas selvagem, e como tal oferece perigo ao ser humano. Porém, no caso do manguezino, não há o temor, senão o

respeito pelo espaço que lhe garante a sobrevivência. Observa-se, também, que este é seu único desejo: sobreviver, exatamente como os animais.

De acordo com Mircea Eliade, os gênios-serpentes ou as serpentes “são gênios protetores das fontes de vida, da imortalidade, da santidade, assim como de todos os símbolos que se acham em ligação com a vida, com a fecundidade, com o heroísmo, com a imortalidade e com os ‘tesouros’” (1998, p.171). O fato de em “O cão sem plumas” não haver o ritmo da serpente, mas o da cobra, vê-se reforçar a infecundidade do espaço e de quem nele vive, o que não aproxima o manguezino do heroísmo e da imortalidade e, sim, o processo contrário.

Até alcançar o manguezal, o Capibaribe segue um caminho recheado de imagens negativas, passando pela cidade onde há os hospitais, os asilos e as penitenciárias, representativas da exclusão dos seus habitantes do mundo que os engloba, mas que, ao mesmo tempo, deposita-os à margem. O rio carrega consigo a “estagnação” desses ambientes rejeitados socialmente, ao levar a sujeira e os crimes que encontra em seu caminho, até o manguezal e a lama que o define. Para Benedito Nunes, “escoadouro geográfico das águas de lavagem da história regional, com os seus resíduos e detritos, o rio absorve a viscosa economia açucareira, o passado colonial, a nobiliarquia das famílias e os traços culturais herdados” (1974, p.67). Poder-se-ia afirmar que o mangue cumpre esse papel e não exatamente o rio, já que foi postulada sua divisão bipartida. As imagens que se opõem ao cenário precário e evitado pela sociedade são as que remetem à abundância, ao excesso: os palácios cheirosos e limpos, “as salas de jantar pernambucanas”:

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que “as grandes famílias espirituais” da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa.
Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a revolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa). (p.107)

Ao tratar das salas de jantar pernambucanas, cujos habitantes voltam as costas para o rio em virtude da opulência e abundância que os envolve, tem-se a visão de que somente o pobre, enegrecido, motivo de repúdio da sociedade, faz parte desse rio Capibaribe. Para Secchin (1985), os parênteses utilizados dão a dimensão da distância entre “as salas de jantar pernambucanas” e o mangue, e revela a

incompatibilidade entre os espaços apresentados. Observa-se, portanto, o indício de uma denúncia e de uma crítica feita à indiferença dos homens de autoridade, identificados nas “grandes famílias espirituais” da cidade, na ação em prol dos habitantes dos mangues, mas que voltam as costas ao problema, ao se preocuparem apenas com o próprio sustento e sossego. Ao defini-los dessa maneira, o poeta vale-se da ironia. Não são “grandes famílias espirituais” que desejam auxiliar o próximo e elevar seu espírito, mas pessoas abastadas e despreocupadas com os problemas sociais, ansiosas por manter seu próprio prestígio, preocupadas, exclusivamente, com “os ovos gordos de sua prosa”. Relendo a citação de Nunes, tais famílias voltam as costas para o rio, pois não querem ver sua falsa nobiliarquia ou decadência financeira e social esvaír-se até alcançar o manguezal. Tal aspecto pode ser reforçado pelo que Freyre (1968) comenta acerca da queda da economia açucareira, pelo desprestígio da monocultura da cana-de-açúcar, a qual transformou os sobrados tradicionais e suas casas-grandes em antros de perdição da moral e dos bons costumes pregados pela Igreja Católica, como prostíbulos e cortiços. É exatamente a podridão que sofre o escoamento no mangue.

Ao findar a parte I, o poeta questiona-se sobre a aparência da água como uma “água madura”, entendida assim devido ao embuste diário de pessoas que catam caranguejos em seu lodo, de longe, parecendo “as moscas que sobre ela sempre como que iam pousar”. De acordo com Barbieri, os últimos versos da primeira parte dirigem uma crítica contra “o ícone convencionalizado cuja esquematização falseia o representado” (1997, p.66):

Por que então seus olhos [do rio]
vinham pintados de azul
nos mapas? (p. 107)

O poeta questiona se a cartografia deveria reformular suas regras a fim de ser mais exata na referência ao objeto representado, no caso do Capibaribe-mangue. Para Barbieri, o discurso do rio não deforma a representação do mangue que visualiza, como o fazem as cartas cartográficas. Assim, observa-se a crítica do poeta dirigida à esfera científica, pelo fato de unificar símbolos e utilizá-los de maneira indiscriminada sem o conhecimento da realidade regional. Ou seja, se existe água, independente de suas condições, deve ser azul, simbolizando, inclusive, a pureza e a limpeza que envolvem o termo. O mesmo trecho, para Marta de Senna (1980), pode

ser entendido como a fixação de Cabral quanto à fidelidade da arte ao real. Sem desconsiderar a afirmação da autora, parece mais a indagação da representação de uma realidade inexistente pela ciência e não pela arte.

Na parte II, com o mesmo título, a delimitação da região do mangue será feita pela abordagem do ser humano que o habita, bem como pelas relações que ele estabelece com o espaço. Logo no primeiro verso, há a substituição de “cidade” por “paisagem”, uma vez que a cidade já foi descrita e percorrida pelo rio na parte I do poema, e interessa agora descrever a paisagem manguezina, o que sugere que o mangue não faz parte da cidade, está excluído, fluindo como uma “espada de líquido espesso”, na forma de “um cão humilde e espesso”.

A segunda estrofe mostra como os homens são vistos nesse espaço. Há o choque entre a fluência das águas e a inércia dos seres humanos que vivem no rio e dele:

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama. (p.108)

Os verbos “plantadas” e “coaguladas” dão a entender o quanto esses homens estão presos ao mangue, com sua existência marcada pela lama da qual tiram seu sustento e abrigo. A relação estabelecida entre eles é muito forte. Assemelham-se a “anfíbios”, uma vez que necessitam agachar-se para catar os caranguejos e vivem na terra e na água, mais precisamente na lama do rio Capibaribe. Para esses homens, o rio não é apenas “mais um rio”, mas o espaço que, de certo modo, os constitui e faz parte deles, de seu dia-a-dia, a presença constante da impureza e da precariedade da vida humana, condicionada à existência no manguezal.

No poema, ocorre, então, a junção entre o rio e os homens, ambos vistos como “cães sem plumas”, como se fossem uma única coisa, possuidores de uma única existência, feitos de uma mesma matéria. O poeta define um cão sem plumas da seguinte maneira:

(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;

é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem). (p.108)

Percebe-se que ser um cão sem plumas é pior que a própria morte causada bruscamente. Ser um cão sem plumas é viver na miséria, na pobreza, sem oportunidades de um dia ausentar-se desse espaço. É viver e ter a certeza de que a morte virá em breve, pois as condições de saúde são precárias. É ter a certeza de que ninguém ouvirá os protestos que possam ser feitos, em virtude da falta de esperanças e da certeza de que tudo no mangue se perde, inclusive o que não se possui. O poeta usa o verbo “roer”, o que indica que um cão sem plumas tem suas esperanças e sonhos carcomidos pelas condições oferecidas pelo ambiente. Ele encontra-se, portanto, sem perspectivas positivas para o futuro.

Mas o rio, como um cão sem plumas, preso as mesmas raízes, sabe da existência desses homens-cães-sem-plumas e dos sofrimentos pelos quais eles passam. A junção entre a natureza e o humano através do animal parece significar a própria animalidade da vida do manguezino e do rio-mangue nas péssimas condições em que se encontram. Desse modo, não há a elevação do ser a herói como proposto anteriormente, que considera o manguezino um tesouro a ser preservado; ele é igual ao rio e ao cão que atravessa a rua na cidade: banal. Os três parecem constituir-se da mesma matéria.

Longe dos manguezais, as paisagens remetem à abundância:

Ele sabia também
dos grandes galpões da beira do cais
(onde tudo
é uma imensa porta
sem portas)
escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina. (p.109)

As palavras “grande, imensa, escancarados e horizontes” dão uma idéia dela, pois no cais há mais oportunidades, menos sofrimentos, mais liberdade, exagerado seu sentido pelo fato de tudo ser uma imensa porta sem portas, realidade contrária às

privações vividas nos manguezais, as quais, por sua vez, constituem uma paisagem triste e comovente:

Ele sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,
onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda caliça. (p. 109)

Trata-se de uma “magra cidade de rolha”, formada por seres desnutridos (ossudos), com a lama assemelhando-se a um tecido que os cobre (brim) e secando até o pó que resta desse barro colado à pele, não só por fora, mas também por dentro. A cidade de rolha não afunda: bóia sobre o Capibaribe-manguezal e faz com que seus habitantes bóiem com ela, por serem preenchidos da mesma porosidade da rolha, vazios de esperança. Observa-se que o mangue assume o papel de uma “cidade”, portanto, um espaço distinto da outra cidade-capital, com suas “salas de jantar pernambucanas”, representando, em suma, o lado pobre da capital. A animalidade utilizada acima para definir o homem-sem-plumas revela-se mais aguçada nesse trecho, transformando-os em autômatos que cumprem a atividade mecânica de sobrevivência: catar caranguejos.

O rio, então, estabelece com os homens uma relação de amizade e compreensão, de cumplicidade - a idéia de amizade com o manguezino proposta na interpretação da primeira estrofe. Por conhecer bem “os homens sem plumas”, ele sabe dos sofrimentos que os acompanham por viverem nesse ambiente, das necessidades que passam e da morte lenta e gradual que os espera. Ainda se observa um resquício de humanidade perdido na situação marginal e animizada em que se encontra o homem manguezino, quando o poeta diz: “num homem se rompe/ o fio de homem”. Esse resto de humanidade, na verdade, é um momento de volta à condição humana, já que até então o manguezino é um cão-sem-plumas. O próprio espaço torna-se refém de sua condição, sem poder auxiliar os homens sem plumas que se perdem nele.

A lama assume um papel de impotência, iguala-se aos homens que vivem nela e ganham aos poucos “gestos defuntos de lama;/ o sangue de goma,/ o olho paralítico da lama”. Desse modo, assumem as características de quem conformou-se com sua situação de vida e não parte em busca de um meio físico e social que propicie

melhores condições de subsistência, pois sua animalidade não o permite. Assim como os animais têm seu habitat e sobrevivem nele, os homens-sem-plumas têm o seu.

Novamente observa-se a igualdade estabelecida entre o homem e o rio Capibaribe, apresentando-os como feitos da mesma matéria, ambos “cães sem plumas” e integrantes de uma mesma paisagem:

Na paisagem do rio
 difícil é saber
 onde começa o rio;
 onde a lama
 começa do rio;
 onde a terra
 começa da lama;
 onde o homem,
 onde a pele
 começa da lama;
 onde começa o homem
 naquele homem. (p.110)

Nesse trecho, o poeta parece reler o mito bíblico da criação do primeiro homem, Adão, no surgimento do ser humano da lama do mangue. Em Gênesis (2-7), tem-se: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra”. Nos versos de “O cão sem plumas”, há uma proximidade tão grande entre a terra, a lama e o homem, que é difícil saber seus limites, onde começa um e o outro, assemelhando-se, assim, à narrativa bíblica. No caso, não há a presença divina para modelar o barro na figura de homem, podendo esse ser o motivo de não se reconhecer os limites entre o humano e o natural, já que todos estão situados em um mesmo nível, ou seja, na “criação” do homem manguezino não há um ser superior capaz de modelá-lo, de elevá-lo à condição humana, na função de dominar o elemento natural, e o deixa “fixado” em um mesmo universo, dificultando saber onde começa o homem naquele homem. Parece que o poeta inverte o mito bíblico, quando aproxima o homem da lama e do barro e não o afasta do elemento natural. Ou ainda, ao pensar na inversão do mito bíblico, na aproximação do ser humano com o animal (cão) e com a natureza, embora haja o rompimento de um fio de homem no manguezino, há a criação de um animal e não de um Adão, à imagem e semelhança de Deus, mas à imagem e semelhança de um cão-sem-plumas, ou seja, de um animal.

O encerramento da parte II do poema sintetiza, em uma expressão, o que acontece com a vida humana nesse ambiente: ela é “mastigada” pela lama, que aos poucos revela-se integrante do homem, do rio e de toda a paisagem do manguezal, e

que, ao mesmo tempo, transforma a lama em um ser com vida própria, pois ela obriga quem ali vive a ser de tal maneira:

.....
 capaz
 de ter a vida mastigada
 e não apenas
 dissolvida
 (naquela água macia
 que amolece seus ossos
 como amoleceu as pedras). (p. 111)

Na segunda parte do poema, os traços culturais da população manguezina revelam-se. Há uma espécie de conformidade em permanecer no mangue, ou melhor, a falta de oportunidade de sair dele. Com isso, os relacionamentos sociais são praticamente inexistentes, pois os homens comparam-se aos cães-sem-plumas, pois buscam apenas sua sobrevivência ao catar os caranguejos no lodo. Em momento algum, percebe-se envolvimento entre humanos, mas sim entre homens, mangue e animal. Assim, até então, percebe-se que a constituição de uma região manguezina dá-se pela junção de dois planos, caracterizados pelo terceiro, sendo entre eles que se estabelecem as relações simbólicas limitadas pelo meio físico.

A terceira parte do poema, a *Fábula do Capibaribe*, apresenta a relação entre o rio e o mar. Para Barbosa, “o contraponto do Capibaribe é dado pelo mar e por outros rios, que são diversos em suas fertilidades e adornos, e constituem a ‘fábula’ do poema” (2001, p. 41), apresentando a relação entre o rio-mangue e o mar. Percebe-se a tentativa de entender os caminhos trilhados pelo Capibaribe até alcançá-lo. Eles constituem paisagens opostas. O rio representa a sujeira, o cão imundo, enquanto o mar, que pode ser “uma bandeira azul e branca desdobrada”, é puro e livre, não limitado a um curso d’água, mas com o horizonte a sua frente. Observa-se que novamente o rio aparece como uma espada, que fecunda a cidade do mangue:

A cidade é fecundada
 por aquela espada
 que se derrama,
 por aquela
 úmida gengiva de espada. (p.111)

O mar estabelece com o rio uma relação de superioridade. Enquanto ao mangue resta ser a “gengiva” que não possui dentes, inerte, portanto, sem ação destruidora ou construtora, o mar possui os “dentes que com seu sabão passa a roer

as praias”, ou seja, tem poder de destruição, de agir sobre um espaço. Por essa razão, ele espera pelo rio, que o teme:

O rio teme aquele mar
 como um cachorro
 teme uma porta entretanto aberta,
 como um mendigo,
 a igreja aparentemente aberta. (p.112)

Secchin aponta as metáforas existentes no trecho acima. Segundo ele, o poeta volta a animizar o rio, quando o faz “solidário de um universo humilde e marginalizado, cujas relações de recusa se estabelecem nos planos natural/natural (rio/mar), natural/cultural (cachorro/porta) e cultural/cultural (mendigo/igreja)” (1985, p. 79). São relações que se formam a partir de vários contextos, mas que surgem como integrantes de um mesmo processo de exclusão, tanto o rio, enquanto mangue, como o mendigo. Se o último teme a porta da igreja, mesmo essa aberta, percebe-se o tamanho da distância entre os dois universos, relegando ao mendigo a não-participação do convívio social. Do mesmo modo, o rio teme a imensidão do mar, que o espera, já que não faz parte de seu mundo. O rio-mangue vive isolado no espaço a ele destinado. Daí decorre o jogo de oposição tecido pelo poeta nesta fábula: o isolamento do mangue e a vastidão do mar, posto que no primeiro ninguém quer ficar, e ao segundo todos desejam chegar, como será visto em “O rio” e “Morte e vida severina”.

A distância entre os dois revela-se tão grande, que, de certo modo, o mar “agride” o rio, na tentativa de destruir suas impurezas, ao inverter o seu caminho. Assim, ele deseja que as águas fluviais que desembocam nele sejam limpas e claras, “purificando” o espaço do mangue e, simbolicamente, atingindo as pessoas residentes no espaço contaminado:

.....
 o mar invade o rio.
 Quer
 o mar
 destruir no rio
 suas flores de terra inchada,
 tudo o que nessa terra
 pode crescer e explodir,
 como uma ilha,
 uma fruta. (p. 112)

Depois, o processo inverte-se. O rio deve correr ao encontro do mar. Porém, antes de alcançá-lo, ele se detém em águas de outros rios, em águas frias e paradas, buscando preparar-se para enfrentar o mangue, ao assumir a forma de uma “enorme fruta”. Esse movimento insistente e hesitante entre avanços e recuos, de ir e vir em dupla mão, citado por Campos, revela uma “atmosfera erótica e transfigurada” com mar e rio imitando o movimento contínuo e descontínuo do abraço (1995, p.82), aumentando sua “eroticidade” pela “fusão das águas” do Capibaribe com outros rios (p.83). Nesse sentido, a junção das águas e seu fervor seria a culminância do ato sexual.

Em seguida, o mangue torna-se uma enorme fruta:

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:

A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima
de uma fruta
— trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada — (p.113)

Comparando-se o mangue a uma fruta que, mesmo agredida pelo corte, continua a trabalhar seu açúcar, observa-se sua resistência em relação às adversidades que lhe são reservadas e ao aspecto negativo que o colore. Nesse ponto, verifica-se a relação estabelecida inicialmente da bipartição do rio, com a retomada da primeira estrofe e da fruta cortada pela espada. O mangue, enorme fruta, revela-se forte, invencível e anônimo, cumpre sua função de produzir caranguejos, a fim de alimentar o homem-animal, mesmo sujo e invadido diariamente para o trabalho.

Porém, considerando-se a fábula como uma tentativa de explicar alguma coisa sobre a realidade, valendo-se de animais ou outros seres, a parte III de “O cão sem plumas” simbolicamente representa a luta entre os habitantes do mangue e os moradores próximos ao mar, ou apenas distantes daquele, ao tratar da diferença social entre as partes. Os habitantes do mangue não sabem como agir longe desse ambiente, por isso o medo de serem rejeitados ou excluídos pela sociedade. Ainda, o final da fábula caracteriza-se por encerrar um ensinamento ou uma revelação:

Como gota a gota
 até o açúcar,
 gota a gota
 até as coroas de terra;
 como gota a gota
 até uma nova planta,
 gota a gota
 até as ilhas súbitas
 aflorando alegres.) (p.113-114)

Nota-se que há a afirmação de uma positividade em um ambiente até então marcado pela negatividade, que será mesclada na última parte do poema. Nesse caso, essa parece ser a “fábula” de “O cão sem plumas”. Para Benedito Nunes, é o “ideal utópico de renovação” (1974, p.69). A partir dessa afirmação, percebe-se que a fábula do Capibaribe representa a esperança de renovação, pois sendo utópico o ideal, está mais para o sonho que para a realidade. Com isso, o manguezino pode sonhar com melhores condições de vida em uma região menos castigada que aquela de onde emerge.

Na parte IV, o *Discurso do Capibaribe*, o rio define-se pela voz do poeta, uma vez que é dele o Discurso. Este é real e espesso, pois assume as características do Capibaribe de realidade e espessura, de modo que quem nele vive adquire as mesmas características de quem o abriga. O rio-mangue sabe que é uma presença constante na vida dos manguezinos, presente na memória, “como um cão vivo/ dentro do bolso”, “debaixo dos lençóis”, “da camisa, da pele”. Não só isso, mas também causa dor e sofrimento sua existência, como também fere a paisagem e quem a modelou. Desse modo, “Viver/ é ir entre o que vive” no mangue, já que a lama tem vida própria, conforme mostrado na parte II do poema. A afirmação sobre o viver remete a Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, quando esse reconhece no aprender a viver, o verdadeiro viver: “Porque aprender-a-viver é que é o viver mesmo”.

O Capibaribe, então, reafirma o fato de os homens-sem-plumas serem vazios de esperança, formadores da cidade de rolha, embora sejam reais e espessos como o rio, como o cachorro, como a maçã, contrariando a idéia da Fábula de esperança em um futuro melhor. O Discurso do Capibaribe esclarece a razão pela qual o manguezino não pode sonhar:

Como é muito mais espesso
 o sangue de um homem
 do que o sonho de um homem. (p. 115)

Nesse ponto, verifica-se o jogo entre o concreto e o abstrato, sendo que o primeiro sempre é mais espesso e mais real. Desse modo, o sonho não pode ser tocado, mas apenas sentido e alimentado, esperando o momento de ele concretizar-se. Para os manguezinos, o sonho dói, pois existe a realidade dura e espessa, que mostra diariamente a dificuldade de sobreviver no manguezal. Assim, o que pode ser visto é mais saliente do que os desejos humanos, conforme mostra a seguinte estrofe:

O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio. (p. 114)

Para Barbieri, “esse parágrafo reúne as principais matrizes do poema numa espécie de síntese conclusiva, promovendo o encontro das oposições disseminadas ao longo do discurso, como rio/mar, puro/impuro, calcinado/enlameado, real/ideal – que agora se abraçam na solidariedade do que é vivo” (1997, p.71). Desse modo, ser vivo engloba os pares em uma unicidade e torna-os parte de um mesmo processo.

O rio, então, salienta a fome e a miséria que definem o espaço do manguezal e engrossam o papel real do rio Capibaribe, como um obstáculo a saciar a própria fome que, por vezes, mostra-se mais real que o alimento para combatê-la:

Espesso
como uma maçã é espessa.
Como uma maçã
é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espessa
se a fome a come.
Como é ainda muito mais espessa
se não a pode comer
a fome que a vê. (p. 115)

Conforme Barbosa, “é possível caracterizar o ‘discurso’ do rio como tradutor da realidade por que passa: uma realidade de carência e de espessura da carência” (2001, p. 41), o que revela a situação social e o ambiente onde as necessidades básicas, como saciar a fome, nem sempre são alcançadas:

Aquele rio
 é espesso
 como o real mais espesso.
 Espesso
 por sua paisagem espessa,
 onde a fome
 estende seus batalhões de secretas
 e íntimas formigas. (p. 115)

Além disso, o rio torna-se mais denso e real por referir-se à batalha diária em busca da sobrevivência no mangue, feita de pequenas, mas salientes vitórias para continuar vivo, “indo entre o que vive”. Nesse caso, se se pensa nos versos anteriores, a pequena vitória diária é ter o que comer todos os dias, exatamente a busca pela sobrevivência dos animais:

Espesso,
 porque é mais espessa
 a vida que se luta
 cada dia,
 o dia que se adquire
 cada dia
 (como uma ave
 que vai cada segundo
 conquistando seu vôo). (p. 116)

Observa-se que João Cabral de Melo Neto consegue refletir sobre as estruturas sociais vigentes nos manguezais e parece estabelecer o papel de cada segmento social que, de certo modo, interage com o rio Capibaribe: os mais abastados distanciam-se, voltam-lhe as costas, ao passo que os menos favorecidos apegam-se a ele, para sobreviver, saciar a fome. Para Nunes, o discurso poético de “O cão sem plumas” “amplia-se sucessivamente, passando por diversos níveis descritivos – o geográfico, o humano e o social, que são aspectos integrantes de um tema expansivo: a indigência e a penúria do meio regional” (1974, p.71). Desse modo, o rio Capibaribe-manguezal e os homens que nele/dele vivem configuram a existência de uma região, própria de um espaço agredido pelo meio natural e social, resultante das precárias condições de vida. Sendo uma região, há o estabelecimento de relações simbólicas de respeito mútuo e compreensivo, entre o mangue e o homem, já que ambos são cães-sem-plumas. A região definida dessa maneira possibilita-se pelas condições oferecidas pelo meio físico, pois não se teria uma “paisagem de anfíbios” ou “de rolha”, não fossem o mangue e a necessidade de catar caranguejos para sobreviver, exigindo que os seres humanos dividam sua existência entre a terra e a água, ou a lama. As

condições sociais e físicas permitem a formação de um espaço com características comuns e, juntamente com ele, o desenvolvimento de uma cultura peculiar, no caso, a manguezina. Observam-se os traços culturais no modo de viver dos habitantes dessa parte do rio, fazendo com que se identifiquem por serem constituintes de uma paisagem anfíbia, formadores de uma cidade de rolha, magros e ossudos, diferentemente dos residentes na cidade-capital, os quais, por sua vez, vivem imersos na limpeza e na opulência das salas de jantar pernambucanas. O modo de vida do manguezino fará aflorar uma cultura própria, peculiar, distinta da exibida pela cidade-capital. Desse modo, tem-se, de um lado, a cidade-mangue, representada pela miséria e pela pobreza, de outro a cidade-capital, representada pela opulência. São ambientes que, embora tenham em comum a convivência com o rio Capibaribe, não possuem com ele a mesma relação, tornando-o a “espada” que corta um lugar em dois nitidamente desiguais. O homem pernambucano residente na região do mangue torna-se um animal que luta pela sobrevivência diária e revela um elemento importante de identificação entre eles. A identidade manguezina é resultado dessa busca por saciar a fome (homem=animal).

1.2 “O Rio”: caminhos comuns do mar

Após findar a escrita de “O cão sem plumas” e, segundo Marly de Oliveira, considerar inadequada a linguagem utilizada para a natureza do que pretendia, em 1953, valendo-se de uma linguagem mais direta, João Cabral de Melo Neto compõe “O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife”, a fim de mostrar praticamente a mesma realidade do poema anterior. Com ele, recebe o Prêmio José de Anchieta do IV Centenário de São Paulo. Ainda, de acordo com a autora, para essa produção, João Cabral fez várias pesquisas sobre a geografia do rio Capibaribe, delegando-lhe o poder de narrar o que observa em seu caminho. Desse modo, o poema surge como narrativo, com essa estrutura indicada na epígrafe escolhida: “Quiero que compongamos io e tú una prosa”, de Berceo, escritor espanhol⁸.

⁸ A respeito disso, Benedito Nunes cita Cavalcanti Proença, em *Literatura popular em verso*, o qual afirma que os romances ou poemas narrativos do Nordeste são primeiramente ditados e depois escritos, possibilitando o surgimento de problemas de métrica e desajustes dos vocábulos. Nunes aponta também raízes mais profundas no modo de escrever de *O rio*. Para ele, o poema une-se “às nascentes anônimas da épica medieval castelhana, no *Cantar del Mio Cid* e nos romances posteriores do século XV, cuja escoreita simplicidade, com a sua cadencia larga e monótona, com o seu andamento em prosa, ofereceu ao poeta um modelo de contenção, que mais realce dá a imagens ocasionais e raras, porém nítidas e precisas como nos romanceros”. O autor finaliza afirmando que

Para Barbosa, ao utilizar a “máscara” do Capibaribe, o poeta explora uma das vertentes abertas pelo poema anterior: “a narração de uma paisagem natural e histórica, percebida sempre pelo ângulo menos ‘lírico’, isto é, mais ‘real’, ainda mais acentuado pela ‘prosa em grosso tear’ por ele próprio enfatizada” (2001, p.50). O autor afirma que “O rio” vale-se da dicção do verso popular, mais próximo da prosa que da poesia, por ser aberto à oralidade, e justifica sua escolha por ela permitir a apreensão da paisagem e do homem aí residente de modo mais real, isento da utilização de um “lirismo artificial grudado na existência de miséria e lama”, como em “O cão sem plumas”. Secchin (1985) argumenta que “O rio” revela a entrada do prosaico no poema, explicando-se em virtude da reflexão que o discurso fará ao revelar a cotidianidade miserável do espaço que abarca. Desse modo, percebe-se que a idéia do poeta de usar uma linguagem mais adequada à realidade narrada, do que a utilizada em “O cão sem plumas”, é atingida em “O rio”.

O texto estrutura-se a partir da narração dos acontecimentos e das realidades sociais observadas pelo rio em seu trajeto, quando transforma em poesia o que seria apenas o destino de todos os rios: ir ao encontro do mar. Observa-se isso nos primeiros versos do poema, que também revelam a aproximação de três “matérias”: o natural, o animal e o humano:

Sempre pensara em ir
caminho do mar.
Para os bichos e rios
nascem já é caminhar.
Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar;
sei que se sente o mesmo
e exigente chamar. (p. 119)

Ao iniciar o seu trajeto, o rio atravessa o Sertão, o Agreste, a Zona da Mata e a Recife, dividida em cidade-capital e cidade-mangue. São, portanto, quatro lugares transmutados em espaço através dos relatos do rio. De acordo com as definições

“o que há de comum entre a poesia tradicional castelhana e o romanceiro do Nordeste” é a oscilação da linguagem oral e escrita. A epígrafe de Berceo também vem desse veio comum. In: NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1974, p. 81. O próprio poeta, em entrevista cedida a Antonio Carlos Secchin (1985), confirma a influência direta do poema do Cid, de quem era leitor. A leitura constante deixou em seu ouvido o ritmo do poema espanhol, que é o mesmo utilizado em O rio: “ritmo áspero, de coisa grosseira, mal acabada” (1985, p. 303).

Marta de Senna cita Jorge Guillén, profundo conhecedor de Berceo (Lenguaje y poesia, p. 13), o qual afirma que em suas obras a prosa e a poesia são termos inseparáveis. Nesse caso, não se pode definir o rio como poema narrativo, mas não se pode negar que é o mais narrativo de todos os poemas. In: SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980, p. 52.

oferecidas por Michel de Certeau (1994), os lugares passam a ser espaços quando objetos da narração de alguém. Nesse caso, quem determina o surgimento do espaço são os relatos feitos dos lugares por onde se passa ou transita. E é isso o que faz o rio Capibaribe ao relatar seu percurso, a “travessia”⁹ desde o sertão pernambucano até atingir a cidade de Recife: ele descreve espaços que se tornam regiões, em vista do reconhecimento dos membros e dos demais. Nesse sentido, para Secchin (1985), o Capibaribe também é um retirante, porém, um retirante que já segue o seu destino e não está em busca dele, como os demais.

Os espaços relatados pelo rio fazem parte de uma região geograficamente demarcada, localizável em um mapa da hidrografia pernambucana, uma vez que abrange os lugares por onde passa, citando-as ao lado de cada passagem visualizada, cedendo, vez ou outra, às informações oferecidas sobre o que o rio abordará, como o trem de ferro, a Usina, os dois mares. Para Marta de Senna, João Cabral utiliza tais rubricas para “situar precisamente a narrativa no espaço”, o que, segundo ela, pode ser entendido como o “compromisso assumido pelo poeta com o real pernambucano de que, na sua visão poética, o Capibaribe é a espinha dorsal” (1980, p.52), até mesmo por servir de inspiração à composição de um Tríptico do rio, revelador da realidade social regional. De qualquer maneira, a descrição locativa da realidade pernambucana pode ser depreendida em mais de uma região, pois ao relatar o percurso do rio o poeta refere-se ao geográfico, humano e social, interagindo uns com os outros.

A fim de desempenhar a função de narrador, o rio Capibaribe é personificado, no sentido de ter voz e outras características próprias dos seres humanos e no papel de personagem-narrador. Observa-se, inclusive, que ele passa pelas mesmas fases da vida humana, como 1) o nascimento:

Eu já nasci descendo
a serra que se diz do Jacarará
entre caraibeiras
de que só sei por ouvir contar
(pois, também como gente,
não consigo me lembrar
dessas primeiras léguas
do meu caminhar); (p. 119)

2) a infância: “Rio menino, eu temia / aquela grande sede de palha”; 3) a vida adulta:

⁹ Certeau (1994) propõe que o relato faz a travessia, enquanto que o mapa demarca a presença dos lugares.

Deixando vou as terras
de minha primeira infância.
.....
Terras que eu abandono
porque é de rio estar passando; (p. 121)

e 4) a morte, representada pelas águas que deságuam no mar do Recife: “Mas antes de ir ao mar, / onde minha fala se perde” (p.140).

Desse modo, inicia seu trajeto de “rio menino”, dá “Notícia do Alto Sertão” e revela sua paisagem. Ele observa que as pessoas residentes nessas terras assumem características semelhantes às do espaço habitado e estabelecem uma profunda identificação com ele:

Por trás do que me lembro,
ouvi de uma terra desertada,
vaziada, não vazia,
mais que seca, calcinada.
De onde tudo fugia,
onde só pedra é que ficava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra. (p. 120)

A identificação com o espaço habitado não se refere à idéia desenvolvida por Euclides da Cunha, em *Os sertões*, do determinismo geográfico, quando responsabiliza o meio pela postura das pessoas. Em João Cabral, observa-se que o fato de o sertanejo ser comparado com a pedra ocorre por uma questão de sobrevivência no ambiente castigado pela falta de chuvas. Faz-se necessário entendê-lo, adequar-se às suas condições, a fim de poder modificá-lo ou usufruir do que ele pode oferecer, não apenas condicionar-se a ser dessa ou daquela maneira, em virtude das condições oferecidas. Ao entrar no Agreste, o rio verifica a mesma relação do homem com o espaço apresentada no Alto Sertão:

Há aqui homens mais homens
que em sua luta contra a pedra
sabem como se armar
com as qualidades da pedra. (p. 124)

Assim, “armar-se com as qualidades da pedra” representa um dos meios de o sertanejo resistir em uma terra “mais que seca, calcinada”, tentando extrair dela sua subsistência. A pedra surge como metáfora de dureza, de resistência, qualidades que o sertanejo deve possuir para lutar pela sobrevivência. Para Eliade, “na sua grandeza

e na sua dureza [a pedra], na sua forma ou na sua cor, o homem encontra uma realidade e uma força que pertencem a um mundo diferente do mundo profano de que ele faz parte” (1998, p.175). A partir disso, observa-se que, ao utilizar um elemento do mundo sagrado (a pedra), o rio Capibaribe aproxima o ser humano (pertencente ao mundo profano) da sacralidade. Assumir as qualidades da pedra permite ao sertanejo entranhar-se no mundo “sagrado”, em busca de resistir na terra calcificada. “Armando-se” com as qualidades sagradas, o sertanejo deixa de ser um simples mortal, para tornar-se uma espécie de herói¹⁰, no caso, em busca da sobrevivência no espaço-Sertão. Com relação à pedra, Nunes (1974, p.169) aponta seus princípios de moral edificadas na resistência, solidez e permanência, o que permitiria igualar o sertanejo a ela, se consideradas suas características.

Já a comparação com a cabra remete ao mesmo significado. Ela necessita de pouco para sobreviver e pode ser criada no clima árido do Sertão. A comparação com o sertanejo, ao mesmo tempo em que o animiza, mostra-o resistente às situações climáticas mais precárias, como a que se evidencia no trecho anteriormente destacado. A partir disso, pode-se fazer referência à obra euclidiana, ao afirmar que “o sertanejo, antes de tudo, é um forte”, o que deixaria margens para a abordagem da criação de uma lenda elaborada pela literatura brasileira, do sertanejo-resistente, no Alto Sertão e Agreste pernambucanos. O ser humano torna-se “sobrenatural” ao permanecer no espaço físico degradado e conseguir sobreviver nele/dele. Parece que o poeta, ao referir-se a tais ambientes, relê essa lenda, de certo modo reforçando-a. Para Barbieri, “em cenários de penúria, a força da resistência é o único dote que habilita à sobrevivência. Temperados pela adversidade, os seres enraizados nesse chão levam a existência em riste, no limite de sua possibilidade, constantemente ameaçados pela iminência da morte” (1997, p.72). Observa-se que tanto a pedra quanto a cabra têm o poder de elevar a condição de mortal do homem sertanejo, aproximando-os do sagrado ao dar-lhes as características de um ser que alcança o heroísmo através da penúria e do sofrimento¹¹.

A fim de seguir seu caminho, o Capibaribe toma a estrada da Ribeira, usada por todos os que vão ao mar e voltam dele, do Recife, a passo calmo e lento de “barco navegando”. Ele estabelece um paralelo entre os seres humanos e os rios que encontra, com os quais segue lado a lado:

¹⁰ O “titã bronzeado” de Euclides da Cunha.

¹¹ A figura da cabra será melhor interpretada no item 2 do segundo capítulo.

Mas todos [os rios] como a gente
 que por aqui tenho visto:
 a gente cuja vida
 se interrompe quando os rios. (p. 121)

O verso final dá a impressão do que o poeta apresenta: a interrupção, uma vez que não se conclui, deixa um corte seco. O que é interrompido, é brusco, ocorre de repente, sem aviso ou preparação, da mesma maneira que os rios são “cortados” no verão, com o secar de suas águas. O ser humano que ali reside também tem sua vida interrompida quando os rios secam, pois sem água torna-se impossível a sobrevivência, o que os obriga a tomar outros rumos. Se para os rios o caminho do mar é o destino, para esses homens representa a esperança de uma vida melhor. No trecho destacado, a aproximação dá-se entre o fluvial e o humano, sobressaindo-se as necessidades básicas de sobrevivência de qualquer mortal (comer, beber), afastando o sertanejo do mundo sagrado, antes aproximado.

Ao descrever as pequenas vilas presentes no Agreste pernambucano, o Capibaribe reforça a pobreza, salienta a religião e a fé, as quais podem ser vistas como um dos elementos presentes na constituição da identidade de determinado grupo. Ou seja, a fé cristã, exposta com a construção das igrejas, uma em cada vila, cada uma com um nome de santo, faz com que a população se sinta parte de um mesmo grupo agarrado à misericórdia divina, em busca de forças para resistir ao Sertão. É como se a presença da fé permitisse a união das pessoas, a fim de sobreviverem no ambiente castigado. Novamente, vê-se reforçar a lenda do sertanejo em torno da idéia da fé, da religião. Está no senso comum a idéia de que o povo do sertão reza muito, possui crenças fervorosas e entrega-se a elas, na ânsia de buscar consolo para seus problemas. A religião, nesse caso, pode representar um traço cultural da região descrita, uma vez que seus ensinamentos regem a conduta dos sertanejos, a tal ponto que “poucas são as casas”, mas todas as vilas têm uma igreja. Com isso, infere-se sua importância social, mesmo que represente pouca ajuda aos membros do espaço, conforme a descrição:

As vilas não são muitas
 e quase todas estão decadentes.

 Sempre um santo preside
 à decadência de cada uma delas. (p. 122)

Observa-se no fragmento o verbo presidir para compreender a crítica tecida à religião. Alguém que preside, lidera uma determinada comunidade, com a tarefa de auxiliar na melhora da situação. É uma espécie de apoio a quem vive no Agreste. Sendo um santo que preside a decadência das vilas, símbolo da religião, que esperança de melhora os habitantes podem ter? Percebe-se que a situação apresentasse tão decadente, que a quem se delega o poder de consolar “preside” sem nada poder fazer. Simboliza a inércia de todos os esforços contra o meio natural castigado e reforça a idéia da dureza da pedra e da cabra, assim como a lenda do sertanejo-resistente a todas as adversidades, também revelando um traço cultural regional.

No seu trajeto, o rio Capibaribe encontra-se com a estrada da Paraíba e segue com ela caminho paralelo: rumo do mar e do Recife. O rio vê-se como cúmplice das pessoas, ao seguir um caminho longo e viajar em companhia dos seres humanos, caracterizando-se como “retirante”, conforme apontado anteriormente por Secchin:

Sou viajante calado,
para ouvir histórias bom,
a quem podeis falar
sem que eu tente me interpor;
junto de quem podeis
pensar alto, falar só.
Sempre em qualquer viagem
o rio é o companheiro melhor. (p. 123)

Ele estabelece com as pessoas uma relação amistosa, como aquele que as ouve em silêncio, permitindo que digam seus sentimentos e desejos. Revela-se como o ser capaz de ouvir o desabafo de quem não tem quem o ouça, de dar atenção ao outro sem pedir nada em troca, cumprindo o papel do amigo solidário. Observa-se a proximidade entre a natureza personificada e os homens que com ela se relacionam. Embora permaneça calado, o Capibaribe interessa-se pela fala dos que seguem “caminho comum do mar” com ele, propõe-se a ouvir quem quiser se manifestar, e realiza, nesse caso, o que os seres humanos não fazem uns pelos outros: ouvir.

O rio segue seu caminho e nomeia as vilas que vê. Porém, lamenta que, embora elas tenham nomes que as distingam, a paisagem é sempre a mesma, o que mostra a inatividade do meio físico:

A mesma dor calada,
o mesmo soluço seco,
mesma morte de coisa
que não apodrece mas seca. (p. 123)

O Capibaribe apresenta a realidade sertaneja, quando o próprio soluço é seco, sem a presença das lágrimas para molhar a terra calcinada, descrita no início. Os dois versos finais estabelecem a comparação com o que será descrito posteriormente, no espaço dos canaviais, com relação à morte: no Agreste, ela seca, nos canaviais, apodrece.

Limoeiro, que o rio descreve em seguida, não é tão miserável como as cidades anteriormente apresentadas. Ela possui duas feiras semanais, ruas maiores, cadeia, melhores fazendas, uma Igreja maior, o trem, a ponte de ferro, os algodoais, mas, mesmo assim, a “sede”, que representa a forte seca do Sertão e do Agreste, também atinge-a, posicionando-a em situação tão desoladora quanto as outras vilas. Antes de chegar até ela, porém, o Capibaribe revela um traço da ocupação humana no meio físico. No Alto Sertão, eram poucas as pessoas que resistiam em trabalhar a terra calcinada, em virtude das condições climáticas. Chegando a Limoeiro, onde as condições melhoram um pouco, “há mais homens/ para vencer tanta pedra”, os quais se armam com as qualidades da pedra.

E o rio diferencia-se do trem de ferro, com quem se encontrou em Limoeiro. Embora ambos sigam o caminho do mar, o primeiro vai lento, convive com as coisas e com as pessoas, sem ter pressa, parecendo “como os bois, ronceiros”. Já o segundo chegará antes em Recife, sempre apressado, pois esquiva as coisas em seu caminho. Observando-se que o trem é personificado na narração do Capibaribe, ocorre, nesse caso, uma oposição entre a natureza (o rio) e a cultura (o trem). Sendo o trem um produto da tecnologia, ele é o resultado da ação humana sobre os elementos naturais. Desse modo, os homens interferem na natureza, modificam-na a tal ponto que ela assume a frieza de coisa criada e não interage com aquele que a produziu, mas apenas serve-o. Já o rio põe-se como mais próximo das pessoas pelo fato de ser parte da natureza e não ter sido modificado pela ação humana. Nesse processo, ele renova sua cumplicidade com os seres humanos:

Diversa da dos trens
 é a viagem que fazem os rios:
 convivem com as coisas
 entre as quais vão fluindo;
 demoram nos remansos
 para descansar e dormir;
 convivem com a gente
 sem se apressar em fugir. (p. 126)

Ao sair do Agreste e dirigir-se à “região” dos canaviais, o rio Capibaribe ouve o conselho de quem garante que ele escolheu o pior caminho, uma vez que, se é difícil a situação de vida das pessoas residentes no Sertão ou em suas vilas próximas, caracterizadas pela mesma condição do sertanejo, as terras por onde passará sofrem ainda mais, mas por razões sociais:

“Rio Capibaribe,
que mau caminho escolheste.
Vens de terra de sola,
curtidas de tanta sede,
vais para terra pior,
que apodrece sob o verde.
Se aqui tudo secou
até seu osso de pedra,
se a terra é dura, o homem
tem pedra para defender-se.
Na Mata, a febre, a fome
até os ossos amolecem.”
Penso: o rumo do mar
sempre é o melhor para quem desce. (p. 126-127)

Observa-se que o rio, ao ouvir o conselho, reflete sobre a necessidade de as pessoas tornarem-se retirantes e migrarem em direção ao Recife, já que as condições sociais vividas pela população ribeirinha são alarmantes. O Agreste diz ao rio sobre o papel assumido pela seca, ao revelar parte da situação sertaneja e representar, até mesmo, um fator de identificação das pessoas residentes nesse espaço. Parece que elas estão acostumadas a viver com a dificuldade, em vista de ela ser resultado de um fenômeno natural e não da ação humana. Segundo Maia Antunes (2002), a falta ou a irregularidade das chuvas permitiu que se criasse um novo recorte do Brasil, o Nordeste “região da seca”, aqui englobando o Alto Sertão e o Agreste. Com isso, a “seca” estabeleceu-se no inconsciente das pessoas com uma significação imaginária, pertencente ao legado de mitos, paisagens e memória específicos e próprios da região atingida pelo fator climático, possibilitando inclusive a criação da lenda do sertanejo, como quem resiste firme e corajosamente em um espaço como o descrito no poema. Por essa razão, surge a necessidade de armar-se com as qualidades da pedra ou da cabra, elementos naturais, para resistir às próprias adversidades naturais.

Ao fechar seu discurso sobre o Sertão e o Agreste, verifica-se que os espaços descritos têm características comuns: sofrem com a seca, transformam seus habitantes em uma lenda de sertanejo-resistente, destacam o papel da religião, enfim, apresentam o modo de vida de seus habitantes e revelam traços de sua cultura. Desse

modo, parece que a região determinada pela geografia efetivou sua primeira divisão, como também elegeu uma região socialmente construída, favorecida pelas condições do meio físico: a seca.

A entrada em Paudalho possibilita ao Capibaribe o contato com os canaviais e rios que “trabalham” para as usinas. Aqui, o poeta tratará “da doçura das terras de massapê contrasta[ndo] com o ranger da raiva terrível das areias secas dos sertões” (1937, p. 24). Eles dialogam sobre as condições de vida nesse meio, o ritmo de trabalho imposto aos trabalhadores braçais, após o fechamento dos engenhos, e a ascensão dos usineiros. A usina, por sua vez, também é personificada e tida como “exploradora” dos que a rodeiam. Em determinados momentos, nota-se nos versos de “O rio” a crítica destilada à monocultura canavieira, que impôs um novo ritmo de vida à região, bem como estabeleceu novos costumes e diretrizes financeiras. Freyre apontou os problemas da monocultura canavieira, considerando a alimentação, uma vez que era restrita à produção de um único gênero que visava ao lucro e não à saúde. Em especial, nas regiões onde “os monocultores eram os únicos, ou quase os únicos a se beneficiarem com os lucros dos gêneros exportáveis” (1968, Vol I, p. 177):

O canavial é a boca
com que primeiro vão devorando
matas e capoeiras,
pastos e cercados;
com que devoram a terra
onde um homem plantou seu roçado;
depois os poucos metros
onde ele plantou sua casa;
depois o pouco espaço
de que precisa um homem sentado;
depois os sete palmos
onde ele vai ser enterrado. (p. 130)

Assim, o elemento natural (canavial) e, depois, a indústria (Usina) assumem a posse e o domínio do espaço e destituem o ser humano de proprietário da terra. Segundo Secchin (1985), o canavial é agente e paciente da usina, destruindo tudo o que serve a ela, para depois ser destruído por ela:

Mas na Usina é que vi
aquela boca maior
que existe por detrás
das bocas que ela plantou;
que come o canavial
que contra as terras soltou;
que come o canavial
e tudo o que ele devorou;

que come o canavial
 e as casas que ele assaltou;
 que come o canavial
 e as cadeiras que sufocou.
 Só na Usina é que vi
 aquela boca maior,
 a boca que devora
 bocas que devorar mandou. (p. 131)

Nos dois trechos acima, observa-se a crítica que o rio tece às estruturas sociais vigentes e, em grande parte, responsáveis pela exclusão das pessoas menos favorecidas economicamente. O Capibaribe salienta o poder dos usineiros em comandar uma região e o destino dos demais no processo de expansão da monocultura canavieira. Desse modo, quem ali reside, os trabalhadores braçais, identificam-se com o espaço e têm sua existência comparada com a vida da cana: plantada, utilizada na colheita sua melhor parte e jogado ao solo verde seu bagaço, para que apodreça. O homem residente no canavial também assume o mesmo destino, aproveitando-se sua melhor força para o plantio, a colheita e a moagem da cana na usina, para depois ver-se lançado ao léu, quando suas forças e condições físicas não admitem mais o trabalho pesado:

Para trás vai ficando
 a triste povoação daquela usina

 de gente que, cada ano,
 o tempo da safra é que vive,
 que, na braça da vida,
 tem marcado curto o limite.
 Vi homens de bagaço
 enquanto por ali discorria;
 vi homens de bagaço
 que morte úmida embebia.

 Ali não é a morte
 de planta que seca, ou de rio:
 é morte que apodrece,
 ali natural, pelo visto. (p. 132-133)

Assemelha-se o caso dos residentes no sertão: suas vidas assumem as condições do meio físico, de modo a sobreviver nele e dele, porém, os residentes nos canaviais não são os homens-animais, mas homens-vegetais, por exercerem o mesmo papel destinado à cana-de-açúcar. No canavial, os menos favorecidos precisam do emprego na Usina para sobreviver, mesmo que lhes custe a própria existência. A partir disso, compreende-se o conselho do Agreste ao tratar do caminho que o rio

Capibaribe segue no espaço destinado à cana. Também se observa que, como nele, a identificação das pessoas com o espaço se dá por assimilarem em suas vidas os mesmos processos e condições sociais que o ambiente oferece. Estabelece-se o vínculo por um processo social, eles distinguem-se dos demais: fazem parte da população que é “mastigada” pela Usina e não pelos sertanejos apresentados anteriormente pelo rio. Forma-se um novo espaço com “regras sociais” e costumes próprios, que regem a conduta da parcela populacional atingida. Nunes (1974, p.77) aponta que não há a individualização das pessoas, mas apenas sua especificação, o que engloba as pessoas na mesma condição impessoal, definidas pelo anonimato coletivo, ou seja, são os residentes na Usina ou os explorados pela Usina. Desse modo, sua especificação apresenta o papel de cada parcela atingida: a do usineiro, indiretamente o explorador; a dos moradores, expulsos pela monocultura canavieira; a dos cassacos, trabalhadores braçais que assumem as características da cana.

Para descrever as Usinas, o rio usa a metáfora de um grande mar e, novamente, mostra a crítica e a preocupação com a monocultura canavieira, como aquela que dominará o espaço:

Mas o mar obedece
a um destino sem divisa,
e o grande mar de cana,
como o verdadeiro, algum dia,
será uma só água
em toda esta comum cercania. (p. 133)

Note-se que, no caso do mar, há naturalidade no seu destino. Ele é imenso, sem limites, e as pessoas adaptam-se a ele. Já o “mar de cana” é o resultado de uma plantação lucrativa, dominadora e exploradora dos homens aí residentes. Ela surge como resultado de uma ação humana sobre o espaço. Em ambos os casos, as pessoas necessitam se adaptar, porém do mar todos podem usufruir, desde que tenham coragem; já no mar de cana, poucos saem beneficiados, a grande maioria sai mastigada. A metaforização reside no fato de ambos dominarem a paisagem em que estão por serem infinitos, revelando o modo como o rio vê o canavial. Freyre (1937) aponta a ampliação desmedida da monocultura canavieira, sem preocupação com as questões ecológicas, uma vez que o bagaço dos engenhos e das Usinas era lançado nos rios.

Esse espaço, então, da Zona da Mata, também revela traços da cultura local. Suas características diferem das apresentadas no Sertão e no Agreste, o que

representa mais uma divisão na “região” geográfica determinada pela hidrografia: a “região” da cana-de-açúcar, com relações sociais próprias, formadas entre seus membros, exibindo, junto com ela, uma nova cultura. O fato de o homem assumir as mesmas características do canavial, ao juntar no mesmo plano, a natureza e o humano, parece sugerir a inversão do mito bíblico da criação do homem, apontado em “O cão sem plumas”, uma vez que não se distingue a matéria que os forma, como aconteceu com a modelação do barro por Deus, na criação de Adão. Aqui, a cana-de-açúcar molda o homem a sua imagem e semelhança.

Ao concluir o seu trajeto, o rio Capibaribe entra em contato com a população recifense. Nesse contexto, ele encontra as duas Recifes mencionadas no início: a dos sobrados e de vida social elevada, e o mangue com sua população pobre. Antes de relatar o que vê em tais espaços, o rio transporta à cidade aqueles que com ele vêm migrando. Afirma:

Ao entrar no Recife,
 não pensem que entro só.
 Entra comigo a gente
 que comigo baixou
 por essa velha estrada
 que vem do interior;
 entram comigo rios
 a quem o mar chamou,
 entra comigo a gente
 que com o mar sonhou,
 e também retirantes
 em quem só o suor não secou;
 e entra essa gente triste,
 a mais triste que já baixou,
 a gente que a usina,
 depois de mastigar, largou.

 entra aquele usineiro
 que outro maior devorou;
 entra esse bangüezeiro
 reduzido a fornecedor;
 entra detrás um destes,
 que agora é um simples morador;
 detrás, o morador
 que nova safra já não fundou;
 entra, como cassaco,
 esse antigo morador;
 entra enfim o cassaco,
 que por todas aquelas bocas passou. (p. 134-135)

No contexto narrado, as pessoas que estão no papel de sertanejos, cassacos ou usineiros assumem um novo papel social ao chegar ao Recife: passam a ser “todos” retirantes. Ou seja, com a saída do espaço inicial, revelam-se semelhantes na busca de

um futuro promissor ou de apenas básicas condições de vida. Eles caracterizam-se por terem os mesmos sonhos e desejos, independente de onde vêm e do que faziam anteriormente, sendo agora integrantes de um mesmo processo social, uma vez que se retiram de um ambiente e adentram em outro em busca da sobrevivência. Há, porém, um detalhe: embora assumam o mesmo papel, o relato do Capibaribe não os engloba em um mesmo grupo, ou seja, não lhes confere uma nova e única identidade, mas preserva as diferenças culturais que trazem consigo de suas regiões de origem. Como metaforiza o Capibaribe, eles são um “rio”, assim como ele, em busca do seu “mar”.

Observa-se que no processo de transitar pelo Capibaribe, as culturas entram em contato, tanto a do sertanejo, quanto a dos cassacos e a dos usineiros. Desse modo, há trocas simbólicas, ou seja, por menos interação que haja entre os seres que se encontram, sempre ocorre o contato dos costumes próprios de cada espaço. Assim, mesmo sem consciência do que acontece, as pessoas assimilam costumes ou crenças uns dos outros e formam um novo espaço que pode ser entendido como uma fronteira. Aqui ela não representa uma divisão entre as partes, mas, como afirma Chaves (2006), é a região ao redor do limite. O raciocínio permite entender o rio como uma região, responsável pela travessia de outros, configurando um grupo distinto que desembarca no Recife, os retirantes, que assumem não necessariamente uma nova identidade, mas um novo papel social. Sendo o rio uma fronteira e assimilação de crenças e costumes, atitude que pode ser inconsciente, as pessoas passam a ser vistas de maneira diferente pelos outros, porém continuam a ver-se como iguais no grupo de origem e, por essa razão, não criam uma nova identidade para si. Para considerar o rio uma fronteira, ele precisa ser entendido fora de sua personificação, apenas como meio físico. Ao assumir sua personificação, ele continua a ser visto como um “retirante”, igual aos que ele transporta, desconsiderando a nova região.

Após chegar à capital, o Capibaribe finaliza sua travessia e alterna a descrição das duas Recifes: a capital e o mangue. A primeira remete à opulência, às belas imagens de sobrados portugueses e históricos, contrastando com a miséria e a pobreza da cidade-mangue, já apresentada em “O cão sem plumas”. Aliás, a partir dessa parte, nota-se a presença dos versos do poema de 1950. A Recife-capital é descrita da seguinte maneira:

Agora o vento sopra
em folhas de um outro verde.
Folhas muito mais finas
as brisas daqui penteiam.

.....
Agora vou entrando
no Recife pitoresco,
sentimental, histórico,

.....
Nele passam as pontes
de robustez portuguesa,
anúncios luminosos
com muitas palavras inglesas;
passa ainda a cadeia,
passa o Palácio do Governo,
ambos robustos, sólidos,
plantados no chão mais seco. (p. 136-139)

Observa-se que a linguagem utilizada faz-se própria a esse terceiro espaço. Não há a presença de termos que assustam, mas palavras elevadas à opulência e ao luxo do que designam, o que não impede ao Capibaribe, no trecho seguinte, ironizar os exageros da Recife-capital:

Vi muitos arrabaldes
ao atravessar o Recife:
alguns na beira da água,
outros em deitadas colinas;
muitos no alto de cais
com casarões de escadas para o rio;
todos sempre ostentando
sua ulcerada alvenaria;
todos porém no alto
de sua gasta aristocracia;
todos bem orgulhosos,
não digo de sua poesia,
sim, da história doméstica
que estuda para descobrir, nestes dias,
como se palitava
os dentes nesta freguesia. (p. 137)

A idéia de estudar o modo como se palitavam os dentes mostra a insignificância da opulência prezada pelos descendentes. Parece que, sem nada para mostrar ou exibir como resquício de uma situação aristocrática, a não ser a arquitetura da cidade e o título de capital, torna-se necessário prender-se a fatos menores, sem importância, para continuar a elevar algo que já está decadente. A ironia é direta ao que tenta mostrar e viver uma realidade que já não existe mais. Freyre cita a decadência dos sobrados recifenses, apontando que muitos deles, ainda novos, tiveram seu sentido patriarcal, familiar e cristão desviados, ao transformarem-se em extremos de libertinagem. Para o autor “a cidade de Recife talvez deva ser

considerada a primeira de uma série de pequenas Sodomias e Gomorras que floresceram à margem do sistema patriarcal brasileiro” (1968, vol I, p. 158). O autor também menciona o uso exagerado dos paliteiros nas mesas dos sobrados urbanos e das casas-grandes de fazenda. Alguns eram de prata, outros de louça, formatos de bichos, com figuras de pastores, Netuno e índios, como uma herança portuguesa. A crítica pode incidir também ao processo de colonização do país, ao ironizar um costume tipicamente português. Nota-se, inclusive, um toque de humor nos versos finais transcritos acima. Aqui a identidade da população da capital é percebida na opulência e no exagero que ronda os seus habitantes, mesmo que sejam herdeiros de uma aristocracia decadente e não tenham tanto poder aquisitivo para se orgulhar.

Ao referir-se à Recife-mangue, o poeta utiliza a mesma metáfora de cidade anfíbia, apresentada em “O cão sem plumas”, e relata a situação enfrentada pela população manguezina ao ter sua vida limitada ao espaço pobre, tão diferente do que se vê na capital pernambucana, com seus “sobrados pitorescos e costumes europeus”, fazendo com que o rio se sensibilize e se reconheça como seu amante. É uma atitude solidária com os seres reconhecidos apenas como gente e não como seres humanos, ao contrário das pessoas que foram apresentadas até então, e aguardam a hora da morte:

.....
 eles são gente apenas
 sem nenhum nome que os distinga;
 que os distinga na morte
 que aqui é anônima e seguida.
 São como ondas de mar,
 uma só onda, e sucessiva. (p.141)

Reconhecê-los dessa maneira define sua identidade, uma vez que não possuí-la já é um traço identitário que permite o reconhecimento de seus membros e o sentimento de pertencer ao grupo anônimo da sociedade. Observa-se que esses habitantes são os que mais convivem com o Capibaribe, por terem sua lama colada ao corpo diariamente, no trabalho de catar caranguejos. Desse modo, o fato de o rio ser o amante dos manguezinos revela mais que a cumplicidade dedicada aos demais: mostra a certeza de estarem unidos, ligados pelo mesmo destino de viver na lama.

A descrição da Recife-mangue aproxima “O rio” de “O cão sem plumas”:

A não ser esta cidade
 que vim encontrar sob o Recife:
 sua metade podre que com lama se edifica.

É cidade sem nome
 sob a capital tão conhecida.
 Se é também capital,
 será uma capital mendiga.
 É cidade sem ruas
 e sem casas que se diga.
 De outra qualquer cidade
 possui apenas polícia.
 Desta capital podre
 só as estatísticas dão notícia,
 ao medir sua morte,
 pois não há o que medir em sua vida. (p. 141)

São universos opostos que o rio descreve. Porém, ao primeiro mostrou frieza, enquanto que a esse mostra solidariedade. O pobre que enegrece, já apresentado no poema anterior, sensibiliza o Capibaribe e faz com que ele seja a esperança de as pessoas abandonarem o espaço e irem em busca de um lugar melhor:

É gente que assim me olha
 desde o sertão do Jacarará;
 gente que sempre me olha
 como se, de tanto me olhar,
 eu pudesse o milagre
 de, num dia ainda por chegar,
 levar todos comigo,
 retirantes para o mar. (p. 142)

No trecho destacado, o rio e o mar são vistos como esperança que as pessoas depositam em um futuro melhor. Nesse caso, a água seria o símbolo que permite ao ser humano sonhar com um destino. Eliade afirma que a água “é a matriz de todas as possibilidades da existência” (1998, p.153) e que a fonte ou o rio “revelam constantemente a força sagrada que lhes é própria, e participam ao mesmo tempo do prestígio de elemento netuniano” (p.163). Assim, a água do rio Capibaribe pode ser reconhecida como sagrada, por possibilitar que o ser humano, pertencente ao mundo profano, a toque e pense nela ao querer sair do espaço castigado.

Também o Capibaribe sabe que para ele, rio, sempre existe o mar, enquanto que para as pessoas que descem nem sempre existe o “mar”, ou seja, um destino bom reservado a elas:

A um rio sempre espera
 um mais vasto e ancho mar.
 Para a gente que desce
 é que nem sempre existe esse mar,
 pois eles não encontram
 na cidade que imaginavam mar

senão outro deserto
de pântanos perto do mar. (p. 142)

Novamente surge a metáfora das pessoas como rio e seu destino como mar. O elemento natural tem mais “sorte” do que o ser humano, uma vez que não precisa decidir sobre seu caminho, mas apenas segui-lo. Aos homens, ao contrário, existe a opção de decidir sobre o rumo a tomar. Tanto os que permanecem nas regiões de origem, quanto os que migram, fazem escolhas que, muitas vezes, revelam-se equivocadas, como se visualiza nos versos acima. Desse modo, a simbologia da água como elemento sagrado e matriz de todas as formas de vida pode ser vista no comum retirar dos homens e do rio, cada um em busca de seu destino.

A cidade de Recife, por sua vez, é recortada em dois espaços, formadores de duas regiões sociais distintas: a capital e o mangue. Seguindo as definições utilizadas anteriormente para estabelecer a existência ou não de regiões diferentes da apresentada pela geografia hidrográfica, parece que os relatos do rio definem quatro regiões para o seu curso: o sertão, o canavial, a capital e o mangue, o que corrobora a hipótese inicial da divisão geográfica em mais de uma região social.

Ao atravessar vários lugares e estreitar relações com os espaços, o Capibaribe tenta ser solidário com as pessoas por onde passa e deixa uma mensagem de consolo, para os que seguem consigo:

Somente a relação
de nosso comum retirar;
só esta relação
tecida em grosso tear. (p. 143)

Ele coloca-se ao lado das pessoas que deixam um espaço, a fim de adentrar em outros. Tal como eles, também deixa sua nascente, atravessa vários lugares, conhece os espaços, até finalizar sua jornada e encontrar-se com o mar, no Recife. Se para ele é o fim da jornada que será repetida pelas águas seguintes que o formam, para os retirantes, oriundos de diversas regiões, é o início de uma nova caminhada em busca da sobrevivência. O destino dos rios de nascer já caminhando é o mesmo das pessoas que nascem em um espaço que as obriga a retirar-se, em virtude das condições sociais ocasionadas por fatores climáticos ou pela mão humana. Desse modo, observa-se a cumplicidade tecida pelo rio e pelos homens que cumprem uma mesma trajetória, formando um comum retirar, um comum migrar de espaços a espaços, em busca da

solução de seus problemas. O rio Capibaribe e o elemento humano que com ele convive tecem “caminhos comuns do mar”.

1.3 “Morte e vida severina”: a áspera travessia

“Morte e vida severina” foi escrito em 1954-1955, a pedido de Maria Clara Machado, e constitui um auto de natal pernambucano. João Cabral define-o como a coisa mais relaxada que escreveu, pois sempre soube que não tinha vocação para o teatro ou para o auto. Sobre a obra, afirma:

Meus diálogos vão sempre na mesma direção, são paralelos. Observe o episódio das pessoas defronte do cadáver: todos trazem uma imagem para a mesma coisa. A cena do nascimento, com outras palavras, está em Pereira da Costa. “Compadre, que na relva está deitado” é transposição desse folclorista, pois no Capibaribe há lama, e não grama. “Todo o céu e a terra lhe cantam louvor” também é literal do antigo pastoril pernambucano. O louvor das belezas do recém-nascido e os presentes que ganha existem no pastoril. As duas ciganas estão em Pereira da Costa, mas uma era otimista e a outra pessimista. Eu só alterei as belezas e os presentes, e pus as duas ciganas pessimistas. Com *Morte e vida severina*, quis prestar uma homenagem a todas as literaturas ibéricas. Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão. O encontro com os cantores de incelenças é típico do Nordeste. Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severino antes de o menino nascer obedece ao modelo da tenção galega. (1985, p.304)

Observa-se que a escrita do poema condensou diversos aspectos do folclore, mesclando, em uma construção formal, pertencente à grande tradição, elementos da pequena tradição¹². “Morte e vida severina” foi a obra que, traduzida para vários idiomas, elevou João Cabral no cenário literário e o tornou conhecido nacionalmente. Ela encerra o *Tríptico do Rio*, segundo proposição de Barbosa. Em 1969, o auto de natal pernambucano foi encenado nacionalmente pela Companhia de Teatro de Paulo Autran e, em 1999, apresentado como minissérie pela Rede Globo, por ocasião da morte do poeta.

Em seu título, apresenta a dicotomia entre a morte e a vida severina, que acompanham o protagonista em sua travessia do sertão. Severino retirante traça o mesmo percurso do Capibaribe-narrador de “O rio”, ao migrar em direção à cidade de Recife. Parece que a voz de João Cabral foi antes emprestada ao principal elemento

¹² Robert Redfield elaborou os conceitos de grande e pequena tradição. A primeira refere-se a uma classe social que detém um conhecimento acumulado ao longo da história, como a Universidade (a Academia) e a Igreja. A segunda refere-se àquilo que é armazenado na mente da grande maioria analfabeta ou não-integrante da grande tradição. Para Burke (1989), a pequena tradição atua sozinha e se mantém na vida dos iletrados em suas comunidades aldeãs.

da paisagem regional - o rio Capibaribe –, para depois ser posta na boca de um retirante em um auto dramático, como já havia salientado Secchin (1985). A escolha pela estrutura dramática, para Barbosa (2001), ajusta-se perfeitamente ao espaço e à realidade que representa, filia-se à própria cultura e admite a pobreza com que se depara. Para o crítico, “trata-se de um discurso que impõe uma visão não apenas adversa (a viagem do sertão à cidade), mas também avessa a uma poetização da existência” (p. 47-48). Observa-se que a linguagem direta empregada em “O rio”, com vistas a adequar-se à realidade representada, torna-se ainda mais transparente em “Morte e vida severina”, talvez até com uma criticidade mais aguçada. Pode-se afirmar que, na tentativa de denunciar ou mostrar às pessoas a realidade pernambucana no trajeto traçado pelo rio Capibaribe, o poeta faz uma iniciação suave, sutil ao descrever o mangue (“O cão sem plumas”), delegando ao leitor o papel de perceber as críticas às estruturas sociais subjacentes; é mais incisivo em “O rio”, ao ceder a descrição dos espaços ao Capibaribe; e fecha o tríptico com uma ação dramática transparente e clara, sem deixar dúvidas da tentativa de mostrar o que se passa em ambientes castigados pela ação da natureza e do próprio homem.

Marta de Senna, ao comentar o título, afirma que “ao inverter a ordem natural do sintagma ‘vida e morte’, o poeta registra com precisão a qualidade da vida que seu poema visa descrever: uma vida a que a morte preside. E ambas, morte e vida, têm por determinante o adjetivo ‘severina’. Igualam-se nisso de serem ambas pobres, parcas, anônimas” (1980, p.58).

A primeira cena do auto inicia com a apresentação de Severino retirante. Segundo Secchin (1985), na tentativa de definir-se, perde sua individualidade, pois seus traços biográficos podem ser sempre partilhados por outros homens. Desse modo, Severino retirante representa a coletividade anônima que partilha os mesmos problemas enfrentados pelos sertanejos. Quando, nos versos finais da primeira cena, diz que “para que me conheçam/ melhor Vossas Senhorias/ e melhor possam seguir/ a história de minha vida”, pode-se depreender a vida de todos os sertanejos que (e)migram em direção à capital, emergindo sua identidade e, com ela, a de todo um grupo social, caracterizado da seguinte maneira:

.....
 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.

.....
 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
 algum roçado da cinza. (p. 171-172)

Observa-se que o termo severina assume variações. Para Barbosa, “o nome escolhido, “severina”, passando de próprio (de Severino) a comum (de todos) e, daí, a abstrato (ao nomear uma condição), articula os dois termos – morte e vida – que semeiam o percurso do retirante” (2001, p. 47). A iniciar pela caracterização da serra em que vive, “magra e ossuda”, percebem-se as precárias condições de vida dos sertanejos, que vão originar os seres desnutridos e anêmicos, destinados a morrer cedo, famintos e maltratados pela labuta diária em terra árida. Nesse caso, resta a esperança de migrar, abandonar o espaço “calcificado” apresentado pelo Capibaribe, em “O rio”, na descrição da primeira região. Parece que esses sertanejos são os mesmos que, ao atingir a capital, não encontram seu “mar” e são acolhidos pela “cidade de rolha”, pela “capital podre” pernambucana. No espaço do mangue, não há mais lugar para a esperança carregada por Severino na busca pela sobrevivência, tornando, os que ele representa, vazios de esperança, ocos por dentro. A partir dessas observações, verifica-se que a temática abordada por “Morte e vida severina” assemelha-se à abordada nos poemas analisados anteriormente.

Na cena dois, surge o primeiro encontro de Severino com a morte. Percebe-se que ter alguma coisa, onde ninguém tem nada, pode ser motivo de inveja e resultar na morte de alguém. É o que acontece ao defunto que está sendo transportado para o cemitério de Toritama. Nessa parte, o protagonista se oferece para ajudar no carregamento do corpo e a cena parece reler a versão bíblica de Simão Cirineu,

ajudando Jesus a carregar a cruz. O corpo morto seria a metáfora da cruz que os Severinos são obrigados a carregar. Nesse caso, Severino retirante assume o papel de Simão Cirineu de ajudá-los no transporte:

— E poderei ajudar,
irmão das almas?
vou passar por Toritama,
é minha estrada.
— Bem que poderá ajudar,
irmão das almas,
é irmão das almas quem ouve
nossa chamada. (p. 175)

A morte, então, representa algo bom e, para Secchin (1985), torna-se atraente, ao tomar por base o que não mais se fará em vida:

— Mais sorte tem o defunto,
irmãos das almas,
pois já não fará na volta
a caminhada. (p. 175)

Pode-se entender que as condições de vida são tão deprimentes, que morrer passa a ser uma solução. A segunda cena põe a morte em evidência, favorece-a frente à vida e revela seu aspecto positivo. Parece ser o que Jesus Cristo fez: com sua morte, livrou a humanidade do pecado original, tornando-a salvação e não mais condenação.

A terceira cena, no entanto, aproxima-se muito da narrativa de “O rio”, ao descrever as regiões geográficas, definidas pela passagem do Capibaribe, mas mapeadas através da imagem de um rosário, com cada conta representando uma vila. Para alcançar o Recife, é preciso “rezar tal rosário/ até o mar onde termina,/ saltando de conta em conta,/ passando de vila em vila”. A religião, portanto, assume um papel destacado na vida do sertanejo, como foi apontado no poema anterior. A idéia de que esse povo caracteriza-se pela sua fé e devoção, apegando-se a sua crença na busca pela sobrevivência, parece ser confirmada ou reforçada pelo poeta em “Morte e vida severina”, uma vez que o próprio caminho é definido em conformidade com o rosário, elemento básico do culto cristão, devoto à Virgem Maria. Ainda nessa cena, observa-se a mesma cumplicidade dos retirantes com o rio, descrita em “O rio”, quando ele é “de todos o melhor guia”.

Mas a forte devoção e o apego à religião passam a ser criticados na cena seguinte. Ao mesmo tempo em que expõe a fé do sertanejo e reforça a idéia popular a

respeito dela, o poeta a ironiza na voz de um personagem que parodia uma canção rezada no velório de um defunto, a fim de ser mais clara e enfática sua decisão de ironizar o ato:

— *Finado Severino,*
quando passares em Jordão
e os demônios te atalharem
perguntando o que é que levas...
 — *Dizes que levas cera,*
capuz e cordão
mais a Virgem da Conceição.
 — Dize que levas somente
 coisas de não:
 fome, sede, privação.
 — Dize que coisas de não,
 ocas, leves:
 como o caixão, que ainda deves. (p.177)

Observa-se que o defunto é um Severino, ou seja, mais um portador das características apresentadas no início pelo protagonista, destinado à mesma vida e à mesma morte. O personagem que efetiva a paródia tenta mostrar a realidade do espaço em que vive e desfaz da existência divina, uma vez que percebe as dificuldades em sobreviver no sertão. Nesse ponto, o poeta-dramaturgo evidencia a dura realidade, mostrando que a fé e a religião servem de apego e de consolo a quem necessita “armar-se com as qualidades da pedra” e resistir como a cabra na aridez.

Em seguida, Severino retirante questiona-se, já que a morte é uma presença constante em seu trajeto:

Desde que estou retirando
 só a morte vejo ativa,
 só a morte deparei
 e às vezes até festiva;
 só morte tem encontrado
 quem pensava encontrar vida,
 e o pouco que não foi morte
 foi de vida severina
 (aquela vida que é menos
 vivida que defendida,
 e é ainda mais severina
 para o homem que retira). (p.177-178)

Acerca desse aspecto, Barbosa aponta que “a lição ideológica do texto está, portanto, na descoberta de que os dois termos do percurso (morte e vida) estão igualados pela mesma estrutura social” (2001, p. 48), ou seja, pelas condições apresentadas, viver e morrer cumprem o mesmo papel, têm a mesma importância na

sociedade. Ambas são vistas de maneira positiva, como foi mostrado anteriormente. Em um espaço tão castigado, a morte assume o poder de libertar o ser humano da opressão, da miséria e da fome. Ela passa a ser a única capaz de fazer isso. Ao dar-se conta da frieza e da presença constante da morte como se fosse vida, Severino pensa em parar um pouco e esperar a época das chuvas, para não se perder no “rosário” que deve rezar até chegar a Recife. Nesse momento, decide pedir trabalho a uma mulher que está numa janela e, “se não é rica,/ parece remediada/ ou dona de sua vida”.

O diálogo entre os dois pode ser dividido em duas partes. Na primeira, ela faz as perguntas e, na segunda, ele. Severino responde ao interrogatório da mulher e enumera tudo o que sabe fazer: lavrar, cuidar da terra, ará-la, combater planta de rapina, tratar de gado, trabalhar no engenho. Vendo que não é possível arrumar ocupação nessas profissões, o retirante condensa o que fazia em sua terra de origem, o que revela a fome e a penitência forçada: “comendo quando havia o quê/ e, havendo ou não, trabalhar”, mais uma vez, reforçando a lenda do sertanejo forte euclidiano. Mas ele se sente intrigado, pois em um espaço em que não há ocupações, como a mulher pode manter-se tão bem? Então, o que ouve resume a existência no Sertão e no Agreste: “como aqui a morte é tanta,/ vivo de a morte ajudar”. Secchin aponta que “viver da morte é a única via aberta para a sobrevivência na região” (1985, p. 110), devido às péssimas condições de vida da população. Assim, não é preciso plantar, cuidar, olhar o céu suplicando chuvas: basta existir um nascimento. O que Barbosa aponta como a lição ideológica do texto, perpassa-o por completo: morte e vida no mesmo patamar.

Desse modo, a mulher explica ao retirante, valendo-se da linguagem empregada anteriormente por Severino, como a morte é lucrativa nesse espaço:

Só os roçados da morte
compensam aqui cultivar,
e cultivá-los é fácil:
simples questão de plantar;
não se precisa de limpa,
de adubar nem de regar;
as estiagens e as pragas
fazem-nos mais prosperar;
e dão lucro imediato;
nem é preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear. (p.182)

Já a chegada à Zona da Mata faz com que o retirante veja o contraste entre as paisagens da seca e do canavial, o que permite criar uma imagem desse morador não condizente com a realidade apresentada anteriormente em “O rio”. Ele se orienta pelas necessidades que o sertão oferece. Percebendo que não há falta de água e a terra é boa para o cultivo, é “feminina”, e não vendo pessoas, apenas o canavial, pressupõe que eles estão “feriando”, pois devem ser ricos, residentes em um espaço tão bom, produtivo e irrigado. O que ele não sabe são as dificuldades encontradas pela população, originadas pela mão humana e não pela natureza. Tais informações ele terá ao assistir ao enterro de um morador do eito. Nesse momento, o poeta ironiza a condição de quem vive em um ambiente repleto de riquezas, mas que não usufrui delas. As falas das pessoas que acompanham o corpo deixam claro o monopólio do usineiro nessa região, ocasionando a opressão dos demais. Assim, observa-se que, ao morrer, o defunto tem acesso à terra que em vida jamais possuiu, fazendo, a partir de agora, parte dela. Novamente a morte é vista de maneira positiva, a única capaz de acabar com o sofrimento terreno. Salienta-se a ironia do poeta no trecho:

É uma cova grande
para teu defunto parco,
porém mais que no mundo
te sentirás largo. (p. 184)

E o fato de ele trabalhar para os outros sem ter direito a um pedaço de terra pode ser observado nos versos:

[a cova] é a parte que te cabe
deste latifúndio.
.....
é a terra que querias
ver dividida.
.....
Agora trabalharás
só para ti, não a meias,
como antes em terra alheia. (p. 183-184)

Secchin aponta que, mesmo depois da morte, o trabalhador não terá descanso. Para o autor, “o solo é o elemento comum a unificar existência e seu término. Mas o descanso além-vida é relativo, pois a obrigação de ‘trabalhar a terra’ continua a perseguir o morto, da mesma forma que o sujeitara quando vivo” (1985, p. 111):

Trabalhando nessa terra,

tu sozinho tudo empreitas:
serás semente, adubo, colheita. (p. 184)

O autor afirma que, se o defunto é um grão, “o corpo é associado à semente que deve vingar” (1985, p. 111), anulando a distinção entre a vida e a morte, através do imperativo agrícola:

Não levas semente na mão:
és agora o próprio grão.
.....
Despido vieste no caixão,
despido também se enterra o grão. (p. 185-186)

O monólogo que segue à cena do enterro traz as reflexões de Severino retirante. Ele explica as razões que o fizeram sair do sertão e ir ao encontro de Recife:

O que me fez retirar
não foi a grande cobiça;
o que apenas busquei
foi defender minha vida
da tal velhice que chega
antes de se inteirar trinta;
se na serra vivi vinte,
se alcancei lá tal medida,
o que pensei, retirando,
foi estendê-la um pouco ainda. (p. 186)

Em meio à morbidez da morte, já que até aqui o retirante somente a encontra, ainda existe um resquício em sua fala que busca a vida, como bem salientou Secchin. Ele deseja encontrar na cidade condições de viver bem, trabalho e um pouco de descanso, esse último sem precisar morrer. Porém, dá-se conta de que, independente de onde está, seja no Agreste, na Caatinga ou na Zona da Mata, a diferença é mínima, apontada pela geografia, pois as condições de vida são as mesmas, “a vida arde sempre com/ a mesma chama mortífera”. À revelia do espaço, a morte é uma constante. Sua esperança é chegar ao Recife e logo findar sua ladainha. Ou seja, a chegada à cidade é para ser algo bom, positivo, que o ajude a melhorar sua condição. Mas o fim de sua ladainha inicia nova decepção. Ao chegar ao Recife, ouve a fala de dois coveiros que revelam a mesma situação já vista anteriormente: a morte, mas orientada pelas diferenças sociais. Para Secchin, “a maior diferença entre os mortos do Interior e os da Capital reside, no último caso, na duplicação *post mortem* da rígida diferenciação social que separava os homens em vida, contrariamente à morte

geral e anônima do Interior” (1985, p. 112). Nesse caso, cada segmento ou bairro é dividido de acordo com as condições financeiras dos mortos. Secchin propõe que “a pobreza se divide em subníveis” (1985, p.112).

A fim de mostrar a diferenciação dos defuntos de acordo com seus bens, o diálogo dos coveiros apresenta as comparações:

As avenidas do centro,
 onde se enterram os ricos,
 são como o porto do mar;
 não é muito ali o serviço:
 no máximo um transatlântico
 chega ali cada dia,
 com muita pompa, protocolo,
 e ainda mais cenografia.
 Mas este setor de cá
 é como a estação dos trens:
 diversas vezes por dia
 chega o comboio de alguém.
 Mas se o teu setor é comparado
 à estação central dos trens,
 o que dizer de Casa Amarela
 onde não pára o vaivém?
 Pode até ser uma estação
 mas não uma estação de trem:
 será parada de ônibus,
 com filas de mais de cem. (p. 188)

Na conversa, os coveiros comentam as diferenças entre os pobres e os ricos mortos e, considerando o serviço, é preferível trabalhar no setor dos ricos, porque é mais leve o serviço e as pessoas dão sempre alguma gorjeta. A “cenografia” citada nos versos anteriores revela-se nos versos “onde se exige quepe/ e farda engomada e limpa”. Para enterrar ricos, torna-se necessário um teatro, um verdadeiro auto, enquanto aos pobres basta cobrir a cova com terra seca. A respeito dos jazigos pertencentes às famílias opulentas de Recife, Freyre afirma que “o homem morto ainda é, de certo modo, homem social. E, no caso de jazigo ou de monumento, o homem morto se torna expressão ou ostentação de poder, de prestígio, de riqueza dos sobreviventes, dos descendentes, dos parentes, dos filhos, da família” (1968, Vol I, p. XXXIX). Desse modo, o homem morto continua um ser social, pois participa da ostentação de poder com sua família, através do jazigo monumental em que está enterrado. O autor aponta também o fato de muitas vezes os descendentes não conseguirem arcar com as despesas de manter um jazigo luxuoso, em virtude da decadência do patriarcado, o que resulta no abandono e na degradação do que antes representou o poder.

No mesmo diálogo, ao apresentar os “bairros” da morte, surge o “subúrbio dos indigentes”, do qual os Severinos retirantes fazem parte, caracterizados como “a gente dos enterros gratuitos/ e dos defuntos ininterruptos/ É a gente retirante/ que vem do Sertão de longe”.

A realidade que espera essa gente parece ser a mais desconsoladora: o mangue/a morte. E os coveiros dão um conselho:

Na verdade, seria mais rápido
e também muito mais barato
que os sacudissem de qualquer ponte
dentro do rio e da morte. (p. 191)

Percebe-se que não são pessoas que se suicidam. São panos ou trapos “sacudidos” fora da ponte e da vida, custando bem barato. A solução, na visão dos coveiros, seria o suicídio, uma vez que, ao retirar-se do Sertão, esse povo “encontra só, aqui chegando/ cemitérios esperando”.

Ao ouvir tal discurso, Severino faz novo monólogo e reflete sobre o que veio buscar ao migrar ao Recife:

Nunca esperei muita coisa,
é preciso que eu repita.
.....
esperei, devo dizer,
que ao menos aumentaria
na quartinha, a água pouca,
dentro da cuia, a farinha,
o algodãozinho da camisa,
ou meu aluguel com a vida.
E chegando, aprendo que,
nessa viagem que eu fazia,
sem saber desde o Sertão,
meu próprio enterro eu seguia. (p. 192)

Assim, o retirante não vem em busca de riqueza, mas de melhores condições de vida, limitadas ao comer e ao vestir. Até esse ponto, embora só a morte ele visse ativa, o protagonista revela em seu discurso o desejo de vida. De agora em diante, sua fala muda de tom e deixa transparecer a idéia da morte, do suicídio:

A solução é apressar
a morte a que se decida
e pedir a este rio,
que vem também lá de cima,
que me faça aquele enterro
que o coveiro descrevia (p. 192)

Para Barbosa, “o que faz com que Severino pense na morte no rio é a descoberta da ‘condição severina’ mesmo na cidade, tornando iguais morte e vida e, portanto, paralisando o mecanismo de sobrevivência que o movera do sertão para o mar” (2001, p. 49). Fica impossível tentar sobreviver em um espaço que não lhe dá condições de isso acontecer. Ele pensa em morrer no Capibaribe, pois ele também é um dos seus, “retirante” do Sertão e “guia” dos sertanejos.

Até esse momento, a travessia do espaço (Agreste, Caatinga, Zona da Mata) pode ser comparada à travessia que o rio-narrador faz em “O rio”, pois mostra as mesmas regiões descritas acima. O rio-narrador encontra e revela espaços castigados, sofridos, fazendo com que os leitores pensem nas condições adversas de vida. O protagonista de “Morte e vida severina”, Severino retirante, sofre com a miséria que encontra e traça uma verdadeira via-crúcis, podendo ser comparado com Jesus Cristo. Se considerarmos o fato de que para chegar ao Recife ele deve “rezar um rosário”, que envolve três terços e a passagem por seus mistérios (gozosos, dolorosos, gloriosos), parece ser exatamente o que acontece com Severino. Seu trajeto diferencia-se do traçado pelo ícone da religião católica, porque Severino desce a serra, enquanto Cristo subiu ao Morro Calvário.

A partir disso, encontra-se com Seu José, mestre carpina, representando o que Benedito Nunes chama de auto dentro do auto, em virtude de representar a cena natalina, sendo a personagem Seu José o mesmo São José, ambos carpinteiros e ele natural de Nazaré da Mata, mesmo nome do lugar onde Cristo nasceu. Se antes era a representação da via-crúcis de Cristo, portanto, a Páscoa, a morte do Salvador, agora se inicia o auto de natal pernambucano, ou seja, o nascimento de Jesus.

O diálogo que se segue entre Seu José e Severino retirante mescla-se com o desânimo de Severino e a tentativa de mostrar o lado positivo da vida por parte de Seu José. Enquanto um apresenta seu descontentamento e a idéia de suicidar-se, o outro tenta afirmar a beleza de continuar vivo, mesmo que seja uma vida miserável.

Nesse ponto, a idéia de Severino de “saltar” fora da ponte e da vida, que remete à morte, é sucumbida pela de “saltar” dentro da vida, remetendo ao nascimento do filho do mestre carpina:

Estais aí conversando
em vossa prosa entretida:
não sabeis que vosso filho
saltou para dentro da vida? (p. 195)

O mesmo verbo é usado para denotar idéias opostas, dando a impressão da tentativa de mostrar que a vida vence a morte, ou é superior a ela, como se o nascimento do filho de Seu José fosse capaz de anular o desânimo e a tristeza que ronda o peito de Severino retirante. Saltar, nesse caso, é a metáfora empregada para referir morte e vida.

No poema, chegam vizinhos e amigos a fim de celebrar o nascimento da criança. Em suas falas misturam-se pontos positivos e negativos. Para Secchin (1985), em sua fala inicial os vizinhos ainda seguem o modelo tradicional da celebração, mas dão em seguida vazão ao “ambiente corroído e putrefato” que, de certo modo, é a realidade que circunda o habitante do mangue. Nesse ponto, lembra-se a fala de o rio, em “O rio”, quando afirma que o destino dos retirantes do sertão na capital é o mangue, o espaço castigado, a capital podre que não seleciona quem a habita, mas recebe os que não têm mais esperança, formadores da “cidade de rolha” de “O cão sem plumas”.

Depois disso, como já apontou Secchin (1985), inicia a representação da chegada dos Reis Magos e seus presentes. Todos iniciam com o verso “Minha pobreza tal é” e seguem com as ofertas. Como são pobres, residentes no mangue, oferecem o que possuem: caranguejos, papel de jornal, água da bica, canário da terra, enfim, aquilo que lhes é, de algum modo, precioso.

Em seguida, apresentam-se “duas ciganas do Egito”, a fim de realizar suas profecias quanto ao nascimento e ao destino da criança. De acordo com Secchin (1985), as duas não proferem a ultrapassagem da condição severina, sendo que a primeira o prende ao mesmo destino dos residentes no mangue:

Vou dizer todas as coisas
que desde já posso ver
.....
pelo que será anfíbio
como a gente daqui mesmo. (p. 198)

Já a segunda cigana prevê um destino isento do mangue, “embora tenha precipícios”:

Não o vejo dentro dos mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica:
se está negro não é lama,
é graxa de sua máquina,

coisa mais limpa que a lama
do pescador de maré
que vemos aqui, vestido
de lama da cara ao pé. (p. 199)

Mas a segunda cigana dá esperança de um futuro melhor para o menino, para que “ninguém pense que a ele tudo será triste”:

vejo coisa que o trabalho
talvez até lhe conquiste:
que é mudar-se destes mangues
daqui do Capibaribe
para um mocambo melhor
nos mangues do Beberibe. (p. 199)

Observa-se que, embora ela tente afastar o destino cruel de viver no mangue, a condição severina não é superada. Ele continuará a buscar a sobrevivência dia após dia, comprando a vida à prestação, como já dizia o mestre carpina. Para Secchin, “pescador ou operário, a cicatriz da impureza persistirá como o traço definidor de sua existência” (1985, p. 116).

A seguir, têm-se as falas dos vizinhos, amigos e das pessoas que vieram com presentes, descrevendo a formosura do menino. O destaque é dado aos traços que o definem como pertencente à condição severina, embora “a máquina de homem [que] já bate nele, incessante”, seja, como afirma Secchin, “símbolo de uma resistência coletiva ao império da morte” (1985, p.116). Esse simbolismo está expresso também nos versos finais da cena:

E belo porque com o novo
todo o velho contagia.
Belo porque corrompe
com sangue novo a anemia.
Infecciona a miséria
com vida nova e sadia.
Com oásis, o deserto,
com ventos, a calma. (p. 201)

A chegada do menino atua como esperança de salvação a todos os pertencentes à vida severina, exatamente como o nascimento de Jesus Cristo representou a salvação ao povo cristão, a chegada do Messias. Em meio à tamanha vulnerabilidade, uma nova vida ou simplesmente a presença da vida simboliza a esperança: ainda dá para sonhar. Nesse ponto, finda a proposta de Nunes do auto dentro do auto.

A fala de Seu José, mestre carpina, então, tenta responder à pergunta de Severino retirante, quando esse se questiona se vale a pena saltar fora da ponte e da vida:

Severino retirante,
 deixe agora que lhe diga:
 eu não sei bem a resposta
 da pergunta que fazia,
 se não vale mais saltar
 fora da ponte e da vida;
 nem conheço essa resposta,
 se quer mesmo que lhe diga;
 é difícil defender,
 só com palavras, a vida,
 ainda mais quando ela é
 esta que se vê, severina;
 mas se responder não pude
 à pergunta que fazia,
 ela, a vida, a respondeu
 com sua presença viva.
 E não há melhor resposta
 que o espetáculo da vida:
 vê-la desfiar seu fio,
 que também se chama vida,
 ver a fábrica que ela mesma,
 teimosamente, se fabrica,
 vê-la brotar como há pouco
 em nova vida explodida;
 mesmo quando é assim pequena
 a explosão, como a ocorrida;
 mesmo quando é uma explosão
 como a de há pouco, franzina;
 mesmo quando é a explosão
 de uma vida severina. (p. 201-202)

Desse modo, observa-se que o título do poema, ao iniciar pela morte, último estágio terreno do ser humano, parece remeter ao fato de, inicialmente, o poeta reler a paixão de Cristo, sua via-crúcis, para depois falar sobre a vida e reler o nascimento de Cristo, mesmo que seja uma vida severina, repleta de dificuldades. Embora Severino retirante faça o mesmo trajeto de o rio-narrador, em “O rio”, a região que sobressai é a do Sertão e do Agreste, castigada pela seca. A ultrapassagem do espaço não está no que ele representa ou nas metáforas criadas, mas na condição severina. Para Barbosa, ultrapassar essa condição “significa, pois, o conhecimento de uma realidade que rompe com a própria imagem proposta inicialmente para a sua nomeação” e, “sendo uma imagem de morte, nem mesmo ela dá conta, e talvez por isso mesmo, da medida do homem por ela designado” (2001, p. 49). Segundo Nunes, “aprende-se, com tal desfecho, que a condição severina não é permanente, que a

severinidade constitui uma entificação determinada de fora para dentro” (1974, p.89).

Observa-se, portanto, que a travessia do espaço por Severino remete à travessia de todos os sertanejos que desejam alcançar um futuro melhor, sendo esse o de apenas aumentar a comida e a bebida, não necessariamente sair da condição miserável, mas diminuí-la. João Cabral mostra a áspera travessia no auto, ao concluir o *Tríptico do rio* e revelar aos demais as dificuldades em ser “Severino”, manguezino ou cassaco.

1.4 O tríptico do rio e as identidades regionais

Ao concluir o Tríptico do rio, percebe-se a edificação de quatro regiões distintas, surgidas em volta do rio Capibaribe. A primeira a ser destacada é o mangue, revelado nas três obras como o espaço que abriga a exclusão e o escoamento da miséria. O grupo residente nele não fala, não age em prol de melhorias, nem mesmo tenta fugir dele: é o último estágio do ser humano. Ele tenta fugir de várias situações miseráveis (vida no sertão e no canavial) e acaba por desembocar em um espaço muito pior que aquele de qual emergiu. Por essa razão, os manguezinóis não são as pessoas que buscam a sobrevivência: são homens desesperançosos, vivem como animais, apenas “catando” a comida diária. O grupo diferencia-se de modo chocante dos demais: são os homens-animais, cães-sem-plumas. Não são heróis, mas sobreviventes, “gente apenas, sem nome que os distinga”.

Na segunda, região do canavial, o homem sofre com a interferência humana no espaço. No mangue, o espaço físico, de certo modo, margeia a situação da população, uma vez que ele não oportuniza outras realidades, somente a lama. Aqui, a “terra é feminina” e grande o volume d’água. Se ela é a condição essencial à sobrevivência, não precisaria ocorrer a migração dessa região, pois a água é abundante. Porém, as pessoas que residem no canavial vêm-se obrigadas a fugir dele devido à exploração dos monocultores, preocupados apenas em aumentar seus lucros e usufruir da riqueza oferecida pelo meio. Por essa razão, a interferência humana não permite que todos sobrevivam na região, porque, enquanto alguns gozam as maravilhas, outros são “mastigados” pela Usina. Nesse ponto, verifica-se que o ser humano residente no canavial não é o animal do mangue, mas o vegetal, sofre o mesmo destino da cana. O

grupo de trabalhadores do eito tem sua identidade caracterizada pelo predomínio do vegetal ao humano, com sua vida igualada ao processo de moagem da cana.

Na Recife-capital, dos sobrados pitorescos, há o surgimento da terceira região. Agora, as pessoas têm cabelos de outro tom e outro perfume, são doutos e descendentes da aristocracia. Suas vidas não são “mastigadas”, nem animizadas: esses são os doutores recifenses. Ao representar essa região, João Cabral ironiza a suposta nobreza, uma vez que a aristocracia já está decadente. Muitas vezes, resta a aparência da riqueza, mas não o dinheiro que a caracteriza. Os recifenses pertencentes a esse espaço também constituem uma identidade própria. Eles são o grupo social aceito que ignora a existência dos demais.

Por fim, tem-se o Sertão como região. Nesse ponto, o poeta deixa elevar a condição do ser humano ao “titã bronzeado” de Euclides da Cunha. Embora padeça do sofrimento em terra calcinada, seja o retirante em busca de comida e água, o sertanejo é o herói que arma-se com as qualidades da pedra e da cabra. É aquele capaz de vencer o próprio espaço ao assumir as características dele. Ao contrário do que parece, não ocorre o determinismo geográfico, a submissão ao meio, mas a luta diária de um grupo severino.

Desse modo, a temática social e crítica do Tríptico do rio revela-se no fato de o poeta mostrar claramente a situação vivida pelas parcelas menos favorecidas da sociedade, que sobrevivem em condições sociais precárias e desumanas. Assim, verifica-se o trabalho artístico do poeta com a linguagem utilizada, mas sem esquecer de denunciar a realidade vivida pelos habitantes das regiões castigadas pela ação natural ou humana sobre o meio. É importante salientar que o veio crítico não condena a beleza das obras poéticas, pois se revela naturalmente na escrita dos poemas.

2 QUADERNA: PAISAGENS OPOSTAS

“O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima
de tudo o que tentar abalá-la,

imóvel ao vento, terremotos,
 no mar maré ou no mar ressaca.
 Só o tempo que ama o ímpar instável
 pode contra essa coisa ao passá-la:
 mas a roda, criatura do tempo,
 é uma coisa em quatro, desgastada.”
 (João Cabral de Melo Neto)

Quaderna foi publicada primeiramente em Portugal, no ano de 1960. Sua escrita iniciou em 1956, quando João Cabral, trabalhando como cônsul, foi removido para Barcelona e autorizado a residir em Sevilha, a fim de fazer pesquisas no Arquivo das Índias. No Brasil, foi publicado em 1962, juntamente com “Os dois parlamentos” e “Serial”, em um livro chamado *Terceira feira*. A edição foi a pedido de Rubem Braga para a Editora do Autor, de sua propriedade e de Fernando Sabino.

Como sua escrita ocorreu na Espanha, não surpreende que alguns de seus poemas versifiquem a temática local, como “Estudos para uma bailadora andaluza” e “A palo seco”. Para Secchin, *Quaderna* “retoma a abrangência temática já expressa em *Paisagens com figuras*: o Nordeste, a Espanha, e o diálogo entre ambos, marcados pelo vetor comum de uma condição humana definida pelos signos da carência e do menos”, acrescentando “a presença do feminino como referência do poema” (1985, p.133). Há, portanto, a retomada das questões abordadas no *Ciclo do rio*, como a condição do homem sertanejo e a presença constante da morte, concretizada na imagem do cemitério, com o acréscimo de um tema novo que se sobressairá no conjunto da obra pela quantidade de poemas dedicados a ele: a mulher.

A influência da Espanha faz-se presente inclusive no título *Quaderna*. Para Barbosa,

fazendo uso reiterado da quadra (daí o título do livro, derivado da *cuaderna vía* da tradição espanhola, isto é, de um tipo de estrofe usada principalmente nos séculos 13 e 14 e composta de quatro versos alexandrinos de uma só rima), de raízes populares, tanto no Nordeste quanto no romanceiro ibérico, de que aquele sofre a influência, os poemas estão, de fato, orientados para a contundência que se encontra na última estrofe do citado poema (2001, p.59).

Já a crítica Leiria Ávila sugere que o título deriva do quatro, o qual “realiza no imaginário poético do universo cabralino, o projeto da perfeição, da concisão, da síntese, do ‘enquadramento’ do mundo aos seus quatro pontos cardeais: norte, sul, leste e oeste” (1996, p.160). E continua a apontar os demais desígnios em quatro da natureza: as estações do ano que orientam seu desabrochar e amadurecimento; a

natureza humana: nasce, cresce, amadurece e morre; a lua e suas fases: nova, cheia, crescente e minguante. Para a autora, “a idéia da origem da vida está centrada, pois, na idéia do quatro” (p.160).

Por sua vez, Marly de Oliveira condensa as opiniões anteriores ao argumentar sobre a influência direta da *cuaderna vía* espanhola e acrescentar que, para o poeta, o número quatro é sinônimo de equilíbrio e racionalidade, como apontado no poema “O número quatro”, que serve de epígrafe ao capítulo: “o número quatro feito coisa/ ou a coisa pelo quatro quadrada,/ seja espaço, quadrúpede, mesa,/ está racional em suas patas”. Desse modo, observa-se que a racionalidade e o equilíbrio, buscados pelo poeta em sua poesia, parecem homenageados no título da obra.

A importância de *Quaderna*, no entanto, não se reduz a isso. Para Marly de Oliveira, neste livro parece estar “mais consciente a idéia do uso das formas” que marcarão o restante da produção cabralina e, embora haja inovações nas obras posteriores, o essencial já está aqui. Parece que ela representa o auge na criação poética de João Cabral, pelo modo como usa as imagens e pelas inovações nas comparações estabelecidas, em especial ao tematizar a mulher.

Ainda sobre a obra, Leiria Ávila afirma que,

em *Quaderna*, o concretismo é levado à sua melhor forma. O que surge aos nossos olhos, então, é uma poesia de inspiração erótica, elaborada a partir da erotização do objeto concreto, das palavras triviais e prosaicas, que adquirem pelo tratamento poético a condição sensorial, visual, tátil e olfativa do objeto ‘suspenso’. Esse objeto suspenso, subliminar é a figura feminina. (1995, p.163)

Observa-se, portanto, a ênfase dada ao modo de abordar a temática da mulher pelo poeta, embora ele afirme, em entrevista a Antonio Carlos Secchin, que isso não se motive pelo particular:

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 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 o utilizo para confessar frustrações amorosas. Descrevo uma mulher sem biografia; o que ela representou na minha vida não vem ao caso. (1985, p. 305)

Vê-se, portanto, que o poeta não deseja valer-se de um lirismo confesso para falar da mulher, mas tratá-la com objetividade e racionalidade, efetuando as comparações mais inusitadas, utilizando elementos concretos, como: a casa, a gaiola, a seda. Marly de Oliveira declara o que singulariza a poesia cabralina no contexto nacional, ao afirmar que o poeta “refoge o explicitamente confessional e faz da imagem o núcleo do poema” (1994, p.20).

Barbosa também aponta que “o livro explora, de um modo dominador pela primeira vez na obra do poeta, a temática do lirismo amoroso, ou mesmo erótico”, não da maneira como a literatura tradicional aborda, mas do modo característico do poeta, através da “lucidez com que faz da linguagem a própria imitação do objeto a ser nomeado” (2001, p.60). Observa-se que o lirismo citado pelo autor poderia ser destituído sem prejuízo e salientado apenas o erotismo que os poemas referentes à mulher exploram ao tecer comparações sugestivas do corpo feminino com objetos concretos.

Como já mencionado, além da mulher, o poeta retoma o homem representado no *Ciclo do rio*, estudado no primeiro capítulo, muitas vezes, caracterizando-o de modo semelhante. Além disso, concretiza a presença constante da morte de “Morte e vida severina” nos poemas dedicados aos cemitérios sertanejos. Serão essas, portanto, as três temáticas analisadas nos itens seguintes, salientando o papel da região e da cultura, como também sua ultrapassagem através do trabalho artístico com a linguagem.

2.1 A mulher: o desdobramento erótico da imagem/paisagem

Ao referir-se à mulher, o poeta utiliza imagens inusitadas, desdobrando-as à luz de seu intento poético. Em geral, ao versificá-la, ele aproveita a mesma estrutura formal, excetuando-se “Jogos frutais”. Segundo Secchin, “o espaço onde cabe a mulher apresentará oito ou doze estrofes; terá sempre versos *heptassílabos*; se constituirá através de *uma única* rima toante” (p.133), o que sugere a necessidade do recurso retórico a fim de produzir o sentido desejado. Além disso, o crítico propõe a divisão dos poemas em dois grupos, em virtude da pessoa gramatical utilizada. O primeiro constitui-se por “Estudos para uma bailadora andaluza” e vale-se da terceira pessoa do singular, enquanto os sete restantes formam o segundo, produzidos na segunda pessoa do singular. Para o autor, “a cumplicidade lingüística imediata entre

o sujeito lírico e seu objeto repercutirá numa percepção que será a de um olhar a incidir diretamente sobre um corpo” (1985, p.134). Desse modo, a apresentação das imagens também incide na divisão dos grupos, de maneira a identificar no primeiro a segmentação das várias imagens que se comparam aos movimentos da bailarina até atingir seu fim, e, no segundo, imagens-base desdobradas ao longo do texto. Este, por sua vez, divide-se em dois subgrupos, sendo que o primeiro inclui “Paisagem pelo telefone”, “A palavra seda”, “Rio e/ou poço”, “Imitação da água” e “Jogos frutais”, referenciando um espaço aberto e o mineral líquido; já o segundo, “A mulher e a casa” e “Mulher vestida de gaiola”, possui como núcleo a casa e a gaiola, espaços fechados. Embora pertinente, a análise pretendida não se pautará por tal divisão.

Como no capítulo anterior a análise voltou-se ao modo como a região é representada nos poemas, vê-se que, ao falar da mulher, em apenas três textos poéticos salienta-se a presença da região: “Paisagem pelo telefone”, “Mulher vestida de gaiola” e “Jogos frutais”. Porém, a região que se apresenta agora não é a mesma de “O cão sem plumas”, “O rio” e “Morte e vida severina”, quando um dos principais objetivos, inclusive revelado pelo poeta em entrevista a Secchin, foi a denúncia da realidade vivida pela população menos favorecida, em virtude das adversidades naturais ou da ação humana no meio natural. No referido capítulo, identificou-se quatro regiões representadas pelo sertão, canavial, mangue e litoral, sendo que sua existência dependia das relações tecidas entre os membros de um espaço determinado, bem como da limitação do meio físico. Em nenhum momento, no entanto, as regiões destacavam-se por critérios políticos da divisão do espaço. Já em *Quaderna*, ela surge nos elementos regionais adotados para descrever a mulher. Verifica-se, todavia, que não há mais a intenção de denunciar condições precárias de vida. Sua presença destaca-se em três momentos claros:

.....
 a alguma manhã de praia
 no prumo do meio-dia,
 meio-dia mineral
de uma praia nordestina,

*Nordeste de Pernambuco,
 onde as manhãs são mais limpas,
 Pernambuco do Recife,
 de Piedade, de Olinda, (p. 226)
 (“Paisagem pelo telefone”)*

*É de fruta do Nordeste
 tua epiderme;*

mesma carnação dourada,
solar e alegre.

.....
Tens de uma fruta aquele
tamanho justo;
não de todas, de fruta
de Pernambuco. (p. 263-264)
("Jogos frutais")

Pois nessa gaiola externa
onde tudo tem cabida,
onde cabe Pernambuco
e o resto da geografia,
.....
(*não de pássaro, de enchente,*
de enchente do mar de Olinda) (p. 261-262)
("Mulher vestida de gaiola")

Observa-se, nos versos por nós grifados, que os elementos regionais eleitos pelo poeta são mais que simples referências espaciais: eles servem para idealizar a região litorânea de Pernambuco, evidenciada na manhã de praia, nas frutas e na enchente do mar de Olinda. No entanto, nos dois primeiros, o elemento regional serve de comparação na descrição da mulher ou de seu corpo, ao contrário do último, quando a referência regional dimensiona a grandeza do mundo externo, enfatizando a grandeza do estado pernambucano.

Desse modo, "Paisagem pelo telefone" pode dividir-se em duas partes: a primeira descrevendo a sala onde a mulher fala ao telefone, e a segunda transferindo as características da manhã marinha pernambucana à figura feminina. Aí, o elemento regional serve para elevar uma característica da mulher: sua luminosidade. Assim, em um primeiro momento, a descrição da sala antecipa a característica feminina:

Sempre que no telefone
me falavas, eu diria
que falavas de uma sala
toda de luz invadida,

sala que pelas janelas,
duzentas, se oferecia
a alguma manhã de praia,
mais manhã porque marinha,

a alguma manhã de praia
no prumo do meio-dia,
meio-dia mineral
de uma praia nordestina,

Nordeste de Pernambuco,
onde as manhãs são mais limpas,

Pernambuco do Recife,
de Piedade, de Olinda, (p. 225-226)

Vê-se a exploração da imagem clara, quente e iluminada representada pela manhã de praia nordestina pernambucana no prumo do meio-dia, a partir da audição. Tal imagem transforma-se em uma “paisagem” construída através da imaginação do poeta ao ouvir a voz ao telefone, conforme sugere o título do poema. Para Senna, “o poeta explora impressões visuais, quando seria natural que se detivesse em auditivas, uma vez que traduz uma impressão sonora – a voz da mulher ao telefone” (1980, p.96). E completa: “o som gera uma imagem”. Essa imagem será desdobrada ao longo do poema e constituirá seu núcleo, uma vez que a representação da luminosidade da mulher compara-se à da manhã pernambucana.

Percebe-se, inclusive, a construção de uma ambigüidade de sentido, pois a sala descrita, aparentemente como um espaço limitado a sua construção, surge aberta e ampla ao valer-se do elemento regional, quando a luz gerada pela manhã invade o espaço fechado no exagero de janelas que se oferecem a tal manhã. Parece que a presença da região edifica a paisagem construída através do som e traz para o texto as referências espaciais do poeta de modo a possibilitar a descrição do que ele imagina, mas não vê.

Em um primeiro momento, a manhã marinha pernambucana responsabiliza-se pela invasão de luz irradiada à sala através das janelas, consideradas por Secchin “invasoras” do espaço fechado: “o primeiro elemento invasor é luz; a seguir, *janelas*, duzentas, com sua transparência para o externo. *Manhã de praia* condensa o tecido de ar e água que, afinal, estampa o aspecto simultaneamente luminoso e líquido, mas sempre transparente, dessa voz de mulher” (1985, p. 140). O crítico destaca um papel importante desse elemento regional: representar a transparência que envolve a voz feminina ao telefone. A “paisagem” que o poeta tenta construir a partir desse som claro e transparente deve reproduzir as mesmas características da voz.

Mesmo papel destina-se às frutas pernambucanas, quando o poeta revela a luminosidade da mulher através delas, em “Jogos frutais”:

E há em tua pele
o sol das frutas que o verão
traz no Nordeste.

É de fruta do Nordeste
tua epiderme;
mesma carnação dourada,

solar e alegre. (p. 263)

O sol a iluminar a sala anteriormente é o mesmo que ilumina as frutas relacionadas com o corpo feminino. Percebe-se que antes a audição gerava uma imagem (visão) e agora apenas a visão cumpre esse papel, quando seria natural o tato, por se tratar da epiderme. As frutas e a manhã de praia pernambucanas revelam a luminosidade que não é tecida por elas, mas pelo sol nordestino que irradia claridade e alegria. Por ora, vem de fora a luminosidade que clareia a sala e as frutas.

No entanto, as estrofes seguintes de “Paisagem pelo telefone” invertem os papéis: a luminosidade não vem mais de fora para dentro (manhã de sol pernambucana - sala), mas cumpre o processo inverso (de dentro para fora):

.....
 que, como muros caiados
 possuem luz intestina,
 pois não é o sol quem as veste
 e tampouco as ilumina,

 mais bem, somente as desveste
 de toda sombra ou neblina,
 deixando que livres brilhem
 os cristais que dentro tinham. (p. 226)

O espaço fechado de sala reitera-se em “muros caiados”. Conforme Secchin,

a paisagem metafórica inaugurada por ‘sala’ retorna a um signo do fechamento (‘muro’), mas o trajeto das imagens alterou os dados da questão: agora não é mais o externo (luz) que libera o interno; é o próprio interno (cristais) que encontra os meios de sua liberação, dentro da mesma perspectiva de endosso às forças que geram independente de auxílio de fora (‘possuem luz intestina’). (1985, p. 140-141)

Isso caracterizaria a superação desse elemento regional, a manhã marinha iluminada pernambucana, ou o papel desempenhado por ele de gerar luminosidade transfere-se ao interior feminino, como se ele tivesse a capacidade de sozinho mostrar-se ao externo. A região seria, portanto, a metáfora do interior feminino.

A inversão do processo também é percebida em “Jogos frutais”:

De fruta é tua textura
 e assim concreta;
 textura densa que a luz
 não atravessa.

Intensa é tua textura
 porém não cega;
 sim de coisa que tem luz
 própria, interna.

 Luminosos cristais
 possuis internos (p. 262-263)

Observa-se, inclusive, a utilização dos mesmos elementos pelos poemas: o sol, a luz e os cristais internos. O mecanismo de inverter a liberação da luz nos textos poéticos parece referir o que há de belo no interior dos ambientes. Como há a comparação com a mulher, poder-se-ia pensar que o poeta transfere a importância apenas destinada ao corpo, para o seu interior, de modo a denotar outras qualidades que não as físicas. Mas isso não é tudo: como referiu Platão (2003) ao afirmar que o corpo é o cárcere da alma, a inversão da iminência da luz parece reler a afirmação, o que transformaria a luminosidade que emerge do corpo na liberação de sua essência, de sua alma.

Mas a transferência das características da manhã à mulher realiza-se mais precisamente com a presença do mineral líquido:

Pois, assim, no telefone
 tua voz me parecia
 como se de tal manhã
 estivesses envolvida,

 fresca e clara, como se
 telefonasses despida,
 ou, se vestida, somente
 de roupa de banho, mínima,

 e que por mínima, pouco
 de tua luz própria tira,
 e até mais, quando falavas
 no telefone, eu diria

 que estavas de todo nua,
 só de teu banho vestida,
 que é quando tu estás mais clara
 pois a água nada embacia,

 sim, como o sol sobre a cal
 seis estrofes mais acima,
 a água clara não te acende:
 libera a luz que já tinhas. (p. 226-227)

Observa-se que a água não ilumina o corpo nu, mas permite que a luz interna faça-se brilhar à imaginação do poeta, caracterizando a transparência citada por Secchin. A sugestão da nudez do corpo feminino cria uma atmosfera erótica,

motivada pelo desejo que move sua descrição. A mulher luminosa, então, torna-se sensual e envolvente, tanto quanto a manhã pernambucana envolve a sala onde ela está. Pode-se pensar que o elemento regional, ao penetrar na sala que se lhe oferece, metaforiza o desejo do poeta ao sugerir o corpo feminino nu, bem como o desejo de “penetrar” nesse corpo, exatamente como a manhã de praia faz com a sala que a ela se oferece. Secchin afirma que “a lição de desvelamento apreendida na paisagem natural se transfere para a paisagem do corpo feminino (‘estavas de todo nua’) e acarreta igualmente o desnudamento do próprio discurso enquanto materialidade gráfica: ‘sim, como o sol sobre a cal/ seis estrofes mais acima’” (1985, p.141). Mais do que isso, o elemento regional, responsável pela edificação da paisagem natural, motiva a eroticidade ao “penetrar” nos espaços oferecidos, que seriam nitidamente reservados, como a sala. A partir disso, infere-se o que seria a luminosidade revelada pela mulher, antes mesmo de ser envolvida pelo mineral líquido.

A presença da água como aflorante da sensualidade feminina faz-se presente em mais dois poemas cabralinos: “Rio e/ou poço” e “Imitação da água”. Ambos valem-se da ambigüidade para representar a mulher. Desse modo, o primeiro remete a uma inversão do par horizontal/vertical, ao descrever uma mulher na vertical lembrando um rio, e na horizontal, permitindo duas leituras: o externo parecendo a correnteza e o interno, a água de um poço (vertical, portanto), enquanto que o segundo estabelece a mesma condição, mas com a presença da onda e da montanha. Convém admitir que à primeira permite-se também a contenção, não apenas o movimento:

Quando tu, na vertical,
te ergues, de pé em ti mesma,
é possível descrever-te
com a água da correnteza;

tens a alegria infantil,
popular, passarineira,
de um riacho horizontal
(e embora de pé estejas).

Mas quando na horizontal,
em certas horas, te deixas,
que é quando, por fora, mais
as águas correntes lembras,
.....
então, se é da água corrente,
por longa, tua aparência,
somente a água de um poço
expressa tua natureza;

só uma água vertical
 pode, de alguma maneira,
 ser a imagem do que és
 quando horizontal e queda. (p. 251)
 (“Rio e/ou poço”)

De flanco sobre o lençol,
 paisagem já tão marinha,
 a uma onda deitada
 na praia, te parecias.

Uma onda que parava
 ou melhor: que se continha;
 que contivesse um momento
 seu rumor de folhas líquidas.

.....
 Uma onda que parara
 ao dobrar-se, interrompida,
 que imóvel se interrompesse
 no alto de sua crista

e se fizesse montanha
 (por horizontal e fixa),
 mas que ao se fazer montanha
 continuasse água ainda. (p.260)
 (“Imitação da água”)

Dir-se-ia que o título, “Rio e/ou poço”, antecipa a ambigüidade ao permitir sua junção ou separação (e/ou). Desse modo, como já antecipou Secchin (1985), observa-se a liberdade ou o movimento que o rio destina as águas, bem como a contenção ou a estaticidade que o poço lhe imprime, que seriam as mesmas características adotadas para descrever a mulher deitada na praia, “imitando a água”, portanto, os seus diversos modos de apresentação (movimento ou estaticidade). Observa-se em “Imitação da água” a inversão do par vertical/horizontal já utilizado em “Rio e/ou poço” (montanha - horizontal e fixa). O mineral líquido já não cumpre o papel de “Paisagem pelo telefone”, mas amplia seu horizonte por não apenas irradiar a luz interna do corpo feminino, mas por revelar-se a própria metáfora, representando a mulher através da água:

Só uma água vertical,
 água parada em si mesma,
 água vertical de poço,
 água toda em profundidade,

água em si mesma, parada,
 e que ao parar mais se adensa,
 água densa de água, como
 de alma tua alma está densa. (p. 252)
 (“Rio e/ ou poço”)

e em sua imobilidade,

que precária se adivinha,
o dom de se derramar
que as águas faz femininas

mais o clima de águas fundas,
a intimidade sombria
e certo abraçar completo
que dos líquidos copias. (p. 260)
("Imitação da água")

Ao destinar à água do poço o papel de representar a natureza feminina ("Rio e/ou poço"), equivalendo às águas fundas ("Imitação da água"), percebe-se a própria contenção em que ela se encontra, ou seja, a essência da mulher permanece estática em um invólucro, mesmo que seja constituída por um símbolo mutável e maleável: a água. Além disso, Chevalier (1999) apresenta a simbologia que o termo carrega. Segundo ele, a água que brota das nascentes terrestres (fontes, rios) são femininas, associadas à Lua, representando a fecundidade completa e acabada, o que dá a entender sua utilização reclusa nos poemas citados, uma vez que a mulher gera a vida em seu ventre. Tal proposição permite que se relacione a representação do movimento e da estaticidade com a gestação da vida humana contida no ventre feminino, mas em movimento nas águas do espaço em que está retida.

Com isso, a densidade da alma feminina parece ser da mesma proporção que a densidade das frutas pernambucanas que tentam impedir a invasão da luminosidade externa no interior feminino, possibilitando apenas a irradiação interna. Vê-se que, embora utilize elementos distintos (luz e água), o poeta consegue imprimir a supremacia do interior feminino, guardado em local inviolável. A luz atinge o externo, mas a água permanece 'presa' na 'intimidade sombria' sem a oportunidade de expandir-se. Saliente-se que em determinadas religiões a alma surge como uma terra seca sedenta da água que a salvará. Em "Rio e/ou poço", a sede da alma não existe, uma vez que ela está tão densa quanto a própria água, assim não havendo a busca da orientação para a água, porque ambas situam-se no mesmo plano, sem que seja dada superioridade ao mineral líquido. Tem-se, portanto, mais um elemento a compor a descrição da mulher: sua alma.

Observa-se que nos poemas destacados não há a idéia apresentada em "Paisagem pelo telefone". Ou seja, os poemas que se referem diretamente à água, não sugerem o ato sexual, apenas motivam a sensualidade e a eroticidade provocados pela

presença feminina, funcionando como exibição e junção do interno e do externo (alma – corpo), que remete, por sua vez, à afirmação platônica já mencionada.

Há em “Imitação da água” a referência ao que caracteriza as águas como femininas: “o dom de se derramar” e o “abraçar completo que dos líquidos copias”, como se elas (as águas) não pudessem representar o homem. Conforme Chevalier (1999), as águas descendentes, como a chuva, são masculinas, ao serem comparadas com a semente que fecunda a terra, por caírem do céu. Sendo “águas fundas”, resta o outro lado do par antitético já apresentado, as águas nascentes. Para Leiria Ávila,

a água passa a ser sinônimo do feminino enquanto mudança, transformação e dualidade. A água (e a mulher), com suas formas mutáveis, sua ‘arquitetura’ volátil e maleável, abrigam o segredo das marés, os inúmeros e líquidos segredos dos poços, das fontes, das grutas, do fundo do mar e do mar de ressaca; os segredos do universo que se fertiliza pela água, signo que condensa em si, a um só tempo, o traço da fecundação e da estagnação. As constantes metamorfoses da mulher encontraram reflexo na condição sempre mutável da água. A água representa, em *Quaderna*, as possibilidades pluridimensionais da mulher, o interior misterioso, o ar fluido, volátil e denso, a natureza cíclica, a aparente contenção em rio, lago ou poço, ou a expansão irrefreável, voluntariosa e surpreendente como as águas revoltas da maré cheia. O traço infinitamente inquieto da água, fonte e geração de vida, encontra o mesmo valor da figura feminina. (1995, p.164)

Eliade, ao descrever sua simbologia, admite que a água “é a matriz de todas as possibilidades de existência”, simbolizando “a substância primordial de que nascem todas as formas e para a qual voltam, por regressão ou por cataclismo”, precedendo “qualquer forma e [suportando] qualquer criação” (1998, p.153). Assim, a representação da mulher através da água permite identificar parte da essência que designa o ser feminino, não como uma natureza frágil, mas capaz de suportar todas as imposições do meio, bem como simbolizar a possibilidade de gerar vida em seu ventre.

Além do mineral líquido, o fogo também é usado para descrever a luminosidade apresentada pelo sol pernambucano, metaforizando a luminosidade interna feminina que se vale da água para melhor irradiar-se ao externo. Veja-se o caso do primeiro segmento de “Estudos para uma bailadora andaluza”, quando o poeta vale-se do fogo para descrever os movimentos da dança. Há a construção de um jogo ambíguo, entendido por Secchin como a mineralização da mulher na matéria ígnea e a animização do fogo nos elementos humanos a ele outorgados (1985, p.136). Embora no poema não haja o desejo de revelar a luminosidade feminina, ao utilizar o mineral ígneo, o poeta aproxima a claridade que ele gera à produzida pelo sol

pernambucano no prumo do meio-dia. Porém, a bailadora andaluza não necessita ser atizada para acender-se, sobressaindo-se ao fogo que necessita do auxílio externo:

Porém a imagem do fogo
 é num ponto desmentida:
 que como o fogo não é capaz
 como ela é, nas siguiriyas,

 de arrancar-se de si mesmo
 numa primeira faísca,
 nessa que, quando ela quer,
 vem e acende-a fibra a fibra,

 que somente ela é capaz
 de acender-se estando fria,
 de incendiar-se com nada,
 de incendiar-se sozinha. (p. 219-220)

Assim, a aproximação com “Paisagem pelo telefone” e “Jogos frutais” identifica-se inclusive na capacidade de o interior revelar-se sozinho sem o auxílio externo, ou deflagrando o externo. No caso da bailarina, a “faísca” que a acende pode ser interpretada como o desejo interior que a motiva a dançar no palco. Ainda no poema, percebe-se claramente a relação com a Andaluzia, na Espanha, e revela uma peculiaridade de sua cultura: a dança como manifestação artística que seduz o poeta, o que impediria a afirmação anterior da não utilização de um elemento regional para falar da luminosidade feminina, uma vez que tal dança seria a representação característica de uma dada região espanhola.

Pode-se ler o fogo pelo ponto mais severo de seu vocábulo: a destruição que causa, quando descontrolado. Assim, é importante observar que a bailadora andaluza controla plenamente seus movimentos, impedindo a presença de um traço negativo em sua apresentação. Do mesmo modo, a negação inexistente ao descrever a mulher envolvida pela aura sensual e erótica, que se sobressai a qualquer outro critério. Ao citar os movimentos precisos da bailarina, é possível perceber a significação sexual do fogo, ao considerar-se a primeira técnica utilizada para sua obtenção: a fricção, em movimentos de vaivém, segundo Chevalier (1999), “imagem do ato sexual”. Dessa maneira, o referido poema, através da simbologia do fogo, também revela o desejo de “penetração” de “Paisagem pelo telefone”.

Outra característica peculiar da mulher é revelada por João Cabral em “Jogos frutais”, quando o elemento regional condensa as essências animais e carnais. Isso faz

com que as frutas pernambucanas assumam a animalidade humana em sua constituição, metaforizando o instinto feminino:

.....
 E o mesmo duro
 motor animal que pulsa
 igual que um pulso.

 De fruta pernambucana
 tens o animal,
 frutas quase animais
 e carne carnal. (p. 263)

Observa-se que o poeta busca o que está escondido para descrever a mulher. No jogo de aproximação e distanciamento proposto, somente as frutas pernambucanas conseguem exprimir a essência animal feminina, o que permite transferir à região a oportunidade de modificar o modo como a mulher costuma edificar-se: meiga e pura. Usa-se o elemento regional para construir uma nova significação ao universo feminino, a qual, diga-se de passagem, mostra uma mulher bem mais sensual e envolvente, inclusive pela agressividade que tal essência encerra.

Todavia, a mesma característica revela-se em “Estudos para uma bailadora andaluza” e “A palavra seda”, sem a presença do elemento regional. No primeiro, o poeta mescla as imagens da cavaleira e da égua, sem determinar a fronteira entre elas. Desse modo, infere-se que a animalidade unifica as duas estâncias, já que este é o seu traço comum:

.....
 e que é impossível traçar
 nenhuma linha fronteira
 entre ela e a montaria:
 ela é a égua e a cavaleira. (p. 221)

Os movimentos da bailarina são tão precisos e determinados exatamente como a cavaleira no dorso do animal, quando há a necessidade de mostrar quem está no comando, sem esquecer do respeito que deve existir entre as partes. Cria-se um pouco a imagem de um centauro às avessas, sendo metade animal e metade humano. Esse ser mitológico permite a ultrapassagem do próprio tema, ao atingir universos mais amplos que o abordado, dando, inclusive, características transcendentais à mulher.

Já em “A palavra seda”, a essência animal feminina surge a partir da reconotação da palavra seda. Assim, o poema pode ser dividido em duas partes,

sendo que a primeira apresenta as metáforas que já foram criadas a partir do vocábulo. Para Secchin, “nesse jogo ambíguo repousa (ou inquieta-se) a rede de significação do texto: ela utiliza certos signos (ouro, seda) na expectativa de remover-lhes as conotações já sedimentadas pelo uso. Para combater a metáfora-clichê, o poeta percorre, inicialmente, um trajeto de esvaziamento do signo, desobstruindo-o daquilo que o costume lingüístico estatuíra ser sua verdade” (1985, p.144). Desse modo, a ressignificação da palavra oportuniza salientar sua animalidade:

Mas em ti, em algum ponto,
talvez fora de ti mesma,
talvez mesmo no ambiente
que retesas quando chegas

há algo de muscular,
de animal, carnal, pantera,
de felino, da substância
felina, ou sua maneira,

de animal, de animalmente,
de cru, de cruel, de crueza,
que sob a palavra gasta
persiste na coisa seda. (p. 247)

Conforme Senna, o poema estabelece uma comparação entre a mulher e a seda:

O poeta se apressa em esclarecer que o que é seda na mulher nada tem a ver com o conteúdo desgastado da palavra ‘seda’, mas é exatamente o que esta encobre: a substância animal. A originalidade da comparação reside no encontro do sema comum (entre a mulher e a seda), *animalidade* e, dentro destes, a especificidade de ser capaz de fazer despertar, de retesar o ambiente em que se encontra. O processo utilizado para chegar a esta profundidade imagística foi a pesquisa metalingüística. (1980, p.97).

A autora ainda conclui que “de tal processo Cabral se vale freqüentemente, quando deseja ‘desconotar’ determinada palavra (ou expressão) das conotações vigentes para chegar ao seu sentido primariamente denotativo. O resultado é uma ‘reconotação’, esta inteiramente arbitrária, pertinente apenas ao idioleto poético de João Cabral” (1980, p.98). Isso permite perceber como se institui a animalidade a partir da ressignificação da palavra já gasta pelo uso, possibilitando inferir, inclusive, a mesma característica dos poemas já apresentados. A “substância animal” procurada na seda reside no processo primário de sua aparição, no bicho-da-seda. Parece que

esse processo inicial interna-se na coisa já edificada, pronta, revelando-se ao externo, através do jogo proposto pelo poeta.

Vê-se que ao aproximar a mulher do animal o poeta aumenta sua sensualidade e eroticidade, bem como atinge o ápice de seu desejo, ao revelar o instinto que a moveria à prática do ato sexual. Desse modo, a saliência de tal característica em três poemas, bem como a luminosidade já apresentada, faz com que se percebam as diferentes etapas pelas quais ele junta elementos pertencentes a reinos diferentes, sob a mesma perspectiva, promovendo uma unidade de significação, a qual conduz à revelação do desejo e do erotismo que move o poeta ao escrever sobre a mulher, mesmo que em determinados momentos isso se torne ambíguo, podendo descrever também sua essência ou sua alma.

Percorrendo essa trilha, a sensualidade feminina transporta-se agora ao desnudamento vegetal, quando em dois momentos o poeta compara a mulher ao desabrochar da espiga e da cana-de-açúcar. Novamente, percebe-se a utilização de um elemento tipicamente regional (a cana-de-açúcar) e da espiga, não necessariamente regional, mas rural. No caso da cana, em “Jogos frutais”, João Cabral salienta a elegância da mulher e a erotiza através do vegetal:

Estás desenhada a lápis
de ponta fina,
tal como a cana-de-açúcar
que é pura linha.

E emerge exata
da múltipla confusão
da própria palha.

És tão elegante quanto
um pé de cana,
despindo a perna nua
de dentre a palha.

E tens a perna
do mesmo metal sadio
da cana esbelta. (p. 264)

Faz-se necessário salientar que, em “O rio” e “Morte e vida severina”, a cana-de-açúcar constituía uma região distinta, caracterizada principalmente pela ação humana no meio social e pelo fato de seus membros serem “mastigados” pela Usina e, após, descartados como “bagaços”. Agora, ao falar da mulher, a cana admite apenas a significação positiva, não cabendo a ela denunciar nenhuma injustiça de ordem social. O poeta revela o mecanismo que permite decodificar a ação que motiva sua

comparação: a exibição do corpo da cana metaforizando o corpo feminino. Desse modo, o desnudamento da cana sugere o despir das roupas da mulher, revelando o corpo esbelto e desejoso aos olhos de quem vê ou quer ver.

O mesmo ocorre em “Estudos para uma bailadora andaluza”. Nessa composição, o poeta tece o mesmo processo que no poema anterior, mas utiliza a imagem da espiga. Aliás, ela surge apenas no último segmento, parecendo ser esse o melhor elemento para descrever a bailarina. Segundo Secchin, “analogamente ao desnudamento da folhagem, o poeta se despojou de várias comparações para reter apenas a da espiga – discurso metalingüístico que, aparentemente, não põe em questão esse nível: ele circula, infiltrado no próprio espetáculo da dança” (1985, p.138-139). As comparações anteriores incluíram o fogo, a cavaleira/a égua, a mensagem telegrafada, a árvore e a estátua.

Na seqüência do poema, percebe-se o desdobramento da imagem (espiga) na busca de seu intento:

Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, envolvida de palha;
madura, quase despida.

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.

Não só da vegetação
de que ela dança vestida
(saias folhudas e crespas
do que no Brasil é chita)

mas também dessa outra flora
a que seus braços dão vida,
densa floresta de gestos
a que dão vida e agonia.

Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora, de fato, sempre,
continue nela a vesti-la,

parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e, como a palha que seca,
vai aos poucos entreabrindo-a.

Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque, terminada a dança
embora a roupa persista,

a imagem que a memória
 conservará em sua vista
 é a espiga, nua e espigada,
 rompente e esbelta, em espiga. (p. 224-225)

As folhas verdes que cobrem a espiga servem para protegê-la, assim como as folhas da cana-de-açúcar. Do mesmo modo, a mulher reveste-se delas para evitar a exibição de seu corpo, ao pensar nas roupas que a cobre, ou, mais que isso, a mulher protege-se para não permitir o acesso a sua essência, seu interior, exatamente como faz a cana. Porém, isso não é o suficiente, pois como a espiga e a cana que acabam por mostrar-se, a mulher também permite que lhe seja despida a carapuça e atingida sua essência (luminosa ou animal). Percebe-se que a busca pelo interior feminino pode ser lida apenas como a busca pelo desnudamento do corpo na tentativa de sanar um desejo latente no observador, salientando o caráter erótico dos textos. Como já apontou Secchin (1985), é a memória que conserva a imagem despida da espiga, bela e sensual aos olhos de seu espectador, o que sugere sua permanência ao longo dos tempos, independente de sua condição. Tal situação também se apresenta em “Jogos frutais”:

Não és fruta que o tempo
 ou copo de água
 lava de nossa boca
 como se nada.

 Aumentas a sede como
 fruta madura
 que começa a corromper-se
 no seu açúcar. (p. 267)

Assim, degustando o objeto desejado, o gosto torna-se perene e presente na boca, apontando a permanência do desejo com relação a ele. No caso, ao culminar seu intento, embora jovens, o poeta salienta o ar maduro que envolve as frutas pernambucanas, garantindo sua corrupção, ou seja, a sedução e o desejo naturais que a mulher motiva quando se revela aos olhos do observador.

Valendo-se de “Jogos frutais”, Secchin aponta que o poeta utiliza a técnica do deslocamento no tratamento do tema erótico, desviando-se aparentemente do objeto feminino, mas mesmo assim ele “efetua intensa sexualização das imagens que o conotam” (1985, p.146). Esse processo de construção é adotado em todos os poemas

que abordam a temática feminina. Através disso, a sexualização iniciada com a cana-de-açúcar destila-se nas estrofes seguintes do poema:

O mesmo metal da cana
tersa e brunida
possuis, e também do oiti,
que é pura fibra.

Porém profunda
tanta fibra desfaz-se
mucosa e úmida.

.....
Fruta completa:
para todos os sentidos,
para cama e mesa.

.....
Em ti apenas
vejo o que se saboreia,
não o que alimenta.

Fruta que se saboreia,
não que alimenta:
assim descrevo melhor
a tua urgência.

Urgência aquela
de fruta que nos convida
a fundir-nos nela. (p. 264-266)

Não há apenas a sexualização das imagens, mas a erotização delas, o que conseqüentemente mostra a eroticidade do corpo feminino. Ao admitir uma fruta para todos os sentidos, cama e mesa, convidando o oposto a fundir-se nela, infere-se a sensualidade e o desejo que permeia o discurso. Observa-se que existe a mesma idéia de “penetração” sugerida em “Paisagem pelo telefone”.

A região ainda é usada para demarcar o encanto da mulher, continuando o jogo de aproximação e distanciamento na sua comparação com o vegetal, mas agora com as frutas pernambucanas:

O teu encanto está
em tua medida,
de fruta pernambucana,
sempre concisa. (p. 263)

Observa-se, novamente, a exaltação da região litorânea pernambucana ao numerar as qualidades femininas, constituindo o que o próprio título sugere: o jogo frutal. A mulher se aproxima das frutas pernambucanas e afasta-se das demais, o que fatalmente eleva a superioridade da região com relação às outras. Desse modo, não

são todas as frutas que servem para definir o encanto feminino, mas apenas as de Pernambuco. E o melhor detalhe: o encanto está na concisão que as caracteriza e no seu oferecimento para a degustação, ou seja, pelo prazer que possam causar ao serem “saboreadas” pelos sentidos humanos (todos eles). Considerando-se a metáfora criada, vê-se que o poeta também deseja, em seu discurso, “saborear” a mulher que o encanta e seduz, tanto pela luminosidade, pela animalidade quanto pelo perigo (fogo) escondidos em seu interior.

O poeta, então, tece um jogo antitético entre as frutas pernambucanas, acrescentando também o gosto podre à carne jovem, finalizando o poema com uma dedução que anuncia a contradição adotada desde o início do poema:

Ao gosto limpo do caju,
de praia e de sol,
juntas o da manga mórbida,
sombra e langor.

Sabes a ambas
em teus contrastes de fruta
pernambucana.

.....
És assim fruta verde
e nem tão verde,
e é assim que te vejo
de há muito e sempre.

E bem se entende
que uns te digam podre e outros
te digam verde. (p. 267-268)

Percebe-se que a mulher, enquanto fruta pernambucana, não se identifica como tal, mas precisa do olhar alheio para definir-se. Desse modo, ser podre ou ser verde depende do que o outro projeta, ocasionando um problema de identidade, porque necessita da alteridade para existir. Também se observa que o olhar alheio tanto motiva o desejo (verde) quanto a repugnância (podre) a essa “fruta” que se oferece ao paladar para ser degustada.

Ao abordar a temática feminina, o poeta admite a idéia de expansão ou de exteriorização do que está escondido no corpo humano: sua natureza ou essência. Em “Rio e/ou poço”, no entanto, o poeta sugere a contenção desse interior, prendendo-o em um “poço” ou em “águas fundas” (“Imitação da água”). “Paisagem pelo telefone”, com “sala” e “muros caiados” também refere o signo do fechamento, que se torna mais pertinente em “A mulher e a casa” e “Mulher vestida de gaiola”. Secchin já havia apontado a utilização de espaços fechados para edificar a mulher. No primeiro

poema, independente de elementos regionais, o poeta vale-se do processo inverso utilizado até então. Ao invés de expandir a luminosidade, a animalidade ou exibir o encanto do desnudamento do corpo, há o convite para permanecer no fechado, no interior feminino, o que motiva o desejo de invadir esse espaço. A sedução feminina, então, dar-se-ia apenas no plano exterior, ignorando o aspecto interno exibido pelos poemas anteriores:

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada. (p. 241)

A terceira estrofe, no entanto, reformula essa idéia ao edificar o desejo humano de “penetrar” na casa, a fim de conhecer ou acomodar-se em seus interiores. Transferindo-se ao corpo feminino, percebe-se a intensa sexualização da casa, bem como a menção ao ato sexual:

.....
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;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda; (p. 241-242)

Senna (1980) afirma que embora haja o erotismo patente, o nível psicológico apresenta-se ao querer conhecer essa mulher por dentro, exatamente como o imóvel, o que possibilitaria um jogo ambíguo edificado pela imagem desdobrada: a casa. Do mesmo modo que se lê a idéia de sua “invasão”, que surge mais como convite para “visitá-la”, lê-se a pretensão de conhecer o interior feminino, que, como a sala de “Paisagem pelo telefone”, oferece-se ao expectador:

.....
os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas

ou recessos bons de cavas,
 exercem sobre esse homem
 efeito igual ao que causas:
 a vontade de corrê-la
 por dentro, de visitá-la. (p. 242)

Há a sugestão de prender-se ao aconchego interno da casa, de acomodar-se dentro dela, ignorando a presença do externo. Ao mesmo tempo, os versos incidem no desejo sexual, transformando o poema em um dos mais eróticos da poesia cabralina referente à mulher. Chevalier postula que “como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (ano, p. 196). No caso, sua comparação com a mulher passa a insinuar que o ser feminino também tenha papel de destaque no universo e, mesmo sem papel de “centro do mundo”, está no centro das atenções do poeta, de seus desejos, configurando o próprio ato sexual, por oferecer-se ao homem que a observa desejoso de aceitar o “convite” realizado e “invadir” o espaço, o centro de seu próprio “universo” corporal.

Entretanto, além da eroticidade subjacente ao poema, conforme Chevalier, a casa também pode ser entendida como símbolo feminino “com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (1999, p. 197). Desse modo, infere-se outra leitura que remete ao lado materno e não apenas ao erótico, revelando a ambigüidade que a envolve e retomando a idéia de gerar a vida proposta pela simbologia da água.

Em “Mulher vestida de gaiola”, há o desejo de penetrar no espaço estrito, mas não o convite. O elemento regional surge para delimitar a imensidão externa (gaiola externa), contrapondo-o à gaiola interna que denota o espaço restrito do corpo feminino. Este, por sua vez, protege-se do elemento invasor através de matéria isolante:

Parece que vives sempre
 de uma gaiola envolvida,
 isenta, numa gaiola,
 de uma gaiola vestida,
 (p. 261)

Embora ocorra a proteção e/ou a restrição ao corpo protegido pela gaiola, há o desejo premente de invadi-lo. Nesse momento, surge o elemento regional e a sugestão sutil do ato sexual:

Pois nessa gaiola externa
 onde tudo tem cabida,

onde cabe Pernambuco
e o resto da geografia,

três bilhões de humanidade
e até canaviais de usina
sei que se debate um pássaro
que a acha pequena ainda. (p. 261)

Para Senna, o isolamento desejado pela mulher “acende em quem está de fora o desejo agudo de romper a ‘gaiola’, para conhecê-la, penetrá-la”, independente da “amplidão do mundo exterior a ela” (1980, p.100-101). Ao contrário de “A mulher e a casa”, o poeta constrói uma rede de proteção que impede à mulher oferecer-se ao externo, iniciada no próprio título “vestida de gaiola” e confirmada nos versos finais:

Por que ele a quem sua gaiola
de outros lados não limita,
deseja invadir o espaço
de nada que tu lhe tiras?

por que deseja assaltar
precisamente a área estrita
da gaiola em que resides,
melhor: de que estás vestida? (p.262)

Segundo Senna, “neste ponto, o ‘lirismo amoroso’ de Cabral atinge seu ponto máximo de universalidade, já que questiona um dado fundamental da existência consciente: a descoberta da alteridade e a angústia por não poder transformá-la em identidade” (1980, p.101). Neste poema, apesar de a mulher não se oferecer ao poeta, ela revela a sensualidade e o erotismo que provocam o desejo de “penetração”, que se iniciou em “Paisagem pelo telefone”.

Desse modo, ao falar da mulher, pode-se dizer que João Cabral organiza um jogo metafórico, valendo-se de elementos regionais como ponte de ligação entre o regional e o universal, como se vê em “Paisagem pelo telefone”, “Jogos frutais” e “Mulher vestida de gaiola”. Estes são utilizados para revelar as características escondidas no interior feminino ou simplesmente despercebidas aos olhos dos demais. A mulher em João Cabral surge ambígua, podendo tanto representar a busca constante por sua essência, a nível psicológico, como voltar-se aos desejos do poeta de consumir a prática do ato sexual. Essa aparente dualidade unifica o tema feminino, uma vez que todos os poemas edificam a mesma proposição, independente de usar a região.

No entanto, é possível perceber que para cada característica eleita para tematizar a mulher (a luminosidade, a animalidade, a periculosidade, o oferecimento, o retraimento, a sacralidade), o poeta utiliza o elemento regional, logo em seguida apresentando-a sem esse recurso. Isso permite inferir o jogo proposto por João Cabral e a leitura da região como “ponte” de ligação entre o regional e o universal, uma vez que ambos tecem reflexões quanto à essência humana e à necessidade de os outros possibilitarem seu próprio reconhecimento, questionando sua identidade. Sendo assim, para definir-se como luminosa, animal, perigosa, retraída, espontânea ou sagrada, embora busque no fundo de seu interior tais características, é o olhar alheio que as identifica no corpo feminino. Tais proposições constroem-se a partir dos sentidos do corpo humano (a audição, a visão, o tato, o olfato), simbolizando o desejo de o poeta tocar no interior do ser humano, do mesmo modo que ele toca no corpo da mulher. Assim, Cabral relê a afirmação platônica, considerando a existência da alma e definindo-a tão maleável quanto a água (“Rio e/ou poço”).

2.2 O homem sertanejo: homo capris?

A figura do homem surge mais uma vez na poesia cabralina. Antes citado em “O rio” e “Morte e vida severina”, reaparece em “O Motorneiro de Caxangá”, na figura dos retirantes que utilizam a estrada de Caxangá, em “De um avião” e “Poema (s) da cabra”. Aliás, parece que o embrião para a escrita do último poema já estava em “O rio”, quando o Capibaribe-narrador relata seu trajeto, desde a nascente até a foz em Recife, e apresenta o sertanejo do Alto sertão e do Agreste, descrevendo suas raízes de pedra ou de cabra. Em *Quaderna*, João Cabral vale-se da mesma comparação e amplia o espaço abordado: antes somente o Nordeste, agora também a Europa. Para Secchin, esse “Poema (s) da cabra” “engloba as paisagens mineralizadas da Europa e do Nordeste” (1985, p.155). A referência à paisagem européia, feita diretamente, está no primeiro e no último segmento do poema, com o mar Mediterrâneo e suas margens desérticas. Segundo o crítico, as onze partes que o compõem podem ser divididas em dois poemas, o que explicaria o título no plural, sendo que suas extremidades comporiam o primeiro por serem as que apresentam referências à Europa e estarem destacadas. O segundo seria constituído pelas demais partes, numeradas cardinalmente de 1 a 9. Nesses poemas ocorre a descrição da cabra, localizando-se geograficamente no Nordeste. Outro elemento que favoreceu tal

divisão foi “o emprego sistemático do grifo na última estrofe de cada parte”, funcionando como “uma espécie de condensador temático dos segmentos” (p.155).

Sem descartar a proposição de Secchin, há a possibilidade de outra leitura. A nosso ver, as partes que compõem as extremidades podem servir de introdução e conclusão para o poema, na primeira expondo a cabra e mostrando em que medida ela compete com os elementos da paisagem, e, na última, concluindo as exposições feitas nos segmentos numerados, englobando as paisagens abordadas: a européia e a nordestina. Desse ponto de vista, o título no plural pode ser entendido como a possibilidade de ler o poema pela abordagem concomitante das paisagens ou separadamente. Para fins de análise, o primeiro e o último segmento serão chamados, respectivamente, de introdução e conclusão, e as demais, pela numeração cardinal realizada pelo poeta.

Na introdução, apresenta-se a paisagem européia nas margens do Mediterrâneo. Secchin (1985) aponta a dialética existente entre a ocupação e a resistência. Além dela, observa-se também a absorção das características da terra (natural) pela pedra (mineral) e desta pela cabra (animal). Há uma espécie de dominação do último elemento sobre os dois anteriores: cabra > pedra > terra:

não se vê um palmo de terra,
por mais pedra ou fera que seja,
que a cabra não tenha ocupado
com sua planta fibrosa e negra. (p. 254)

Nesse ponto, observa-se o modo como a cabra será tratada ao longo dos segmentos: resistente, dominando o espaço em que se insere. Justifica-se por esse viés a proposta de ver na primeira parte do poema sua introdução. Também, vê-se que ao revelar a paisagem européia (margens do Mediterrâneo), pode-se inferir a paisagem do rio Capibaribe. A comparação pode ter seu início no próprio nome do mar, que quer dizer “mar entre a terra” (*mare medi terra*), como se fosse um rio. Considerando sua importância histórica, ainda há semelhanças com o Capibaribe, uma vez que esse mar foi palco de intercâmbios comerciais e, conseqüentemente, culturais entre as civilizações antigas. Do mesmo modo, o Capibaribe, em *O rio*, serviu de intercâmbio cultural ao abrigar em seu leito retirantes das várias regiões pernambucanas, promovendo o encontro de culturas diversas e a troca, consciente ou não, de bens simbólicos entre as pessoas - papel cumprido também pela estrada de

Caxangá, em “O motorneiro de Caxangá”. Por essa razão, a nosso ver, a introdução descreve, ao mesmo tempo, duas paisagens, mesmo citando apenas uma, a européia.

A figura introduzida da cabra será o núcleo dos segmentos numerados, sendo que cada um revela uma característica peculiar do animal, algumas vezes abordando o Nordeste, outras sem precisar sua localização geográfica. Em ambos os casos, verifica-se a descrição de um espaço árido, de escassez, tal qual o sertão de “O rio” e “Morte e vida severina”, iniciando a delimitação de uma região marcada pelas características citadas e pela presença de um ser humano que não se iguala aos demais. Pode-se dizer que o último verso da introdução será desmembrado nas nove partes que o seguem.

Na parte 1, explorando o negro da cabra, portanto, sua cor externa, o poeta estabelece a oposição entre o rico e o pobre, o aceito e o excluído, bem como salienta a imprecisão do tom negro, dependendo da função social que exerce. Nesse caso, o ébano dourado quase azul e o jacarandá quase roxo, remetendo à riqueza, opõem-se à cor da cabra que remete à pobreza e à miséria. A sociedade elitizada não aceita o que é pobre, ou seja, o exclui. Desse modo, o animal apenas resiste no espaço a ele destinado:

O negro da cabra é o negro
do preto, do pobre, do pouco.
.....
É o negro da segunda classe.
Do inferior (que é sempre opaco).
Disso que não pode ter cor
porque em negro *sai mais barato*. (p. 255)

As palavras empregadas para designar a cor da cabra (preto, pobre, pouco, segunda classe, opaco, barato) não aludem somente ao animal, mas ao ser humano. Dificilmente, o homem pobre tem vez na sociedade capitalista, pois está a sua margem, não faz parte do processo, ou melhor, é o que sobra dele. A própria cor negra remete ao poema “O cão sem plumas”, quando o mangue abre-se em flores de terra negra para acomodar seu habitante, de modo que seu emprego para referenciar pobreza, miséria e rejeição social parece ser recorrente na obra cabralina.

Se na primeira parte o negro da cabra é excluído, na segunda, exhibe traços de luminosidade arrancados da oposição entre dia e noite, vida e morte, sendo que os primeiros de cada par correspondem-se, assim como os segundos. Ao descrever a cor do animal como queimado que o sol acumulou, mesmo que não seja citado o espaço,

pressupõe-se um clima árido, seco, quase desértico, semelhante ao sertão nordestino de “O rio” e “Morte e vida severina”.

A terceira estrofe revela a força da cabra através da abordagem de sua cor:

É mesmo o negro do carvão.
O negro da hulha. Do coque.
Negro que pode haver na pólvora:
negro de vida, não de morte. (p.255)

Assim, o negro externo que a define é aquele transformado pelo elemento natural, o fogo, ao ser comparado com o carvão de lenha. Note-se que não é o mesmo “fogo” usado para representar a mulher, sedutor e envolvente do item anterior, mas o que queima e escurece a paisagem apresentada. Quando comparado com a hulha ou o coque, carvão fóssil, a ação do tempo encarrega-se de dar-lhe cor. Ainda assim, deve-se salientar que o carvão exprime força ao ser usado pela mão humana, representando o cozimento de alimentos e a produção de bens.

A condensação da segunda parte reside no grifo: negro de vida. Embora esteja excluída, vivendo onde lhe é permitido pelos membros da sociedade, a cabra e sua cor representam a vida. Isso porque sua presença indica a garantia de sobrevivência nos espaços ou tempos de penúria, fazendo com que o animal funcione como um símbolo de força e resignação no poema.

No segmento 3, há a primeira referência direta a um lugar de Pernambuco, Moxotó, ao localizar geograficamente as cabras de pele mais clara. Porém, a cor externa não assume tanta importância nessa parte, pois, basicamente, ocorre a descrição do íntimo negro e duro do animal, como o metal no interior da pedra e esta no interior da terra. Assim, independente da aparência externa, todas as cabras têm seu íntimo marcado pela mesma característica: negrura e dureza.

Se as estrofes iniciais falam do interior do animal, a última refere-se a sua “casca”:

que é a da cabra, esse animal
de alma-caroco, de alma córnea,
sem moelas, úmidos, lábios,
pão sem miolo, *apenas côdea*. (p. 256)

Visualiza-se a cabra como o animal revestido por uma couraça (côdea) que a protege das adversidades do meio natural. Observa-se, também, que não há nada de supérfluo na constituição da cabra, apenas o estritamente necessário. Salienta-se,

novamente, a importância de ter a “capa protetora”, pois sem ela a cabra não seria o símbolo de resistência em espaços castigados pela escassez, ficando vulnerável às agressões do meio. Essa “côdea” é uma espécie de invólucro, assim como alguns integrantes da mitologia grega são protegidos por elementos naturais. Por exemplo, Aquiles só foi morto ao ser atingido no calcanhar, já que seu corpo havia sido banhado nas águas por sua mãe, ficando de fora apenas o pé. No caso da crosta da cabra, ela parece cumprir o papel da água no mito grego.

Como toda parte revela uma característica desse animal, no segmento 4, destaca-se sua ligação com o selvagem, diferente do que ocorre com os animais domésticos (cachorro, gato, vaca, porco):

A cabra guarda todo o arisco,
rebelde, do animal selvagem,
viva demais que é para ser
animal dos de luxo ou pajem.

Viva demais para não ser,
quando colaboracionista,
o reduzido irredutível,
o *inconformado conformista*. (p. 256)

Percebe-se que, ao assumir as características de arisca e rebelde, a cabra aproxima-se da personagem Fabiano, de *Vidas Secas*, quando ele revela sua selvageria ao entrar em contato com seu patrão. Ele aceita suas imposições e não reage, limita-se a aceitar. No poema estudado, embora seja símbolo de resistência na aridez climática, a cabra resigna-se no espaço que lhe resta. Ao dizer “viva demais que é para ser/ animal dos de luxo ou pajem”, mesmo que represente a possibilidade de adentrar em ambientes menos castigados, não se efetivará por sua condição de símbolo da penúria. Quando o poeta refere à vivacidade da cabra para não ser o “inconformado conformista”, nas situações que serve de colaboracionista, parece ser a tentativa de sobreviver, sem se condicionar ao espaço, ou seja, sem ser produto do determinismo geográfico. Na parte 5, a resistência da cabra é salientada, afirmando, inclusive, que ela tem “parte com o Diabo”, quando o homem não confia em seu braço.

A exclusão sofrida pela cabra fica ainda mais aguda na parte 6, quando o poeta afirma:

Não é pelo vício da pedra,
por preferir a pedra à folha.

É que a cabra é expulsa do verde,
trancada do lado de fora.

.....
Liberdade de fome e sede
da ambulante prisioneira.
Não é que ela busque o difícil:
é que a sabem *capaz de pedra*. (p. 257)

Os verbos “expulsar” e “trancar” sugerem a agressividade da sociedade com relação à cabra. Não basta ser afastada do convívio social, é preciso que seja isolada, com a certeza de que não voltará. Pode-se entender que o fato de a cabra viver em um clima árido e sobreviver nele não seja por escolha, mas por necessidade. Se não existe outro espaço que a aceite, ela permanece onde representa o símbolo da força e da resistência, por, como diz o poeta, ser “capaz de pedra”.

Representante de tanto sofrimento e penúria, não há como ser fina ou lírica. Com isso, no segmento 7, observa-se a descrição da cabra reveladora de sua condição e, pela primeira vez, ela surge humanizada:

Eis porque é a cabra grosseira,
de mãos ásperas, realista.
Eis porque, mesmo ruminando,
não é jamais *contemplativa*. (p. 258)

O termo “mão” evidencia a tentativa de humanização da cabra, uma vez que quem possui mãos são os homens e não os animais. A partir desse segmento, então, observa-se a aproximação suave da cabra com o ser humano através de uma parte do corpo humano. Sendo portadora de características duras (grossa, áspera), parece sensato que ela não contemple o seu entorno, porque também a paisagem de onde emerge não motiva a contemplação, mas a piedade.

Nas partes 8 e 9, no entanto, a aproximação entre a cabra e o homem nordestino salienta-se. Pode-se dizer que são os segmentos onde o ser humano assume-se *homo capris*, no sentido de englobar as características do animal. Para Secchin, o segmento 9 “é inteiramente dedicado à absorção do ‘núcleo’ [da cabra] pelo habitante do Nordeste” (1985, p.157).

Observa-se no trecho:

Com a natureza da cabra
outras aprendem sua crosta.
.....
Os jumentos são animais

que muito aprenderam da cabra.
O nordestino, convivendo-a,
fez-se de sua mesma casta. (p. 258)

Nota-se a inversão do que foi feito na parte 7. Aqui a cabra não se humaniza como a cadelinha Baleia, de *Vidas secas*, mas é o homem que se animaliza, ou melhor, bestializa-se. Desse modo, o nordestino aqui tratado não é o residente na Zona da Mata, no mangue ou na Recife-capital, mas o sertanejo, que vive em uma região semelhante àquela onde a cabra resignou-se a viver. Assim, o sertanejo nordestino, pertencendo à família da cabra, assume as características do animal, transferindo a ele tudo o que foi dito sobre ela.

A parte 9 cumprirá o que Secchin propõe:

O núcleo da cabra é visível
debaixo do homem do Nordeste.
Da cabra lhe vem o escarpado
e o estofo nervudo que o enche.

.....
E é outra ossatura mais forte
que o esqueleto comum, de todos;
debaixo do próprio esqueleto,
no fundo centro de seus ossos.

A cabra deu ao nordestino
esse esqueleto mais de dentro:
o aço do osso, que resiste
quando o osso perde seu cimento. (p. 259)

A exposição realizada até aqui se resume nesse segmento. O homem do Nordeste possui o núcleo da cabra e, somente com ele, consegue sobreviver na aridez sertaneja. E esse núcleo é de metal, duro, forte, resistente. Seu íntimo é negro e duro. O sertanejo também herda da cabra sua “crosta” que o acompanha, o protege e o defende das adversidades do meio físico, sua couraça. Ele também tem seu esqueleto, tornando-se um tipo humano exclusivo, registrando sua identidade no espaço: é o *homo capris*. Não somente o osso o sertanejo herda, mas o “aço do osso”, ou seja, a dureza, a resistência que não tem fim. Isso permite que ele seja comparado com o sertanejo descrito por Euclides da Cunha, em *Os sertões*, um titã bronzado. Vendo-o de tal modo, observa-se que a região sertaneja abordada no poema não se limita unicamente à região que ela aborda. Tendo um titã bronzado em seu meio, tem-se um deus, um herói, investido de aço nos ossos para superar seus obstáculos. Euclides da Cunha ainda o considera um minotauro (metade homem, metade touro) e, no caso do sertanejo de Cabral, em “Poema (s) da cabra”, temos o *homo capris* (todo cabra).

Esse é o homem que resiste no espaço castigado e não aquele que desiste da luta com o meio natural, para travar nova resistência com a sociedade, exposto em “O motorneiro do Caxangá”:

.....
 por ela passa também
 uma gente mais sem cor:

 retirantes (sempre a pé)
 tirados de todo suor;
 (p. 244)

Note-se que os retirantes parecem os mesmos descritos em “O rio” e “Morte e vida severina”, mudando apenas o meio de locomoção: antes o rio Capibaribe e depois a estrada de Caxangá. Observa-se, no entanto, que não há sugestão de cumplicidade ou relacionamento próximo do homem com a estrada, como existiu com o Capibaribe. Agora, a relação restringe-se apenas à possibilidade de abandonar um espaço, como um trajeto.

Voltando ao “Poema (s) da cabra” e considerando o último segmento como a conclusão do poema, vê-se fechar a composição traçada nas partes anteriores entre o Mediterrâneo/ Nordeste/ cabra/ homem. Para Secchin, essa parte trabalhará o binômio ordem/desordem, cabendo o primeiro ao mar e o segundo aos rios do Sertão. O binômio parece ser evidente na segunda estrofe:

As ondas do Mediterrâneo
 estão no mármore traçadas.
 Nos rios do Sertão, se existe,
 a água corre despenteada. (p. 259)

Vale ressaltar que a água somente corre sem rumo definido quando ela existe, pois, em épocas de grande seca, os rios secam e mudam o correr das águas. A comparação entre o mar e o rio evidencia a superioridade do primeiro sobre os demais, de modo a entender porque o deserto do Mediterrâneo é de “terras nobres”, enquanto que o do Sertão é de “piçarra”. Mas, se suas margens são opostas, seus habitantes são semelhantes, para não dizer idênticos:

Mas não minto o Mediterrâneo
 nem sua atmosfera maior
 descrevendo-lhe as cabras negras
 em termos das do Moxotó. (p. 259)

Pois bem, sendo os homens iguais às cabras, deduz-se que os habitantes do Mediterrâneo e do Sertão caracterizam-se pela mesma dureza e resistência da cabra, pelo aço de seu osso. Para Secchin, “a oposição entre ‘clássico’ e o ‘sem estilo’ se sustenta em nível de paisagem, [mas] não se sustenta em nível de seus habitantes; a diferença cede vez à identidade” (1985, p.156). Desse modo, conclui-se que o “Poema (s) da cabra” revela a abordagem de dois espaços que podem ser inferidos como uma região, eleita pelo critério social. Independente da beleza do meio físico, os habitantes relacionam-se com o espaço de modo semelhante, assumindo a dureza e a resistência caprina para sobreviver no espaço castigado. Do mesmo modo, a região é ultrapassada na figura do titã bronzeado que se torna o herói do deserto, já representado em “O rio” e “Morte e vida severina”. Com isso, sobressai-se a identidade animal observada no capítulo anterior, pela aproximação do ser humano com a cabra, em especial pela absorção de seu núcleo.

Já em “De um avião”, o poeta descreve Pernambuco ao sobrevoá-lo, descrevendo-o em círculos. À medida que a distância aumenta, o homem que era visto fisicamente apenas pode ser percebido em seu interior:

Se daqui se visse seu homem,
 homem mesmo pareceria;
 mas ele é o primeiro
 que a distância enebolina

 Penetra por fim o avião
 pelos círculos derradeiros.
 A ponta do diamante
 perdeu-se por inteiro.

 desfazer aquele diamante
 a partir do que o fez por último,
 de fora para dentro,
 da casca para o fundo,

 até aquilo que, por primeiro
 se apagar, ficou mais oculto:
 o homem, que é o núcleo
 do núcleo de seu núcleo. (p. 230-232)

O homem, visto como o núcleo de seu núcleo, parece representar os tipos que foram apresentados em “O rio”, pois mesmo que assumam identidades diferentes, todos são homens, seres humanos distintos, núcleo de seu próprio núcleo. A condição humana, escondida na identidade animal (mangue), vegetal (canavial), douta (Recife capital) e heróica (sertão – “titã bronzeado”), interioriza-se em cada um deles, e a

distância adquirida ao afastar-se de sua região permite a visualização do que não pode ser visto quando o poeta está próximo.

2.3 O cemitério: espaço-sertão?

Após tematizar a morte em “Morte e vida severina”, João Cabral a presentifica em *Quaderna* com os poemas dedicados ao cemitério. São quatro aparições que surgem localizadas geograficamente no título e abaixo dele: “Cemitério Paraibano” (Entre Flores e Princesa), “Cemitério Pernambucano” (Custódia), “Cemitério Pernambucano” (Floresta do Navio) e “Cemitério Alagoano” (Trapiche da Barra). Tal localização, no entanto, demarca o espaço regional, mas acima de tudo, as descrições feitas permitem que sejam identificadas as regiões já representadas no primeiro capítulo deste trabalho, com exceção do mangue. Desse modo, percebe-se que a identificação geográfica precisa não impede ao poeta revelar, até mesmo no tratamento da morte, a diferença entre as regiões mais e menos favorecidas financeiramente.

Em “Cemitério Paraibano” (Entre Flores e Princesa), João Cabral considera o cemitério uma casa. Embora seja a mesma idéia de aconchego do poema “A mulher e a casa”, agora a comparação envereda para outro ponto, transformando-a em um espaço necessário e coletivo:

Uma casa é o cemitério
dos mortos deste lugar.
A casa só, sem puxada,
e casa de um só andar.

E da casa só o recinto
entre a taipa lateral.
Nunca se usou o jardim;
muito menos, o quintal. (p. 232)

Percebe-se que o espaço utilizado pelos mortos é relativamente pequeno e não remete a um jazigo rico. A “casa” onde residem os mortos paraibanos “é de um só andar”. Por esse ângulo, vê-se que são poucos os que fazem uso do espaço, pois pouca é a área destinada ao sepultamento. No entanto, o poeta imprime outro significado nas duas últimas estrofes:

E casa pequena: própria
menos a hotel que a pensão:

pois os inquilinos cabem
no cemitério saguão,

os poucos que, por aqui
recusaram o privilégio
de cemitérios cidades
em cidades cemitérios. (p. 232)

Os versos dão conta da simplicidade e da humildade que caracterizam o cemitério. Ainda, a presença de “cidades cemitérios”, e não “cemitérios cidades”, permite entender a região que o circunda como tão apagada ou esquecida como o próprio cemitério paraibano. Denota inclusive a miséria da população que o habita e o envolve, possibilitando apenas a morte como alternativa de vida: o último traço derradeiro. Agora, não há mais a igualdade entre a morte e a vida, como apresentado em “Morte e vida severina”, mas a superioridade da primeira instância. Embora não haja a menção direta à representação de uma região, infere-se a condição paupérrima que apresenta, uma vez que a própria cidade morre e transforma-se em cemitério.

Mesmo que delimite a região geograficamente, em “Cemitério Pernambucano” (Custódia), a descrição do espaço o aproxima do que foi representado no poema anterior. Percebe-se uma realidade semelhante à que foi descrita, ao revelar a dificuldade financeira que assola seus habitantes e os acompanha na morte:

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

Ao sol daqui, as covas logo
se transformam nas caieiras
onde enterrar certas coisas
para, queimando-as, fazê-las:
.....
Só que nas covas caieiras
nenhuma coisa é apurada:
tudo se perde na terra,
em forma de alma, ou de nada. (p. 245-246)

Além de apontar uma situação social, o poema mostra uma região precisa: o sertão pernambucano, castigado pela ação da natureza, salientando a presença do sol escaldante como elemento de identificação do espaço. Percebe-se que esse sol não é o mesmo de “Paisagem pelo telefone”, o qual penetrava a sala e metaforizava o desejo da prática do ato sexual, representante da região litorânea pernambucana. O sol do sertão é severo, duro e cumpre a sina de “cremar” os corpos lançados ao chão.

Também verifica-se a junção de dois elementos: a terra e o fogo (sol). O primeiro esconde, e o segundo dá fim ao corpo sertanejo, mas, nem por isso, consegue livrar-se do que o move: sua alma. Então, a terra parece herdar a essência do interior do corpo extinto, sua alma, mas movendo a dúvida a respeito de sua existência, salientada nos últimos versos.

No entanto, se se aproxima do “Cemitério Paraibano”, opõe-se ao pernambucano de “Floresta do Navio”. Neste, a própria linguagem surge carregada, elaborada, edificando por si mesma o luxo e o exagero representado no espaço:

Antes de se ver Floresta
se vê uma Constantinopla
complicada com barroco,
gótico e cenário de opera.

É o cemitério. E esse estuque
tão retórico e florido
é o estilo doutor, do gosto
do orador e do político. (p. 240)

Percebe-se a restrição dos que o habitam, ao caracterizá-los como “estilo doutor, do gosto/ do orador e do político”. As áreas apresentadas são as beneficiadas com tanto luxo e esmero. Apenas a parcela detentora de capital financeiro pode repousar seu corpo sem vida em um espaço requintado e luxuoso, pois condiz com a realidade que sempre o circundou enquanto esteve vivo. Notadamente, verifica-se a “Recife-capital de sobrados pitorescos”, descrita em “O rio”, bem como os enterros de “transatlânticos”, de “Morte e vida severina”, nos versos de “Floresta do Navio”. O luxo e a riqueza que envolvem o espaço são contrapostos à situação árida do cemitério-sertão, já apresentado no de “Custódia”:

.....
esdrúxula, na folha plana
do Sertão, onde, desnuda,
a vida não ora, fala,
e com palavras agudas. (p. 240)

A função sanativa do espaço e da região surge em “Cemitério Alagoano”:

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

Que o mar depois desinfeta

com água de mar, sanativa,
e depois, com areia seca,
ele enxuga e cauteriza.

O mar que só preza a pedra,
que faz de coral suas árvores,
luta por curar os ossos
da doença de possuir carne,

e para curá-los da pouca
que de viver ainda lhes resta,
lavadeira de hospital,
o mar esfrega e reesfrega. (p. 225)

À região litorânea é dado o poder de limpeza. Nas palavras antisséptico, desinfeta, sanativa e cauteriza, percebe-se a ação que o mar desempenha de, até mesmo, purificar o espaço que o cerca. Parece que a “sujeira” surgida dos cemitérios já descritos, das misérias vividas pela população e da exagerada opulência dos abastados da Recife-capital precisam ser expulsas no mar recifense. Os retirantes de “O rio” e Severino, de “Morte e vida Severina”, desejam chegar ao litoral, justamente na tentativa de deixar para trás os sofrimentos e desencontros vividos, do mesmo modo que o mar e sua ação no espaço que os cerca assumem o poder de desinfetar.

Sendo assim, na representação dos cemitérios, o poeta claramente mostra que nas regiões descritas, excetuando-se o mangue, a realidade é semelhante àquela por nós estudada no capítulo anterior. No entanto, pensando-se o espaço do cemitério independente da região que abriga, vê-se que ele sempre surge vazio, ou seja, sem a participação de vida no meio. Para Petterson,

em João Cabral, o cemitério é o próprio espaço do enterro da figura, quando não for seu carneiro. Da comunidade perdida, impossível de ser reencontrada. É um espaço que não se pode cultivar, e que, assim, não pode senão crescer infinitamente. É o espaço do tempo perdido, aquele em que se encontram as estelas, as datas, os nomes dos desaparecidos. É o lugar da impossível decifração dos monumentos em que somente restam, como hieróglifos, marcas, traços, nada. É por esta razão que o cemitério é também e sobretudo o espaço de uma poesia concreta onde a figura e a morte se juntam em uma sutura intemporal. (1995, p.22)

Por esse ângulo, os cemitérios de *Quaderna* representam um espaço-sertão, sem ação ou presença de vida, apenas de atuação do meio na consumação dos corpos, restando a dúvida da existência da alma, resistente à degradação do corpo. Nessa perspectiva, torna-se possível a leitura da teoria platônica que considera o corpo um invólucro da alma, mesmo que, por vezes, ela torne-se nada na terra escaldante que a

absorve. Deve-se atentar, ainda, ao fato de o cemitério ser metáfora da vida e da morte, unicamente por juntá-las no mesmo espaço.

No entanto, pode-se inferir que esse é o espaço em que as “paisagens opostas” (homem e mulher) juntam-se sob a mesma condição, já que todos os seres humanos destinam-se à morte. Nesse caso, o espaço-sertão deixa de existir por representar o local de encontro entre dois pólos. Também, se considerada a presença da alma na terra do cemitério, de certo modo, há a presença de “vida”, e ele não surge desabitado, mas apenas deserto aos olhos humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura das obras selecionadas verificou a racionalidade que rege a produção poética cabralina, orientada pelo número quatro, bem como a construção de duas paisagens opostas, ao descrever o homem e a mulher. Desse modo, a análise de “O cão sem plumas”, “O rio”, “Morte e vida severina” e *Quaderna* permitiu dividir o estado de Pernambuco em quatro regiões: o sertão, o canavial, o litoral e o mangue. A representação desses espaços dá-se pela relação que os seres humanos tecem com eles ou pelo modo como os elementos regionais são apresentados.

De acordo com a narração do Capibaribe, em “O rio”, e Severino retirante, em “Morte e vida severina”, a primeira região edificada é o sertão. Nela, só há espaço para o homem sertanejo, resistindo bravamente (ou forçosamente) às condições naturais adversas. Ele ora compara-se à pedra, ora à cabra, tornando-se produto da mesma matéria que o reino mineral e o animal. Portanto, o indivíduo que ali vive assimila o que há de comum entre os reinos que o constituem: a dureza, a solidez e a resistência. Em virtude disso, ele personifica o *minotauro* euclidiano ou o *homo capris* cabralino, o que permite o surgimento de sua identidade cultural.

A degradação do espaço surge, inclusive, na descrição do cemitério sertanejo, quando subentende-se não apenas a morte das pessoas, mas da própria natureza, que não consegue aderir suas raízes à terra, devido ao sol escaldante e a escassez de água, transformando “cemitérios cidades” em “cidades cemitérios”. Assim, a falta de condições físicas para a produção de alimentos, organiza a região na precariedade e na miséria da condição de vida dos seres humanos. Para Secchin, “em João Cabral, o Sertão nasce para anunciar a morte: Sertão, SerThânatos” (1996, p. 66). O crítico o descreve como uma região de

natureza desfalcada, palco de atores – bichos, homens, rios – em perpétua retirada, ele também não deixa de ser, por contraste o emulador de uma afirmação vital: viver nele, apesar dele. É nesse jogo entre devastação e resistência que a poesia de morte e de vida cabralina vai tentar traduzir o Sertão. Traduzi-lo num viés etimológico: atravessá-lo, levá-lo além, de um ponto a outro: do verso do poeta ao reverso do deserto (ou desertão) onde a vida severina pede passagem. Traduzir o deserto solar do Sertão no deserto polar da página branca, pois o “sol de palavra/ é natureza fria” (1996, p. 66).

Vê-se, portanto, que a representação desta região remete a um ser humano sofrido, castigado, o qual já nasce preparado para migrar, morrer ou bravamente resistir no espaço que lhe foi destinado. A região, então, não determina a condição humana, mas exige que o homem assuma as características semelhantes ao meio, a fim de sobreviver. Aqueles que não conseguem, obrigam-se a buscar refúgio em outras regiões, exatamente como faz Severino retirante.

A segunda região, o canavial, não sofre pela condição natural, uma vez que há água em abundância, mas pela ação humana sobre o meio físico. Aqui a ambição estabelece os critérios que regem a conduta dos homens. Desse modo, a cana-de-açúcar e o homem adquirem o mesmo valor comercial, unindo o reino vegetal e o animal. No momento em que não rendem mais lucros, são rejeitados ou excluídos pelo espaço que os gerou, assim como o bagaço da cana e o cassaco que migra em companhia do Capibaribe.

A junção dos reinos vegetal e animal, utilizando a cana-de-açúcar, também cumpre-se com a mulher. No entanto, não se sobressai a idéia da exploração financeira como acontece com a figura masculina. A cana revela a feminilidade, o talhe elegante e esbelto, bem como a “timidez” feminina, escondida pelas “saias folhudas” do vegetal, embora o poeta saiba que ela não perdurará, o que incita o desejo de ver essa mulher despida de proteção, nua.

A terceira região edificada, o mangue, tem sua abordagem iniciada em “O cão sem plumas”. O espaço surge como o lado podre da Recife-capital e representa o último estágio do indivíduo que já tentou ser pedra, cabra e cana-de-açúcar em busca da sobrevivência. Agora, resta-lhe apenas a existência na lama, o que lhe nega a humanidade e o transforma em um animal, o qual vive somente para catar comida a fim de sobreviver. Nesta região, não existe mais a esperança de prosperar. Parece que o mangue afunda em sua lama os sonhos e os objetivos desses indivíduos que migraram do Sertão em busca de um futuro melhor. Quando se atinge tal degradação, não há nada que possa revertê-la.

A mulher também se designa pela animalidade, entretanto ela é configurada de modo erótico. Ao salientá-la, há a descrição da voluptuosidade, do instinto que a move à prática do ato sexual. Isso, no entanto, esconde-se no mais secreto de seu íntimo, emergindo apenas no momento da cópula. Vê-se novamente a ambigüidade da mesma característica usada para descrever os sexos masculino e feminino.

A última região, o litoral, destina-se tanto a descrever o homem quanto a mulher. Com relação ao primeiro, ela apresenta o aristocrata decadente, mas que sustenta sua nobiliarquia através de aparências - ou o doutor que se julga importante por sua posição social. De qualquer modo, percebe-se a arrogância do indivíduo residente na capital, o que não imprime nenhuma simpatia por ele, em comparação aos sujeitos imersos no lodo do mangue.

No entanto, ao usar o litoral para descrever a mulher, o poeta elege apenas o que há de melhor nele: o sol e as frutas pernambucanas. Se no sertão o sol castiga, no litoral ele apenas ilumina e metaforiza a luminosidade feminina que transpõe sozinho a densidade do corpo, ou simplesmente dá a tonalidade morena à pele da mulher. O mesmo ocorre com as frutas pernambucanas. A elas designa-se o papel de descrever o sabor feminino perene e constante nos sentidos (tato, audição, olfato, visão) de quem a possui ou faz crescer o desejo de possuí-la.

A mesma região, representando a salvação para os retirantes, cumpre o papel de purificar o espaço ao ser usada na descrição dos cemitérios. Cabe ao mar, com seu vento e ondas, limpar o ambiente da imundície que o envolve, englobando a negatividade que, por vezes, circundou o espaço, pois tudo desemboca no mar, assim como as águas do rio Capibaribe, companheiro dos sertanejos. Desse modo, o sertanejo sofrido e castigado, o cassaco explorado e o manguezino tencionam chegar ao litoral e conseguir melhores condições de vida. Se esse objetivo não é atingido, resta-lhes o mangue solidário, terceira região apresentada e que não recusa ninguém em sua lama.

Note-se a presença da água caracterizando as quatro regiões representadas: a água escassa do Sertão, a água abundante e feminina da Zona da Mata, a água enlameada do mangue e a água sanativa do mar. O rio Capibaribe, então, assemelha-se à divisão do rio que nasce no Paraíso e divide-se em quatro braços que banham e delimitam o universo a ser habitado (Gênesis, 2-10). Desse modo, as quatro regiões identificadas parecem remeter ao espaço que Deus destinou aos homens na terra, o que sutilmente pode ser visualizado nos versos de “Mulher vestida de gaiola”, ao designar a grandeza da “gaiola externa” a do corpo feminino: “onde cabe Pernambuco e o resto da geografia”. O mineral líquido também é usado para representar a mulher, em sua maleabilidade de ser objeto de desejo dos homens e, ao mesmo tempo, revelar a sacralidade que envolve a maternidade.

A divisão do estado pernambucano em quatro regiões supera a mera idéia da coincidência. Se tomarmos o comentário de Marly de Oliveira¹³, verificar-se-á o equilíbrio que existe entre as regiões apresentadas. Elas funcionam como “estágios” na vida dos seres humanos. O primeiro (sertão) indica as inconstâncias da natureza; o segundo (canavial), a exploração humana; o terceiro (mangue), a última instância, caso não se atinja o quarto (litoral).

Segundo Chevalier, o número quatro revela-se um símbolo totalizador e, na Bíblia, “este número sugere ainda a idéia de universalidade” (1999, p. 759). A nosso ver, portanto, a ultrapassagem da região pernambucana reside também na simbologia que o número encerra. Sendo um elemento totalizador e que representa a universalidade, já que as coisas no mundo orientam-se pelos desígnios do quatro, nos poemas selecionados percebe-se a representação do estado de Pernambuco a partir da mesma lógica. Outrossim, o fato de a mulher surgir pela primeira vez na obra *Quaderna* parece remeter à mesma lógica, pois o número quatro também designa a feminilidade.

Vê-se, portanto, que as “paisagens opostas” cabralinas permitem a representação das regiões e a ultrapassagem do regionalismo nas quatro regiões edificadas pelo poeta. Inclusive, a presença do número quatro parece condensar o projeto de racionalidade de João Cabral ao permitir que se ultrapasse a delimitação espacial proposta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

¹³ Citado na página 69 desta Dissertação.

Obras citadas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição: morte e vida da palavra severina*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001. (Coleção Folha Explica)
- BIBLIA SAGRADA. Edição Popular. São Paulo: Paulinas, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1967.
- CAMPOS, Maria do Carmo. Analogia e repetição em O cão sem plumas. In: _____. *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *Invenção do cotidiano*. 8 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Ponta de estoque*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1937.
- _____. *Sobrados e mucambos*. Tomo I. 4 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- _____. *Sobrados e mucambos*. Tomo II. 5 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

MAIA ANTUNES, Nara Maria de. Caras no espelho: identidade nordestina através da literatura. In: BURITY, Joanildo (org.). *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. 2 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

PAVIANI, Jayme. *Cultura, humanismo e globalização*. Caxias do Sul: Educs, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras culturais em um mundo planetário – paradoxos da(s) identidade(s) sul-latino-americana(s)*. Revista do CESLA (Centro de Estudos Latinoamericanos), n. 8, Varsóvia, 2006, p. 09-19.

PETERSON, Michel. A própria morte: o pensamento do poema. In: CAMPOS, Maria do Carmo. *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p.17-36.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In: FELTES, H.P. de M.; ZILLES, U. *Filosofia: diálogo de horizontes*. Porto Alegre: Edipucrs; Caxias do Sul: Educs, 2001

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 13 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

SECCHIN, Antonio Carlos. Morte e vida cabralina. In: _____. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1966.

_____. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

PLATÃO. *Fédon: diálogo sobre a alma e morte de Sócrates*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

TEIXEIRA, Ivan. *A teoria do poema em João Cabral*. O estado de São Paulo, Caderno 26 de agosto de 2007.

Obra de João Cabral de Melo Neto

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Obras consultadas

ARENDT, João Claudio. *Histórias de um bruxo velho: ensaios sobre Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul: Educs, 2004.

_____. Mario Quintana, cantor da aldeia. In: ARENDT, João Claudio; PAVANI, Cinara Ferreira (org.). *Na esquina do tempo: 100 anos com Mario Quintana*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

_____. PAVANI, Cinara Ferreira. Imaginário social e representação literária: apontamentos sobre a poesia de Augusto Meyer. In: CHAVES, Flávio Loureiro; BATTISTI, Elisa. *Cultura regional 2: língua, história e literatura*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 3 ed. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século)

BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social*. In: Enaudi, n.5, Anthropos-homem, 1986.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo/RS: Unisinos, 2003.

BURITY, Joanildo A. (org.). *Cultura e identidade (perspectivas interdisciplinares)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. A literatura e a formação do homem. In: DANTAS, Vinicius (org.). *Textos de intervenção*. 34 ed. Rio de Janeiro: 2002.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. Estudos avançados, São Paulo, USP, v.5, n 11, jan./abr., 1991.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. de Viviane Ribeiro. 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FILHO, Domicio P. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LEIRIA ÁVILA, Maria Raquel. Uma arquitetura do cosmos: quaderna-quadrado-quadra. In: CAMPOS, Maria do Carmo. *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1995, p.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mario, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968.

MAFESSOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. In: Revista Famecos, Porto Alegre, n15, agosto de 2001.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada. In: _____. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2ed. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1997.

MIGUEL-PERERA, Lucia. *Prosa de ficção*. 3 ed. Rio de Janeiro: J. Olympus, 1973.

PRANDI, Carlo. Tradições. In: *Vida/Morte – Tradições – Gerações*. Enciclopédia Einaudi, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, vol 36, 1997.

SANTOS, Rafael José dos. *Antropologia para quem não vai ser antropólogo*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

SECCHIN, Antonio Carlos. Introdução aos primeiros poemas. In: _____. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1966, p.61-64.