Eliane Bevilacqua Lordello dos Santos Souza

A PAISAGEM COMO POÉTICA VISUAL E SUA LEITURA NA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, área de concentração em Teoria e Projeto.

Orientadora: Profª Drª Beatriz dos Santos Oliveira.

Rio de Janeiro

2003

Souza, Eliane Bevilacqua Lordello dos Santos.
A paisagem como poética visual e sua leitura na obra de João Cabral de Melo Neto / Eliane Bevilacqua Lordello dos Santos Souza. — Rio de Janeiro : UFRJ/ FAU, 2003.
176 f. : il. ; 31 cm.
Orientador: Beatriz Santos de Oliveira.
Dissertação (mestrado) — UFRJ/ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/ Programa de Pós-graduação em Arquitetura, 2003.
Referências bibliográficas: f. 145-147.

1. Paisagem. 2. Poesia. 3. Memória. I. Oliveira, Beatriz Santos de. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura. III. Título.

Eliane Bevilacqua Lordello dos Santos Souza

A PAISAGEM COMO POÉTICA VISUAL E SUA LEITURA NA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em arquitetura, área de concentração em Teoria e Projeto.

Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 2003

_____

Professora Doutora Beatriz Santos de Oliveira (Orientadora)
PROARQ/FAU/UFRJ

_____

Professora Doutora Lucia Maria Sá Antunes Costa
PROURB/FAU/UFRJ

_____

Professora Doutora Mirian de Carvalho
IFICS/UFRJ

Dedicado com todo o meu amor à minha mãe, que compreendeu e incentivou profundamente.

Agradecimentos

Em Vitória

À memória de meu avô Maurício Lordello dos Santos Souza, apaixonado leitor; de minha avó Maria Carolina Lordello dos Santos Souza, divina desenhista; da prima Rozane Lofêgo Chaia e sua lição de tempo; do sábio amigo Miguel Depes Tallon.

Ao meu pai, João, meu primeiro e sempre o mais fiel leitor. Minha gratidão por ele torna todas as palavras imprecisas e vagas. À minha mãe, Marisa, e ao meu irmão, João Luiz, por tudo. Ao carinho de meus primos Flavinha e Alexandre, Guga e Viviane, Sofia, Alice, Daniel, Mariana, Maria Ines, Ana, Adriana, Júlia, Marcelo, Aloisinho; e de meus tios Vítor Buaiz e Maria de Lourdes Lordello Buaiz, Maurício Lordello dos Santos Souza Filho e Maria de las Mercedes Dieuzeide, Hélio Lofêgo e Joselice dos Santos Souza Lofêgo.

Aos meus queridos amigos: Pedro da Rós e Adrianna Meneguelli da Rós, Rodrigo Zotelli, Paula Mian, Luciana Freisleben e Emmanuel Olivier, Carla Yama, Alexandre Tomaz; *bambinos* João Gabriel e Isabella; professores da UFES Kleber Frizzera, Marco Romanelli, Clara Miranda, Ione Marroquim, Paulo Vargas, Roberto Garcia Simões.

À ajuda de Gerusa Rios, Orietta Dalmonechi, Penha Coelho. Aos companheiros de Prefeitura: André Luís Servino, Anna Peyneau, Carmen Julia Noé, Elizabeth Camata, Emídio Bernardino, Ieda de Souza, José Carlos Loureiro, Maria do Carmo Grijó, Mauro Pilro, Renê Schwarcz e Rose Bebber. À Prefeitura de Vitória, pela licença remunerada que tornou possível meu mestrado, sobretudo nas pessoas do Prefeito, Sr. Luiz Paulo Vellozo Lucas, do então Secretário de Desenvolvimento Urbano, Sr. Cândido Cotta Pacheco, das colegas Cristina Pires, Dóris da Fraga, Francesca Zanolli e Leny Bertoni.

No Rio de Janeiro

Conheci a linha de pesquisa de Desenho da Paisagem no ENEPEA 2000, pelo que sou grata à coordenadora, professora Vera Tângari, e equipe. Agradeço à atenção e gentileza – desde a seleção – de Bia, Maria da Guia, Dionísio, Carlos Alberto, Mário.

No corpo docente, agradeço à dedicada parceria de minha orientadora Beatriz Santos de Oliveira; às profundas compreensão e lição de Mirian de Carvalho; às inesquecíveis aulas, sinceros desprendimento e escuta de Milton Feferman, cruciais para este trabalho; ao exemplar e encorajador voto de confiança de Lucia Costa; à amabilidade, incentivo e ensinamentos de desenho de Dolores Medeiros; ao interesse de Vicente del Rio; à generosidade de Andrea Borde e turma de Expressão Gráfica 3; aos coordenadores de área: Cristiane Rose Duarte, Paulo Afonso Rheingantz, e do PROARQ, Cláudia Barroso-Krause.

Aos amigos do coração, Luiz Augusto Reis Alves e Maria Paula Zambrano Fontes, que aceitaram meu fascínio pelos livros e legaram-me uma lição de serenidade. À camaradagem de Flávia Deus, Lara Brotas, Leonardo Braga, Lori Crizel, Luiz Flávio di Cola, Paula Manceira – e Dona Gilka e família. À fraternidade de Carla e Cristiane.

No Recife

Em nome do quão decisiva minha participação no VI ENEPEA foi para este trabalho, agradeço à coordenadora Ana Rita Sá Carneiro e equipe, à Lúcia Veras, Múcio e Luziana Medeiros, Ana Luz, Annamaria Cavallari, Maria Marcondes, Aruane Garzedin, Vera Mayrink; à UFRJ, pela inscrição; a Fernando e Ione Marroquim, pela gentilíssima hospedagem no Hotel 7 Colinas, em Olinda. Agradeço de coração à ajuda do olhar pictórico de Fátima Mafra às minhas questões para a paisagem recifense, e à sensibilidade da fotógrafa Vládia Lima ao dar-me comoventes imagens do Capibaribe. Sou imensamente grata às incomparáveis franqueza e ternura do povo pernambucano.

Overseas

I am really thankful to all my penpals overseas, for showing and describing me their landscapes, during all this long correspondence by The International Pen Friends Club. In Slovenia, I thank very specially Roberta Mohar, kind friend "for ages".

... but time keeps flowing like a river, on and on, to the sea.

The Alan Parsons Project, *Time*

Na vida, quanto mais cedo alguém formular um desejo, tanto maior será a possibilidade de que se cumpra. Quando se projeta um desejo distante no tempo, tanto mais se pode esperar por sua realização. Contudo, o que nos leva longe no tempo é a experiência que o preenche e o estrutura. Por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência. Na simbólica dos povos, a distância no espaço pode assumir o papel da distância no tempo; esta a razão porque a estrela cadente, precipitando-se na infinita distância do espaço, se transformou no símbolo do desejo realizado.

Walter Benjamin, *Sobre Alguns Temas*

De modo que o meu espírito
Ganhe um brilho definido
Tempo Tempo Tempo Tempo
E eu espalhe benefícios
Tempo Tempo Tempo Tempo

Caetano Veloso, *Oração ao Tempo*

RESUMO

Este trabalho ocupa-se da paisagem, enfocando-a como uma poética visual. Indaga como a poesia pode inaugurar visadas para a compreensão da paisagem, buscando demonstrá-la como infundiosa da memória do lugar. Procura ainda, evidenciar as afinidades entre paisagem e poesia, e a proficuidade da interação de suas linguagens no estudo da paisagem. Endereça-lhe um olhar poético, detendo-se em sua leitura na poesia de João Cabral de Melo Neto. Conduzindo-se pela forma como a paisagem surge nessa poética, encontra na água, lente e fio condutor para a leitura. Constata a participação da paisagem aquática, infundindo a memória do lugar e construindo a própria dicção da poética cabralina. Tomando o referencial dessa e de outras poéticas, sugere novas pesquisas.

Palavras-chave: Paisagem; Poesia; Memória.

ABSTRACT

This work focuses on landscape as visual poetics. It questions how poetry can open views for the understanding of landscape and attempts at showing landscape as the basis for the memory of the place. It aims at demonstrating the relationship between landscape and poetry and the usefulness of the interaction of the poetic expression in landscape studies. It looks at landscape with a poetic eye, concentrating on the reading of João Cabral de Melo Neto's poetry. By observing the form in which landscape presents itself in this poetics, water becomes the lenses and the guidance through which the reading is done. This study confirms the importance of water in landscape in that it brings out the memory of the place and establishes Cabral's own poetic discourse. Taking this work and other poetics as reference, new researches are suggested.

Key-words: Lanscape; Poetry; Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Prancha 1 – Volta a Pernambuco..... 14
Figura 1 - Rua da Aurora

Prancha 2 – Paisagem como figuração..... 37
Figura 2 - Montanha de Montserrat
Figura 3 - Montanha de Montserrat
Figura 4 - Montanha de Montserrat
Figura 5 - Parque Güell
Figura 6 - Parque Güell

Prancha 3 – Paisagens com *genius-loci*..... 65
Figura 7- Porto de Vitória
Figura 8- Baía de Guanabara
Figura 9- Baía de Todos os Santos, chegada no Cais do Mercado Modelo
Figura 10 - Rio Capibaribe

Prancha 4 – O poeta..... 74
Figura 11 - Retrato de João Cabral de Melo Neto

Prancha 5 – Sevilha: a Ave de Fênix e o vernacular..... 80
Figura 12 - Sevilha
Figura 13 - Sevillanas
Figura 14 –Toureiro

Prancha 6 – Rios..... 83
Figura 15 - Montagem com desenho e epígrafe

Prancha 7 – O Capibaribe em três momentos de sua passagem..... 109
Figura 16 - Foto de viagem
Figura 17 - Foto de viagem
Figura 18 - Foto de viagem

Prancha 8 – Mar..... 113
Figura 19 - Montagem com desenho e epígrafe

Prancha 9 – Como mãos que se desenham..... 118
Figura 20 – “Drawing hands”

Prancha 10 – Cidades..... 127
Figura 21, Figura 22 - Montagem com desenho e epígrafe

Prancha 11 – O Recife entre céu e mar 134
Figura 23 – Foto de viagem
Figura 24 – Foto de viagem
Figura 25 – Foto de viagem

Prancha 12 – Paisagem de planuras..... 137
Figura 26 – Foto de viagem
Figura 27 - Montagem de duas fotos de viagem

Prancha 13 – Ele como um prato de metal, ela queimando seus ocres..... 142
Figura 28 - Recife, visto do alto da Sé, Olinda
Figura 29 - Olinda, vista do alto da Sé, Olinda

Prancha 14 – Na Aurora dos novos tempos..... 144
Figura 30 - Rua da Aurora

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 15

2 MÚLTIPLAS LEITURAS..... 19

2.1 Um olhar poético..... 19

2.2 Paisagem 23

2.2.1 Paisagem e observador..... 26

2.2.2 Paisagem como modo de ver..... 31

2.2.3 Paisagem como figuração..... 34

2.2.4 Paisagem como uma escrita e sua leitura segunda na poesia..... 39

2.3 Escrita e leitura..... 42

2.3.1 Leitura e reciprocidade – a visão de George Steiner..... 43

2.3.2 Leitura: "a apoteose da escrita" – a perspectiva de Alberto Manguel..... 45

2.4 Memória..... 47

2.5 Poesia e poéticas..... 52

2.5.1 Etimologia, acepções correntes e nossa visão da paisagem como poética visual..... 54

2.5.2 O ideário poético de Paul Valéry na visão de Walter Benjamin..... 56

2.5.3 A concepção de poesia de João Cabral..... 58

2.5.4 Concluindo nossa visão de poesia..... 60

2.6 Buscando a *aura* da paisagem..... 60

2.7 O *genius loci*..... 62

3 POR UMA FORMA DE LER 66

4 REFLEXÃO PELA LENTE DA ÁGUA..... 71

4.1 O poeta..... 71

4.2 Refletindo as poesias pela lente da água..... 75

4.2.1 Abrindo um parênteses para Sevilha..... 76

4.2.2 Seguindo o curso dos rios..... 84

4.2.3 Fazendo-nos ao mar..... 114

4.2.4 Aportando em Recife e Sevilha..... 128

5 NO ESTUÁRIO POÉTICO DA MEMÓRIA, DIANTE DE NOVAS PAISAGENS.....135

REFERÊNCIAS.....145

APÊNDICE A – Outras recomendações para leitura.....148

APÊNDICE B – Fontes dos desenhos, pinturas e fotografias.....152

ANEXO - Poema "O Rio".....155

Volta a Pernambuco

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

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

As janelas do cais da Aurora,
olhos compridos, vadios,
incansáveis, como em Chelsea,
vêem rio substituir rio,

e essas várzeas de Tiuma
com seus estendais de cana
vêm devolver-me os trigais
de Guadalajara, Espanha.

Mas as lajes da cidade
não me devolvem só uma,
nem foi uma só cidade
que me lembrou destas ruas.

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

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

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

em todas em que esse crime,
traço comum que surpreendo,
pôs nódoas de vida humana
nas pedras do pavimento.

(João Cabral de Melo Neto)



1

Prancha 1: Volta a Pernambuco

1 INTRODUÇÃO

Uma dissertação de mestrado, como todo trabalho de pesquisa – e, de resto, todo empreendimento a que nos lançamos na vida – é uma construção no tempo.

Tomando-o em seu fluir contínuo, de rio, sua foz remonta ao nosso ingresso na área de concentração de Teoria e Projeto, incoado pelo interesse na linha de pesquisa Desenho da Paisagem e do Ambiente Construído, em que se insere esta dissertação.

Ali se iniciou a formação do caudal que ora apresentamos. Caudal reunido sob a égide da questão de como a poesia poderia contribuir para inaugurar novas visadas para a compreensão da paisagem. No percurso para respondê-la, tivemos como alvo mestre de nossa navegação a meta de demonstrar a paisagem como infundiosa da memória do lugar. Considerando, desde o início, a premissa de que não fosse a paisagem determinante na memória do lugar não se transformaria em literatura, fomos buscá-la numa das manifestações dessa, a poesia.

Essa delimitação de nossa abordagem foi-nos referenciada, primordialmente, por encontrarmos na poesia uma síntese do que nos propomos a tratar, e pelas próprias características dessa linguagem. Dentre elas, sobretudo o fato de ser, ela mesma, uma linguagem sintética que nada pretende explicar, quer tão somente ser poesia.

A opção pela poesia atende também aos nossos desígnios específicos. Esses respeitantes a uma vontade de trazer à tona as afinidades entre poesia e paisagem; e, outrossim, às novas perspectivas que a interação entre as linguagens da poesia e da arquitetura podem abrir para compreensão, expressão e projetação da paisagem.

Sendo um campo transdisciplinar, da paisagem se ocupam diversas áreas do conhecimento, pelo que, buscá-la na poesia justifica-se pela própria abertura de mais uma visada para entendê-la – a de sua concepção como uma poética visual.

Como veremos ao longo desta dissertação, recentes trabalhos, que sobre a paisagem se debruçam, têm-se valido de uma compreensão dela pela iconografia, literatura, e a geografia em sua multiplicidade de campos. Certas da proficuidade da transdisciplinaridade no estudo

da paisagem, e movidas por nossas já declaradas motivações, zarpamos para uma navegação pelas águas da teoria.

Sempre nos fazendo acompanhar da palamenta e do viático constituídos pela poesia, iniciamos nosso percurso pelo capítulo “Múltiplas leituras”, onde acosta nosso referencial teórico. Nele preludiamos pela assunção do olhar que endereçaremos à paisagem. Um olhar que se quer poético e, assim, hábil para flagrar na paisagem os elementos que melhor a sintetizam.

Seguindo-se ao olhar poético, apresentamos algumas idéias sobre paisagem, conquanto cientes da impossibilidade de abarcá-la por inteiro e sob definição unívoca. Desse modo, principiamos justamente por discorrer a respeito dos fatores e das idiossincrasias da paisagem que conjuram essa impossibilidade de defini-la univocamente. Diante disso, passamos às vertentes de estudo da paisagem que subsidiam nossa acepção dela como uma poética visual. São essas vertentes, expostas sob três tópicos, a saber: “Paisagem e observador”; “Paisagem como modo de ver”; “Paisagem como figuração”; “Paisagem como uma escrita e sua leitura segunda na poesia”. Sendo esse último tópico, a um só tempo, a apresentação de uma concepção de paisagem, e a declaração do tipo de leitura que dela faremos na poesia – uma leitura segunda, posto que lendo o que nos foi aberto pelo olhar do poeta.

Naturalmente, esse último tópico se fez conducente de uma subseção destinada a desvendar a relação em que estaremos envolvidas ao lermos a paisagem na poesia. Qual seja, a de texto e leitor; como veremos na subseção “Escrita e leitura”, uma relação de reciprocidade. Será precisamente a reciprocidade aquilo que propiciará, entre outros acontecimentos, que o texto ecoe no leitor. Destarte, pode o texto participar não só de uma memória literária, registrada pela escrita, mas da individual do leitor, de uma coletividade de leitores ou da memória de um lugar. Eis por que, o passo adiante é a exposição do conceito de memória com que trabalharemos, o que se dá na subseção de mesmo nome.

Sendo-nos oferecida pela paisagem, via poesia, nossa idéia de memória encaminha-nos a versar sobre a poesia como conceito e linguagem; e sobre as idéias de poético e poéticas dela decorrentes. Por seu próprio tópico, é precisamente na subseção “Poesia e poéticas”, coroado nosso percurso pela concepção da paisagem como uma poética visual.

Dali em diante, passamos a tratar de dois conceitos que serão ancilares à leitura de paisagem que postulamos. São eles aura e *genius-loci*, sobre os quais discorreremos sinteticamente nas subseções “Buscando a *aura* da paisagem” e “O *genius-loci*”.

Essa torrente teórica foi-nos da maior importância, porquanto nos preparou para a abordagem que intentamos e apurou nosso linguajar para tanto, sendo ele o das afinidades que mantém a palavra com o desenho e a pintura na expressão da paisagem. Mais ainda, por ter-nos aberto diferentes sendas para a compreensão da paisagem, cada qual oferecendo-nos visões diferenciadas dela, seguindo seus cursos, como se navegando por afluentes, tornamo-nos ainda mais fortalecidas para navegar sob a ótica que a contínua leitura da obra poética cabralina já nos sinalizara.

É precisamente dessas sendas, óticas, e da lente de leitura que nos sugeriram, o que tratamos no segundo capítulo. A esse, consoante o acima exposto, intitulamos “Por uma forma de ler”. Sendo ela a da lente da água, que convocaremos para ler nosso objeto, a paisagem, na “matéria” poesia.

Assumidas matéria e lente, debruçamo-nos afinal sobre nosso estudo de caso, no capítulo de análise – “Reflexão pela lente da água”. Nele apresentamos o poeta de nosso estudo de caso e, em seguida, nossa reflexão das poesias garimpadas no largo e profundo leito de sua obra poética. Sendo a água lente e também fio condutor dessa análise das poesias, levou-nos a desaguar numa seqüência aquática. Na foz dessa seqüência, refletimos sobre as poesias que enfocam rios; em seguida, passamos àquelas em que o mar emerge como paisagem proeminente; e finalizamos pela análise dos poemas em que surgem Recife e Sevilha. Nessa última parte da análise, demonstramos como a água faz assomar as paisagens dessas cidades, ora desenhando-as, ora matizando-as; e ainda, como essas paisagens se associam pela presença ou ausência de água, como se ligam através dela.

Cumpre remarcar que essa forma de apresentação da análise muito mais indica o que foi pronunciado em tons mais fortes naquelas poesias, que uma indissociabilidade entre as partes em que se divide tal apresentação; e, sobretudo, jamais uma fratura na composição daquelas paisagens ou uma indissociabilidade entre elas.

Culminado nossa navegação, acostamos no capítulo “No estuário poético da memória, diante de novas paisagens”, onde estuam nossas conclusões; e, num segundo momento, donde partem sinais para novos andares pelas paisagens e poética cabralinas. Como soe ser toda conclusão de uma pesquisa, nela nada se estanca, pois pesquisas jamais se dão por encerradas, mas sim instigam a outras. Convidam-nos a aventurar-nos por outros mares, a mergulhar no oceano da paisagem e da poesia – onde uma traz à tona a outra – como a maré do Tijipió na “Volta a Pernambuco”.

2 MÚLTIPLAS LEITURAS

o imóvel ser para a leitura
que nos faz mais enquanto dura,

João Cabral de Melo Neto, *O Capibaribe e a Leitura*

Iniciamos aqui o percurso de nossa fundamentação, onde buscaremos compreender e expor todos os conceitos que nos ajudarão a construir a leitura, que desejamos poética, da paisagem.

Para alcançar essa leitura poética, entendemos ser necessário, antes de tudo, definir que olhar endereçaremos à paisagem. Passaremos então, à nossa definição de paisagem e à exposição de outros conceitos a ela relacionados, tais como a paisagem como figuração e como narrativa. Por ser narrativa, nos reportará a uma forma de escrita e a uma possibilidade de leitura, pelo que passaremos a esclarecer que com que idéia de escrita e leitura iremos à paisagem. Sendo escrita e leitura atividades que participam da construção de uma memória do lugar, nos levam naturalmente à necessidade de expor a acepção de memória com a qual trabalharemos. Tendo primordialmente assumido que nossa leitura será poética, explicitaremos que visão de poética nos guiará nessa abordagem da paisagem. A leitura da paisagem na poesia aporta-nos também uma narrativa do lugar, e essa descrição poderá facultar a revelação da aura que impregna sua memória, bem como possivelmente dizer de seu *genius loci*. Assim sendo, conduz-nos ainda a uma apresentação desses dois conceitos.

2.1 Um olhar poético

O meu olhar é nítido como um girassol.
[...]
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos, II*

O olhar é essencialmente a forma com que se fita, se contempla; se atenta e pondera; se vela e se cuida de um determinado objeto de nosso interesse. O olhar que a ele destinamos nos revela também, uma vez que, ao encararmos uma determinada matéria sob um certo olhar, projetamo-nos e, assim, revelamo-nos nela. A coisa vista, sendo-nos exterior no momento preciso em que nela pousamos os olhos, mostra-nos nosso interior, donde emergem as

condições que concorreram para estruturar nosso olhar. Há, portanto, uma reciprocidade entre o que olha e o que é olhado. Walter Benjamin,[1] assim entendendo, vale-se dessa reciprocidade para expor o conceito de aura, sobre o que adiante nos estenderemos, em subseção específica.

> É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida (e ela, no pensamento, tanto pode se ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples acepção da palavra) aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude [...]. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. [Nesse ponto, Benjamin insere uma nota onde afirma:] Essa investidura é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho. As palavras também podem ter sua aura.[2]

Precisamente esse olhar, que se considera correspondido pelo mundo circundante, é o que nos interessa; visto que ele irmana o poeta ao arquiteto que se ocupa da paisagem, de algo que ambos contemplam, buscam decifrar e revelar. Parece-nos admissível supor que esse mesmo olhar guia a poesia de João Cabral de Melo Neto, em que nos deteremos.

Além de ser um olhar direcionado ao mundo, e ocupado da paisagem, essa acepção por si só não define totalmente o olhar que a ela destinaremos. Entre os muitos estudos que se debruçam sobre a paisagem, podemos destacar vertentes historicistas, funcionalistas, semióticas,[3] cada qual destinando-lhe um olhar específico. Aqui nos interessa endereçar um olhar poético à paisagem e, pelo investimento dele, compreendê-la; mais ainda, despertar novos olhares para ela. Assim sendo, nosso olhar será aquele que, devotado à paisagem, a observa por uma perspectiva humanista e investido de uma natureza poética. Assim olhando, buscará uma compreensão da paisagem como realidade que encerra nela mesma, as condições para tanto. Sendo de natureza poética, esse olhar ambicionará realizar aquilo que tão fortemente caracteriza a poesia, seu poder de síntese. Desse modo, deverá reunir aquelas características que dizem respeito à poesia e à idéia de poética, que serão melhor esclarecidas oportunamente, na subseção "Poesia e poéticas", que a elas destinamos. Aqui nos deteremos

---

[1] BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 139-140.

[2] BENJAMIN, 1994, p. 139-140.

[3] Cf. SEGAWA, Hugo. **Ao amor do público**: jardins no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 1996; MACEDO, S. Soares. **Quadro do paisagismo no Brasil**. São Paulo: FAUUSP, 1999; FERRARA, L. D'Aléssio. **Ver a cidade**. São Paulo: Nobel, 1988; FERRARA, L. D'Aléssio. **Olhar periférico**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1993.

em assumir a natureza poética desse olhar que endereçaremos à paisagem na poesia, e em expor alguns conceitos que constelam nossa opção pelo poético.

Entre os conceitos que conjuram nossa opção pelo olhar poético, começaremos pela proposta de "Visibilidade", de Italo Calvino.[4] Esse escritor explica a inclusão dessa proposta em sua lista de valores que devem ser preservados neste milênio, pela advertência do risco de perdermos uma faculdade humana que ele considera fundamental: "a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens".[5] Essa faculdade será primordial em nosso trabalho, posto ser ele uma leitura da leitura; ou seja, nele leremos nas poesias uma paisagem que já foi previamente lida pelo poeta.

Entendemos que essa capacidade deve ser cultivada tanto pelo poeta quanto pelo arquiteto. Além disso, que ela será tão mais acurada se puder ter origem a partir das paisagens contempladas pelo olhar que nelas procura o poético, seja para a composição escrita, seja para a projetual. Essa capacidade encontramos no poeta de nosso estudo de caso, que confere uma imensa exatidão às suas palavras, dotando-as de uma precisa visibilidade; sendo essa uma característica que em muito pesou em nossa opção por sua poesia. Apresentando, como afirma Marly de Oliveira, "[...] uma inata predisposição para ver, muito mais que para ouvir [...]"[6] e desejando, como declarava, "dar a ver" com sua poesia, João Cabral sagrou-se como um poeta que oferece enorme visibilidade da paisagem com que construiu a sua dicção poética. Sua poesia, como adiante veremos na abordagem do estudo de caso, é eminentemente visual, de imagens precisas, resultantes de uma busca intensa pela exatidão, típicas desse poeta que admitia preferir o símile à metáfora.[7]

Acreditamos que o olhar poético será aquele capaz de incitar a mente de poetas e arquitetos nos termos que o próprio Calvino descreve a mente do poeta:

---

[4] CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 108.
[5] Ibid., p. 108.
[6] OLIVEIRA, MARLY. Prefácio. In: MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 16.
[7] Ibid., p. 16.

> A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas do possível e do impossível.[8]

Trata-se, portanto, de um olhar aberto à possibilidade de sermos habitados pelas paisagens que nos oferece o mundo, e, uma vez assim povoados, de nos tornarmos capazes de reagir a elas, sentindo-as como uma "presença real", como modelarmente nomeou Steiner.[9] Nessa perspectiva do olhar para a paisagem como a do olhar para a realidade, lembramo-nos ainda de uma interessante concepção expressa por Óssip Mandelstan: "Apenas a realidade pode chamar à vida uma outra realidade. O poeta não é um homúnculo e não há fundamento em lhe atribuir o dom da geração espontânea".[10]

Nossa opção pelo olhar poético é ainda, uma assunção da paisagem como infundiosa da poesia. Para a isso subsumirmos, partimos de nossa concordância com a concepção de olhar que encontramos em *Olhos de Madeira*, livro de Carlo Ginzburg.[11] De acordo com esse historiador, para que possamos verdadeiramente ver as coisas é preciso "olhá-las como se não tivessem nenhum sentido: como se fossem uma advinha". Essa compreensão diz respeito a um olhar intrigado com o que vê, como se o visto constituísse um enigma. Essa acepção do olhar lembra-nos ainda a candente afirmação contida no poético texto da obra *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna: "Só lhe pertence aquilo que por você for decifrado".[12] Em nosso entender, o enigma seguirá sendo desvendado à medida que o contemplado, o visto, seja sucessivamente incorporado a um fazer poético, seja no ofício do poeta, seja no do arquiteto paisagista. Nessa perspectiva, nossa convicção se apóia em todas as idéias acima expostas, e encontra seu baluarte derradeiro na fala de Sócrates a Fedro, no imaginário diálogo composto por Paul Valéry:

> Pois os objetos visíveis, tomados pelas outras artes e pela poesia: flores, árvores, os viventes (e até mesmo os imortais), quando colocados na obra pelo artista, não deixam de ser o que são, misturando sua natureza e sua própria significação ao desígnio daquele que os emprega para exprimir sua vontade.[13]

Mesma sina possui a paisagem.

---

[8] CALVINO, 1991, p. 107.
[9] STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**; ensaios. Rio de Janeiro: Record, 2001
[10] MANDELSTAN, Óssip. Do Interlocutor. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 23, 2000.
[11] GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 22.
[12] SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
[13] VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto**. São Paulo: Ed. 34, 1996. p. 39.

2.2 Paisagem

Pourtant
cette rue
c'est toujours la même rue
c'est toujours le même jardin
c'est toujours le Luxembourg
Avec les terrasses...les statues...les bassins
Avec les arbres
les arbres vivants
Avec les oiseaux
les oiseaux vivants
Avec les enfants
tous les enfants vivants

Jacques Prévert, *Le Baptême de l'Air*

A paisagem descrita no poema acima é tornada real pelo poeta através de suas palavras, e pelo leitor, no momento da leitura. Assim, essa paisagem viva do poeta, feita de terraços, estátuas, e de árvores, pássaros e crianças, passa a viver também no leitor. A paisagem existe nos lugares que percorremos; nos desenhos, pinturas, fotografias que vemos; naquilo que lemos e em tudo o que lembramos. Destarte, assume uma multiplicidade de sentidos, não se esgotando numa única definição. Sua pesquisa atravessa e envolve diversas áreas do conhecimento – desde as artes, a geografia, a arquitetura, a literatura, as ciências sociais – é, portanto, um conceito essencialmente transdisciplinar. Conquanto cientes disso, não temos pretensão de conceituar a paisagem, tão somente trazer à luz algumas idéias concernentes a esse conceito, e sublinhar aquelas ancilares à abordagem poética que postulamos.

Como preconizado por Meinig,[14] por concernir a diversos propósitos o termo paisagem encerra uma inexorável ambigüidade. Isso pode ser flagrado em diferentes expressões, por exemplo, numa usual consideração da paisagem como algo que nos é externo. Sob essa visão, ela é comumente referida como uma entidade exterior, que nos acompanha em nosso percurso pela vida, como partícipe dos territórios por onde vamos e nos quais as contemplamos. Por outro lado, podemos também interiorizar essas entidades externas, tomando-as como nossas, transformando-as em paisagens afetivas. Semelhante apropriação de uma paisagem pode ser denotada em termos coloquiais pela fala, por exemplo, quando as pessoas se referem a uma determinada paisagem como se lhes pertencesse. Uma possível ilustração disso vemos em

[14] MEINIG, D. W. (Ed.). **The interpretation of ordinary landscapes**. Oxford: Oxford University Press, 1979.

expressões como “essa é a pedra lá de casa”, em referência à visão a de uma rocha na paisagem descortinada de uma janela particular.

Além da ambigüidade e da apropriação, também alguns equívocos da idéia de paisagem podem ser depreendidos em outras manifestações cotidianas. É comum, por exemplo, que as paisagens sejam acompanhadas de epítetos como “naturais”, numa designação que inapropriadamente equipara a paisagem à natureza, conceitos essencialmente diferentes. Como formas evasivas dessa confusão é comum vermos, outrossim, a diferenciação “paisagem natural” e “paisagem construída”, designações que também encerram uma contradição. No caso, o paradoxo reside no fato de que a natureza é parte da paisagem e a separação entre natural e construída não se sustenta. Aquilo que equivocadamente chamamos natural é simplesmente algo que o homem em algum momento resolveu que deveria permanecer com suas características originais dentro do contexto paisagístico. Trata-se pois, do resultado de uma opção de projeto, ou de uma tomada de partido na construção da paisagem. Isso pode ser melhor elucidado se assumirmos uma compreensão da paisagem como espaço objetivado.

> A *priori*, todo espaço objetivado é social. Diante disso, a paisagem como espaço-concreto, objetivado, é por si só uma construção social, antrópica, não existindo em essência, uma paisagem *natural*.[15]

Assim é que a tomaremos em nossa leitura da paisagem na poesia, uma vez que nela mesma encontramos uma forma de objetivação da paisagem. Como são possíveis muitas outras ilustrações das denotações do termo paisagem, todas reveladoras de sua ambigüidade ou de equívocos concernentes à sua conceituação, não nos estenderemos nelas. Muito mais nos importam aqui, as idéias nodais para uma compreensão da paisagem, tal como a acima expressa. Algumas delas, encontramos dentre as assertivas de Meinig[16] que, admitindo todas as paisagens como culturais e simbólicas, defende a idéia de paisagem como conceito inclusivo do homem e da natureza. Assim tomada, para ele, “A paisagem é, antes de mais nada, a unidade que nós vemos, as impressões de nossos sentidos ao invés da lógica das ciências”,[17] (tradução nossa). Por sua conotação de conjunto uno, essa visão, por si só, contribui para elidir aquela equivocada pretensão, de separar a paisagem entre natural e

[15] VERAS, Lúcia M. de S. Cavalcanti. **De Apé-Puc a Apipucos**: numa encruzilhada, a construção e permanência de um lugar urbano. Recife: Bagaço, 1999. p. 75.
[16] MEINIG, 1979, p. 2.
[17] Ibid., 1979, p. 2.

construída. Em sua abordagem da paisagem como termo inclusivo, esse autor ressalva que, em termos estritos, nunca estamos propriamente na paisagem, mas sim contemplando-a.

Ecoando essa afirmativa, é particularmente interessante a compreensão social de Raymond Willians[18] que, postulando que o próprio conceito de paisagem implica separação e observação, declara que a terra em que se trabalha raramente é uma paisagem. Esse crítico marxista entende que para compreender a história da paisagem, quer ela se dê na literatura, quer na arquitetura paisagística ou em qualquer outro campo do conhecimento, é preciso que essas histórias sejam relacionadas "à história comum de uma terra e da sociedade nela existente".[19]

A abordagem de Meinig[20] pronuncia, outrossim, a onipresença e ubiqüidade da paisagem – sempre diante de nossos olhos – mas tornada real apenas quando delas tomamos consciência. Assim sendo, ao mesmo tempo em que a construímos, ela nos constrói como seus observadores. A relação de reciprocidade entre observado e observador diz-nos ainda da atribuição de sentidos e da constituição mútua de ambos, aspecto que concorre para que toda paisagem seja entendida como simbólica, nos revelando como culturas. Essa é a ênfase posta por Meinig que, entendendo ainda toda paisagem como uma acumulação, alvitra que seu estudo seja empreendido como história formal, como acima encontramos defendido por Williams. Considerando toda paisagem um código, Meinig ressalta ainda que esse estudo deve ser assumido igualmente como "a decifração de um sentido, de significação cultural e social de aspectos comuns, mas diagnosticáveis".[21] (tradução nossa). Consideração que nos devolve ao olhar poético e decifrador que já postulamos.

Nessa abordagem, consideramos particularmente interessante a relação observador e observado, para nossa compreensão da leitura poética da paisagem. Sobre esse relacionamento nos estenderemos, corroborando-o com outras considerações que contemplam as mudanças culturais pelo contato com as paisagens estrangeiras, e sua participação na formação de novos olhares, na insurgência de novos tipos de observador, e de novos sentidos para a paisagem.

---

[18] WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 270.
[19] WILLIAMS, 1989, p. 270.
[20] MEINIG, 1979, p. 6.
[21] Ibid., p. 6.

2.2.1 Paisagem e observador

Que infantilidade nos impele, enquanto houver um sopro de vida
no corpo, a partir decididos a ver
O sol nascendo do outro lado?

Elizabeth Bishop, *Questões de Viagem*

Certamente todos nós, em algum momento, nos fizemos a pergunta tão bem formulada por essa poeta americana que veio acostar no Brasil nos anos 50. A ela, João Cabral dedicou um poema onde avulta sua acuidade em olhar e verbalizar o visto.

Sobre Elizabeth Bishop

Quem falar como ela falou
levará lente especial:
não agranda e nem diminui,
essa lente filtra o essencial
[...].[22]

Essa sua perspicácia a poeta demonstrou nos poemas que aqui escreveu, e onde figura a paisagem brasileira. Entendemos que essa acuidade é também tributária de seu olhar estrangeiro que, pelo estranhamento, aqui se aprimorou ao mesmo tempo em que constituiu para a poeta, uma paisagem peculiar.

Igualmente experimentamos o estranhamento que nos provoca uma viagem e a chegada a um lugar desconhecido. Lugar onde a paisagem se descortina ao olhar fascinado do viajante, que, por seu turno, se abre para ela. No regresso à nossa paisagem natal, constatamos a renovação do olhar que a ela devolvemos, mudança propiciada pelo contato com a nova paisagem conhecida na viagem. Essa sensação se faz presente nos mais variados tipos de escrita, desde os poemas épicos, aos textos que dissertam pesquisas, que por vezes nos brindam poéticas visões da paisagem. Eis o que encontramos na apreciação de Claude Lévi-Strauss[23] sobre o céu e a luz da paisagem americana, no seu consagrado livro *Tristes Trópicos*:

> A Europa oferece formas precisas sob uma luz difusa. Aqui, o papel, para nós tradicional, do céu e da terra inverte-se. Acima do rastro leitoso do 'campo', as nuvens erguem as mais extravagantes construções. O céu é a região das formas e dos volumes; a terra conserva a imprecisão das primeiras eras.

[22] MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,1999. p. 561.
[23] LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.197.

Publicada por primeira vez em 1955, essa alentada obra, relato do antropólogo francês que veio a conhecer os trópicos na década de 30, presenteia-nos com muitas outras descrições do fascínio pela paisagem estrangeira. O estranhamento, que confere a essas descrições uma têmpera toda especial, nos remete àquele dos priscos navegantes, quando da descoberta do novo mundo. Essas experiências foram particularmente caras à formação de um olhar para a paisagem, quando das expedições de pesquisa e exploração de terras então recém descobertas, especialmente nos trópicos. Trataram-se, pois, de viagens que contribuíram para uma dupla emergência: a de um novo observador e de uma nova idéia de paisagem, pelo que, passamos a abordá-la.

No livro *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*, Raymond Williams[24] aborda o surgimento de lugares para a observação e comenta a figura do observador consciente, ao tratar das modificações ocorridas na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX, num capítulo intitulado "Vistas Agradáveis". O próprio nome desse capítulo remonta aos *Pleasing Prospects* (numa tradução literal: vistas agradáveis, todavia, como advertido pelo tradutor, o duplo sentido é o que conta para Williams, uma vez que *prospect*, tanto tem o sentido de paisagem, quanto o de local de onde ela é descortinada.). Para o autor, esse duplo sentido é necessário nessa expressão setecentista, acautelando que não se deve supor que a criação de lugares para a observação da paisagem tenha sido responsável pelo prazer e pela importância da contemplação de suas formas. Ao contrário, assegura que esse registro já se manifestava nas mais antigas obras da literatura.

O que Williams afiança é o observador que se sabe observador, por ele definido como o homem consciente de que sua observação é uma experiência em si mesma, e que preparou para apoiá-la e justificá-la, "modelos sociais e analogias tiradas de outros campos". A ênfase do autor recai, portanto, especificamente sobre o observador, personagem cuja presença era sentida de antemão na literatura: "esta é a figura que precisamos procurar: não um tipo de natureza, mas um tipo de homem. Sua história é longa e complexa. Já o encontramos, em seu próprio contexto, nos poetas bucólicos e nas primeiras éclogas [pequenos poemas pastoris]".[25]

[24] WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 168.
[25] Ibid., 1989, p. 168.

Encadeando a essa premissa uma apreciação histórica, Williams[26] destaca que, embora os pontos privilegiados de visão, como castelos e aldeias fortificadas existissem desde longa data, pristinamente foram construídas por questões estratégicas, tais como avistar forasteiros. Apenas em posteriores períodos de estabilidade vieram a servir ao descortinar de uma vista, a uma observação da "paisagem consciente". Segundo esse crítico, o conceito inglês de paisagem é diretamente oriundo do holandês. Correlacionando arte e ideologia, esclarece que para os defensores do melhoramento rural na Inglaterra o paisagismo era, na arte, o correspondente da ideologia burguesa do melhoramento, e da investigação científica da natureza e suas modalidades de percepção. Pondera que naquele momento em que o homem podia produzir sua própria natureza, forçosamente se fazia necessário modificar a decoração da "terra imediatamente visível", já que ela ainda apresentava simbolismo limitado e convencional. Desse modo não refletindo, portanto, os avanços técnicos que propiciaram os melhoramentos, tampouco as novas conquistas em termos de conhecimento ótico, tais como a compreensão física da luz e dos pontos de vistas artificiais.

Especialmente curioso no tocante ao empreendimento dessa "terra imediatamente visível", é a coexistência de dois tipos de produção de paisagem nesse momento histórico. O cercamento, e suas sebes e estradas retilíneas – terra preparada para o trabalho de arrendatários e trabalhadores; e os parques, com suas curvas e seu desenho irregular – terra para o consumo do proprietário, sua vista, sua paisagem. Williams considera essas paisagens construídas do século XVIII o ápice da arte rural burguesa que, esvaziada do trabalho e dos campos rurais, descortinando bosques e águas, contém analogias com a pintura e a poesia neobucólicas. Era essa paisagem que se via do alto de sítios elevados, de terraços e amplas janelas, e que manifestava o controle e o domínio. Essa natureza, frisa o autor, ainda não é aquela separada da natureza humana, mas a vista isolada que se tornou lugar-comum no desenrolar da poesia setecentista. Quer-lhe parecer assim, que foi para uma tal vista que Cowper[27] cunhou o termo *scenery*, significando tanto paisagem, quanto vista. Williams remarca que dentro dessa convenção, é intrínseca a consciência de se estar olhando para a vista, e de **que é no ato de observar que a paisagem se forma** [grifo nosso].

Consoando essa convicção, noutro momento esse escritor comenta a participação das viagens e descobertas de novas terras na concepção da idéia de paisagens pitorescas, no

[26] WILLIAMS, 1968, p. 168 et seq.
[27] William Cowper (1731-1800), poeta inglês, autor do poema moral "A tarefa".

contexto britânico. Situa na segunda metade do século XVIII a emergência de um movimento de viagens em busca de belezas ditas naturais e lugares ditos pitorescos, epíteto muito usado na época, e cujo significado nos remete ao seu caráter figurativo, posto que pictural, merecedor de figurar em pinturas, ilustrações. Figurando em poemas, diários, pinturas e gravuras topográficas, essas viagens são por ele referidas como uma usual aquisição de gosto na sociedade elegante da época. Para além disso, sua relevância reside no fato de terem propiciado a conquista de novas visões de paisagem e ajudado a formar um novo olhar.

Encontramos uma denodada pesquisa sobre a inauguração de visões, e formação de novo olhar pelo contato com paisagens estrangeiras, em *O Rio de Janeiro dos Viajantes: O Olhar Britânico (1800-1850),* da arquiteta Luciana Martins.[28] Esse livro apresenta diversos olhares para a paisagem carioca transpostos para pinturas em óleo sobre tela, aquarelas, desenhos, coleções de espécies da fauna e flora, e narrativas escritas pelos viajantes britânicos. A autora o define como um livro que reporta modos de ver, expressão que sublinhamos por consistir numa das idéias relacionadas à paisagem por Denis Cosgrove, e a respeito de que, adiante discorreremos.

Num procedimento análogo ao de Williams, Luciana Martins nos remete às narrativas de expedições e viagens relacionado-as a uma intensificação da curiosidade por cenas exóticas, mas também a um desejo de legitimidade científica. A autora data a virada do século XIX como a da profissionalização do olhar ocidental para a natureza, situando historicamente no início daquele século as primeiras incursões de viajantes europeus não-ibéricos, de várias nacionalidades, para a América do Sul. Debruçando-se especificamente sobre a iconografia produzida por esses viajantes acerca do Rio de Janeiro, a autora define sua pesquisa como uma tentativa de entender o processo cognitivo de produção de imagens dessa cidade. A premissa admitida para tanto é a de que é justamente o observador quem transforma a cena carioca de montanhas, mar e construções em paisagem. Ademais, a autora sublinha o papel desse personagem valendo-se de uma terminologia cara à iconografia, definindo-o como quem imprime sentido à paisagem por selecionar, emoldurar ou sombrear seus componentes. Consigna essa idéia de observador, declarando que seu estudo procura demonstrar uma característica que qualifica de inextricável: a da natureza cultural da paisagem; sendo ela o que faz sujeito e objeto constituírem-se mutuamente. Discernindo esses aspectos culturais

[28] MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos viajantes**: o olhar britânico (1800-1850*)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 41.

envolvidos no caráter do observador, define-o como “aquele que vê a partir de uma série preestabelecida de possibilidades, encontrando-se imerso em um sistema de convenções e limitações”.[29]

Atendo-se a vasta iconografia, a autora frisa que: “os diversos olhares britânicos não perfazem um modo de ver homogêneo e coerente”.[30] O observador em questão é influenciado pelas conquistas, no século XIX, da nova ciência da fisiologia óptica. A esses estudos, que condicionam o conhecimento ao funcionamento físico e anatômico do corpo, e especialmente dos olhos, a arquiteta relaciona a formação de um observador para quem o próprio corpo “torna-se o locus da verdade e do poder”.[31] Consoante tal visão, um conceito especialmente caro à sua pesquisa é o da geografia imaginativa dos navegantes britânicos oitocentistas. Com ela, pretende demonstrar a influência da Inglaterra na formação do que chama de uma geografia do mar. Esse conceito, a seu ver, tomou forma com a atuação dos navegadores e sua participação na transformação do que considera o outro mundo visível e reconhecível aos olhos de seus pares, o das terras distantes. Aponta, inclusive, como essas paisagens e sua difusão pela navegação repercutiram no partido arquitetônico do projeto da edificação da maior estufa do mundo, Kew Garden, de 1849, em Londres. Uma particularidade do novo observador, o “observador-em-trânsito” reside no fato de que para ele, o “livro da natureza”[32] não cabia mais nos limites dos jardins botânicos, o que contribuiu para a emergência de uma nova concepção de tropicalidade. Em suma, em sua pesquisa, notamos tanto a transformação da paisagem estrangeira, sob o olhar do viajante em seu contato com os trópicos, quanto a insurgência de novas idéias a seu respeito, por esse novo observador.

Acreditamos que essas leituras demonstram a proficuidade do estudo da estudo da formação mútua de observador e paisagem observada, e a reciprocidade da influência entre os estrangeiros olhares e paisagens. Sinalizam-nos para pertinência dessa investigação na demonstração da alteridade vinculada à navegação marítima, como componente da formação de novos olhares e paisagens. Sobre isso nos debruçaremos quando da análise de algumas

[29] MARTINS, 2001, p. 41.
[30] Ibid., p. 41.
[31] Ibid., p. 44.
[32] Alberto Manguel, explica o surgimento dessa idéia reportando o crítico alemão E. R. Curtius, quem relata que: “ ‘a idéia de que o mundo e a natureza são livros deriva da retórica da Igreja católica, assumida pelos filósofos místicos dos primórdios da Idade Média e finalmente transformada em lugar comum’ ” (CURTIUS, 1848, apud MANGUEL, 2001, p. 197). No âmbito literário, Manguel cita uma ocorrência dessa expressão em 1744 na obra “Sendescreiben” de Goethe: “Vê como a natureza é um livro vivo, / Incompreendida, mas não incompreensível”(CURTIUS, 1848, apud MANGUEL, 2001, p. 192).

poesias, e nos estenderemos quando da sugestão de novas frentes de pesquisa. Ao reportarmos as abordagens de Williams e Luciana Martins, queremos sublinhar a dupla constituição de observador e observado na compreensão da paisagem, o que assentimos como premissa importante para nossa leitura da paisagem na poesia. Se assim a assumimos, é por ponderarmos que, por extensão desse entendimento, leitor e texto formam-se mutuamente. Além disso, a nosso ver, essa compreensão constitui uma interpretação interessante da noção de paisagem como modo de ver, que passamos a referir.

2.2.2 Paisagem como modo de ver

Entre o sol e os cardos,
entre a pedra e a estrela,
você caminha no inconcebível.

Ariano Suassuna, *A Pedra do Reino*

Cada palavra desperta um sentimento, ou acorda uma significação diferente para quem a ouve, pronuncia, lê. Não seria diferente com o vocábulo paisagem, contudo, seguramente, com ele isso assume uma feição ainda mais particularizada, uma vez que na constituição de cada um de nós, são diversas as paisagens participantes. Ademais, delas participamos caminhando em meio a uma inexorável impossibilidade de abarcá-la sob unívoca concepção. Longe disso, no momento em que as contemplamos, parecemos mesmo caminhar no inconcebível. As diversas acepções suscitadas por essa palavra, naturalmente correspondem às diferentes sensações provocadas por sua contemplação. Assim, a paisagem poderá ser o que leva uma determinada pessoa a caminhar na direção da janela que descortina uma vista, em cuja presença é levada a desenhá-la no ar com a ponta do dedo indicador, como se de longe pretendesse tocá-la. Diversamente, poderá ser o que leva uma certa pessoa a cogitar: “essa é a visão que quero ter para sempre”, quando, do alto da colina onde se ergueu uma cidade, vê outra delinear-se pelo mar. Tão variadas sensações diante delas desencadeadas se deverão, talvez, à faculdade que têm as paisagens de nos fazer ver a nós mesmos. Serão assim como lentes, no alumbramento de Carlos Pena Filho diante da paisagem olindense.

As paisagens muito claras
não são paisagens, são lentes.
São íris, sol, aguaverde
ou claridade somente.

Olinda é só para os olhos,
não se apalpa, é só desejo.

> Ninguém diz: é lá que eu moro.
> Diz somente: é lá que eu vejo.[33]

Ou, pela via oposta, a do recolhimento, poderão também ser como periscópios ao contrário, desbravando do exterior o mundo mais interno e particular de cada um de nós. Eis o que parecem fazer as paisagens aquáticas nestes versos do poema "As Estações", de João Cabral.

> o mundo cheio de rios,
> lagos, recolhimentos
> para nosso uso.[34]

Assim como essas, uma pletora de outras visões e concepções são tornadas possíveis pela paisagem, o mesmo se dando com o vocábulo que a exprime. A tantas pessoas quantas fosse perguntado o que lhes é sugerido pela palavra paisagem, tantas e diversas seriam as concepções reveladoras dos diferentes olhares a ela destinados. Entre todas elas, o que haverá em comum, será talvez o fato de sempre sugerirem uma visualidade singular. Eis porque somos levados a explorar sua compreensão como <u>modo de ver</u>, consoante a concepção de Denis Cosgrove[35], em que passamos a nos deter.

Esse geógrafo, na introdução à edição em *paperback* de seu livro *Social Formation and Symbolic Landscape*, reunião de ensaios sobre a paisagem, primordialmente admite a ambigüidade e a complexidade que as paisagens atuais incorporam. Ademais, refere-se a uma inalienável apreensão interna da terra – da natureza e do senso de lugar – aliada a uma perspectiva externa, que qualifica de mais crítica e consciente: o que ele nomeia de "o modo de ver a paisagem". Citando trecho do seu próprio livro, precisa assim a sua idéia de paisagem como um modo de ver:

> [...] a idéia de paisagem representa um modo de ver – um modo no qual alguns europeus representaram para si mesmos, e para o outro, o seu mundo e sua relação com ele, e através do qual eles comentaram suas relações sociais. A paisagem é um modo de ver que tem sua própria história, mas essa história somente pode ser compreendida como parte de uma história maior da economia e da sociedade; que tem suas próprias hipóteses e conseqüências, hipóteses e conseqüências cujas origens e implicações estendem-se bem além do uso e da percepção da terra; que

[33] PENA FILHO, Carlos. **Os melhores poemas de Carlos Pena Filho**. São Paulo: Global, 1983. p. 18.
[34] MELO NETO, 1999, p. 72.
[35] COSGROVE, Denis E.. **Social formation and symbolic landscape**. London: The University of Wiscosin Press, 1998. p. xiv.

> tem suas próprias técnicas de expressão, mas técnicas que partilham com outras áreas da prática cultural.[36] (Tradução nossa).

Essa visão discursiva da paisagem, o autor considera intimamente relacionada, epistemológica e tecnicamente, a modos de ver. Nessa perspectiva, declara ainda que as relações entre paisagem e texto foram fundamentais para entender o registro de sentido nas terras descobertas no decurso da expansão colonial européia, sendo ele mesmo, em larga medida, um processo de nomeação; o que corrobora citando trabalhos que remontam à Austrália e à África do Sul. Sua alegação de que a paisagem como modo de ver só pode ter sua própria história entendida, se tomada como parte de uma história mais ampla da economia e da sociedade, se assemelha ao que foi postulado por Williams. Porquanto também esse autor defendeu, para o estudo da paisagem, o estudo do homem observador num determinado contexto social.

Cosgrove[37] ressalta ainda, que a idéia de paisagem emergiu como uma dimensão da consciência da elite européia em um longo período na evolução dessa sociedade, no qual ela foi refinada e elaborada, expressando e apoiando um âmbito de assunções políticas, sociais e morais. Dessa maneira, tornando-se aceita como um aspecto significativo do gosto. Segundo seu entendimento, essa significação declinou durante um período de mudança social maior, que se deu no final do século XIX. Destaca que o modo como as pessoas vêm o mundo é uma chave vital para o entendimento dele, e de suas relações com ele. Sobre esse aspecto, rememora que entre 1400 e 1900, os europeus mudaram significativamente suas maneiras de ver, sendo a paisagem um forte indicador dessas mudanças. Quanto às pesquisas, sua visão do contexto atual, é a de que hoje a paisagem é preeminentemente o domínio tanto do estudo científico, quanto do planejamento da terra ou do prazer pessoal e privado. Assim sendo, não mais sopesada pela significação social e moral a que se encontrava aderida naqueles primórdios de sua mais ativa evolução cultural.

Assim como Meinig, Cosgrove avoca a ambigüidade e as várias camadas de sentido da paisagem, e acredita que elas nos obrigam a atentar mais detidamente às suas origens como modo de ver o mundo. Confere precisamente a isso, a faculdade de descobrir suas ligações com estruturas e processos históricos mais amplos, tornando-nos aptos a situar a paisagem

[36] COSGROVE, 1998, p. XIV.
[37] Ibid., 1998, passim.

num progressivo debate sobre a cultura da sociedade. Em síntese, a sua asserção nesse sentido, é a de que a paisagem é um conceito ideológico. Assim sendo, patenteia o modo por que certas classes de pessoas atribuíram significado para si mesmas, e para seu mundo, através de seu relacionamento com a natureza; por meio do que sublinharam e comunicaram seu próprio papel social, bem como o dos outros, no tocante à natureza.

Admitindo-a como objeto e sujeito, tanto pessoal quanto social, Cosgrove assinala, entretanto, que a paisagem pintada ou fotografada, colocada numa parede ou reproduzida num livro, é endereçada a um vedor individual, que a ela responde a seu modo particular. Amplia essa compreensão também para o relacionamento que nós mantemos com o mundo real, uma vez que o percebemos como paisagem.

A leitura que pretendemos fazer, sendo uma segunda leitura, verá a paisagem tanto como sujeito quanto como objeto. Pelo intermédio da poesia, ela será endereçada individualmente a nós, leitores, tal como previamente lida pelo poeta; debruçando-nos sobre ela, de nossa leitura será desencadeada então uma terceira paisagem. Isso naturalmente pressupõe uma idéia de paisagem como texto figurativo, posto que lida pelo poeta e por ele transposta em palavras que a desenham para o leitor. Essa consideração conduz-nos à abordagem de algumas reflexões com respeito à idéia da paisagem como figuração e de sua leitura.

2.2.3 Paisagem como figuração

O registro iconográfico de paisagens pelo desenho e as diversas formas de pintura, os daguerreótipos, ou a fotografia, consiste num relevante cabedal para a pesquisa de paisagens, e, para nossos propósitos mais especificamente, um repertório a ser evocado. Porquanto, em muitos momentos, encontraremos nas poesias, as palavras desenhando ou matizando as paisagens. Isso se torna bastante plausível se recordarmos que entre as formas que manifestam a sua inerente visualidade, a paisagem assume um caráter eminentemente figurativo. Entendemos aqui a figuração como uma expressão gráfica das formas, cores e texturas da paisagem, que, tanto podem ser expressas por imagens – como as produzidas pelo desenho, a pintura e a fotografia – quanto por palavras. Cada qual expressando-se por suas próprias linguagens e técnicas. No respeitante ao nosso intento de leitura, em muitos momentos convocaremos o repertório gráfico conhecido de arquitetos, desenhistas e pintores. Isso

faremos por entendermos que o processo de figuração é, em si mesmo, um modo de tomar contato e compreender a paisagem; uma forma de cognição.

No que tange às características desse repertório, evocamos uma compreensão das especificidades de processos figurativos, na distinção apresentada por Luciana Martins[38] entre *colore* e *disegno* no século XVI. Convocamo-la porquanto, em conjunto com a compreensão da dupla constituição de observador e observado – e com as idéias de paisagem já relatadas – reforça nossa idéia inicial das características narrativas e figurativas contidas na paisagem.

> *Colore*, assim, significava mais que simplesmente colorido; implicava habilidade artística que requeria perícia na observação, agilidade manual e precisão no delinear os contornos da natureza. Tais práticas aproximavam a 'arte do colorido' das ciências empíricas, experimentais. Por outro lado, *disegno* demandava um olhar intelectualizado sobre o mundo, teórico, mais próximo do idealismo platônico e da especulação intelectual das ciências abstratas.[39]

Antes de passarmos à interpretação que mais nos interessa dessa visão de paisagem, lembremos brevemente uma distinção muito usual entre pintura e desenho: a pintura trabalha por manchas em movimento, consoante a maior ou menor incidência de luz. O desenho trabalha pela fixação de um contorno, um limite que se verá tão mais nítido quanto mais de longe estiver sendo visto o desenho. Dessa forma, desenho e pintura sagram-se como figurações da paisagem. Ao mesmo tempo, cada um deles é, por si mesmo, uma paisagem; posto que ela é, inexoravelmente, permeada pela distância entre o observador e o conjunto observado. Conjunto que se sagra como figura e, outrossim, como paisagem tornada real pela via figurativa.

A interpretação que nos interessa avocar é a de que a paisagem insurgente dessas idéias de figuração é realidade constelada por sua própria conformação, pelos elementos de sua cosmogonia. Sendo em si mesma narrativa e figurativa e, ao mesmo tempo, motivo da figuração e da narração. Destarte ela é, como quer Cosgrove,[40] sujeito e objeto. Assim sendo, poderá ser expressa por um desenhista, um pintor, um arquiteto, um poeta; posto que todos eles, cada qual com sua respectiva linguagem e técnica, trabalha com a possibilidade de compreendê-la, sintetizá-la e expressá-la. Todavia, vale ressaltar que essas expressões de sua

[38] MARTINS, 2001, p. 140.
[39] MARTINS, 2001, p. 140.
[40] COSGROVE, 1998, passim.

visualidade estarão imbuídas de outras manifestações não necessariamente visuais, tais como os sons, os odores, as brisas, entre outras ocorrências não-visivas na paisagem.

A visão da paisagem como figura e motivo da figuração, pode ser ainda estendida ao próprio sítio geográfico, considerando-o infundioso da concepção de paisagens, pelas características figurativas que lhes são inerentes. Encerrando essas características, ele detém, outrossim, as qualidades constituintes da gênese das formas construídas. Destarte, ele poderá apontar um traçado, sinalizar para uma solução plástica, em substância: expressar um lugar. Podemos ver a materialização dessa concepção em numerosos projetos, ainda que esses evoquem um sítio distante do local onde se edificou a obra, mas pertencente ao repertório de sua cultura. Para ficar em apenas uma ilustração dessa influência do sítio geográfico no desenho e construção da paisagem, lembremos o que nos diz Kenneth Frampton a respeito do Parque Güell de Gaudi:

> O Parque Güell é o primeiro trabalho de Gaudi a evocar diretamente, por meio do perfil ondulado de sua arena, a imagem obsessiva de sua vida: a famosa montanha perto de Barcelona conhecida como Montserrat.[41]

Consideração nodal para a idéia que ora defendemos.

[41] FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 71.



2, 3 e 4



5



6

A montanha de Montserrat, Catalunha, figurada nas formas e disposição dos bancos do Parque Güell de Gaudi, em Barcelona.

Prancha 2: Paisagem como figuração

Nota: Fotografias 2, 3 e 4 disponíveis respectivamente em:
www.volavela.com/index-angles.htm
http://tourism.catalonia.net/ckw/geo.html
http://www.beautifulview.com/spain/mont02.html

Uma vez materializada por quaisquer dessas formas de expressão, a paisagem poderá ser novamente lida, endereçada aos diversos leitores individualmente, tal como afirmado por Meinig. Essa faculdade que possui a paisagem de se deixar materializar por palavras, desenhos, pinturas, bem como pela construção arquitetônica, nos é revelada lucidamente na expressão de Denis Cosgrove e S. Daniels:

> Uma paisagem é uma imagem cultural, um modo pictural de representar, estruturar ou simbolizar os circundantes. Isto não quer dizer que as paisagens são imateriais. Elas podem ser representadas em uma variedade de materiais e em muitas superfícies - pintura sobre tela, na escrita num papel, na terra, pedra, água e vegetação no solo. **Um parque paisagístico é mais palpável, mas não mais real, nem menos imaginário, que uma paisagem pintada ou poema**.[42] (grifo e tradução nossos).

Esses autores remarcam que no âmbito da geografia humana a interpretação de paisagens e cultura tende a reificar a paisagem, tratando-a como objeto de investigação empírica. Contudo lembram que, em geral, os pesquisadores se expressam no respeitante à paisagem, em termos de símbolo cultural ou imagem. Isso o fazem, sobretudo, quando a comparam a um texto, e sua interpretação, à leitura.

Nas palavras de escritores e poetas, como pretendemos exemplificar em nossa análise das poesias de João Cabral, a paisagem surgirá tanto desenhada quanto pintada; delineada como no desenho, e matizada como na pintura. Como já dissemos, isso se torna possível graças às características figurativas e narrativas inerentes às próprias paisagens. Desse repertório gráfico e literário nos valeremos para leitura da paisagem cabralina. Convocarmos o linguajar do desenho e da pintura, como ancilar da leitura da paisagem expressa por palavras, é apenas uma dentre as várias possibilidades de sua leitura na poesia.

Sendo esta uma dissertação que se ocupa de ler a paisagem na poesia, naturalmente a chave de abordagem da paisagem como texto, mais precisamente como uma escrita do lugar, será particularmente cara ao nosso intento. Por esse motivo, passamos a reportar uma compreensão dela consoante essa clave de leitura.

---

[42] COSGROVE, D.; DANIELS, S. **The iconography of landscape**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 1.

2.2.4 Paisagem como uma escrita e sua leitura segunda na poesia

Retomando o que nos sugere a epígrafe do início dessa subseção, nela encontramos a paisagem de uma área pública, intensamente vivenciada por seus freqüentadores, e fortemente afetiva para o poeta. Dessa forma, é tornada real pelo poema tanto para quem o escreve, quanto para quem o lê; perenizada, pois, pela poesia. Em que pese a mutabilidade inexorável às paisagens, sobretudo as urbanas, nesse poema aquela será sempre a paisagem nele desenhada, viva, e, sob olhar do leitor, passível de muitas outras recriações.

Nossa leitura da paisagem na poesia, ao convocar o linguajar do desenho e da pintura, assume, além dos já citados aspectos intrínsecos às paisagens, aqueles que são inerentes à poesia, que serão melhor definidos na subseção dedicada à poesia e às poéticas. Dentre eles, vamos destacar, por ora, somente a sua natureza formal, que igualmente nos diz da poesia como uma figuração, porquanto ela inaugura, por si mesma, uma forma.

Sendo uma das expressões da literatura, a poesia como forma foi feita para ser lida, e nisso difere substancialmente da paisagem. Como explicado por Peirce Lewis, "como os livros, todas as paisagens *podem* ser lidas mas, diferente deles, não foram feitas para serem lidas".[43] No nosso caso, leremos a paisagem justamente no livro, pelo que podemos falar aqui numa leitura dela. Consignamos essa consideração de Lewis, e consideramos a própria paisagem como uma das escritas do lugar, tal como defendido por Lúcia Veras,[44] na abordagem em passamos a nos deter.

Essa arquiteta faz uma distinção entre lugar e paisagem interessante para nossa abordagem. Encontramo-la sinteticamente formulada na seguinte asserção: "O lugar como espaço apropriado vai se constituir de inúmeras formas de manifestação, tendo na paisagem uma de suas escritas".[45] Trata-se de uma assertiva que se faz importante para nossos propósitos, uma vez que assumimos a paisagem como infundiosa da poesia, e ela como uma manifestação da memória do lugar. Nos estendendo em sua compreensão do lugar, nos termos propostos pela própria autora:

---

[43] LEWIS , Peirce S. Axioms for reading the landscape: some guides to the American scene. In: MEINIG, D. W. (Ed.). **The interpretation of ordinary landscapes**. Oxford: Oxford University Press, 1979. p. 12.
[44] VERAS, Lúcia M. de S. Cavalcanti. **De Apé-Puc a Apipucos**: numa encruzilhada, a construção e permanência de um lugar urbano. Recife: Bagaço, 1999.
[45] Ibid., 1999. p. 41.

> Os lugares podem se constituir de inúmeras paisagens, assim como as paisagens, de inúmeros lugares. Sobre isso, chegou-se à definição de que todo lugar é paisagem, mas nem toda paisagem é necessariamente um lugar, porque depende de um sentido de apropriação.[46]

Concentrando-se mais especificamente no conceito de paisagem, define-a como "uma parcela do espaço real objetivado, um produto antropológico produzido historicamente, que cristaliza intenções, interesses, necessidades e possibilidades".[47] Admite pois, que a sua leitura conduz ao lugar. Para essa compreensão, outra consideração relevante apontada pela autora é a de que ele "[...] tem na paisagem uma das formas de expressar a vida que palpita, indicando um mundo de idéias, valores e significados".[48] Eis como o vimos no trecho do poema de Jacques Prévert que abre essa subseção, eis também como poderemos encontrá-lo nas poesias de João Cabral. Em todo caso, lendo-o na poesia, fazemos uma segunda leitura da paisagem "lida" pelo escritor ou poeta que, outrossim, nos revelará sua memória do lugar. Essa segunda leitura foi o procedimento de Benjamin, ao deixar-se conduzir pela paisagem cultural parisiense nos poemas de Baudelaire.

No ensaio "Paris Capital do Século XIX", contido em seu *Trabalho das Passagens*, de 1935, Walter Benjamin já preconizava uma leitura da paisagem pelo modo como a paisagem urbana de Paris se apresentava na poesia de Charles Baudelaire, anunciadora de modernidade. Nesse ensaio, afirma: "Pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto da poesia lírica". Segundo o filósofo, no caso baudelaireano, a paisagem é vista sob "o olhar do estranhamento", "o olhar do *flanêur* cuja forma de vida envolve, com um halo reconciliador, a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande".[49] Um olhar na multidão em que a cidade é ora paisagem, ora "ninho acolhedor". Ao caracterizar essa poética assevera Benjamin:

> O típico da poesia de Baudelaire é que as imagens da mulher e da morte se interpenetram numa terceira, a de Paris. **A Paris de seus poemas é uma cidade submersa, mais submarina do que subterrânea. Aí estão bem marcados os elementos primevos da cidade – a sua formação topográfica, o antigo leito abandonado do rio Sena**. O decisivo em Baudelaire é, no entanto, um substrato social, no 'idílio fúnebre' da cidade: o moderno. O moderno é o acento primordial de sua poesia.[50] [grifo nosso].

---

[46] VERAS, 1999, p. 43.
[47] Ibid., p. 65.
[48] Ibid., p. 87.
[49] KOTHE, Flávio R. (Org.). **Walter Benjamin, sociologia**. São Paulo: Ática, 1991. p. 39.
[50] KOTHE, 1991, p .39.

No texto acima, sobretudo no trecho grifado, podemos depreender que o rio é um dos elementos narrativos, que se constituem em fio condutor da paisagem parisiense, na poesia de Baudelaire. O Sena figura ali como uma grafia dessa paisagem. A idéia de paisagem como escrita do lugar e sua transformação, via literatura, em memória, é assim vocalizada nesse texto de Benjamin. Além disso, esse filósofo nos oferece bela compreensão da vinculação da paisagem construída com o sítio, num texto onde sublinha a presença do rio, seus aspectos figurativos e até metafóricos, na passagem que se segue:

> De todas as cidades não há nenhuma que se ligue mais intimamente ao livro que Paris. Se Giradoux tem razão e se a maior sensação de liberdade humana é flanar ao longo do curso de um rio, então aqui a mais completa ociosidade, e portanto a mais prazerosa liberdade, ainda conduz livro e livro adentro. Pois sobre os desnudos *quais* do Sena há séculos se deitou a hera de folhas eruditas: Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena.[51]

Mais ainda, esse trecho corrobora com visão poética a analogia da paisagem com o texto, pela relação da cidade com a literatura. Externamos, no percurso desta subseção, muitos pontos em comum com as idéias de paisagem e lugar expostas. Elas nos sugerem correlações entre arquitetura e poesia, posto que, ambas valendo-se da paisagem como narrativa e como construção cultural, pronunciam a prevalência de seus aspectos figurativos. Assim o fizemos para arrazoar nossa idéia de paisagem como conceito eminentemente vinculado a uma poética visual. Dessa forma também, é que a vemos na passagem acima, onde Benjamin externa uma leitura poética da cidade de Paris. Para nós, as paisagens sempre construirão poéticas visuais, e, nessa condição, passíveis de transposição para a poesia, para os projetos e para a iconografia em geral. Em todos esses casos, consideramos que as paisagens físicas se constituem em novas paisagens, também elas poéticas.

Nos deteremos na acepção da paisagem como uma poética visual, quando tratarmos do conceito de poética. Nesta oportunidade, veremos como também é nesse sentido que ela poderá constituir-se em memória do lugar, o que externaremos adiante, quando enfocarmos a acepção de memória. Buscando aprimorar nossa visão das características especificamente narrativas que tornam a paisagem passível de leitura na poesia, passaremos a um estudo dos conceitos de escrita e leitura. Nele, procuraremos também compreender a relação entre o texto e o leitor, sobremaneira importante para nossa leitura da paisagem na obra de um poeta.

---

[51] BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 195.

2.3 Escrita e leitura

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:
para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.

Antonio Cícero, *Guardar*

Eis o que nos interessa nesta abordagem de escrita e leitura e na relação de reciprocidade entre escritor e leitor: um registro feito pelo escritor como quem, vivendo plenamente seu tempo, e freqüentado ora por momentos de memória, ora por esquecimento – a que todos nós estamos sujeitos – registra esse duplo movimento. Desse modo nos permite, leitores, compartilhar deles, recriando para nós mesmos outras memórias. Trabalharemos com dois estudiosos da literatura que teorizam sobre escrita e leitura. São eles o francês George Steiner e o argentino Alberto Manguel. Antes porém, deixemos que o próprio João Cabral nos dê a sua visão de literatura como um registro, uma escrita da paisagem.

A Literatura Como Turismo

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

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

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

até o ponto em que ler ser lido
é já impossível de mapear-se:
se lê ou se habita Alberti?
se habita ou soletra Cádiz?[52]

Nesse poema, o poeta afiança a literatura como veículo para a viagem por paisagens diversas, e, ao mesmo tempo, como lugar e habitat. Além disso, vemo-lo afirmar sua crença na reciprocidade entre o que olha e o que é olhado, entre leitor e texto, e na transcendência

[52] MELO NETO, 1999, p. 557-558.

dessa relação para a convivência. Finalmente, na dupla referência ao cultuado arquiteto Alberti e à cidade de Cádiz, o poeta diz-nos da proximidade de paisagem e texto, ambos passíveis de serem soletrados e, assim, de manter uma reciprocidade com seus leitores.

2.3.1 Leitura e reciprocidade – a visão de George Steiner

Steiner toma como o primordial da relação escrita e leitura o fato de que "ler bem é ser lido pelo que se lê",[53] o que para ele pressupõe uma responsabilidade pelo que se lê, uma resposta ao que foi lido pela entrega do leitor ao texto. Essa relação de reciprocidade ele assegura ser flagrável, por exemplo, nas anotações do leitor à margem do texto e em seu desejo de escrever um livro em resposta ao livro lido. É precisamente nesse desejo que sustenta a sua definição de intelectual: "um ser humano que tem na mão um lápis quando está lendo um livro".[54] Defende ainda, que nessa reação ao que foi lido, o leitor aporta com a densidade de seu repertório de referências e associações e, ao reagir assim, ecoa o texto para sua memória.

Esse autor preocupa-se com a atrofia da memória, que considera a principal característica da educação e da cultura desde a metade do século XX, posto que, segundo ele, nesses tempos "os interstícios do nosso saber não comportam ecos, pois estão entulhados de trivialidades estridentes". Seu contraponto a essa tendência desestabilizadora da memória é a defesa de uma leitura em que o aprender com a transcrição fiel e a leitura atenta significam "fazer silêncio dentro do silêncio"[55], ser habitado pela leitura. Destarte, a leitura se torna formadora da memória e, ao mesmo tempo, da história. Numa clara referência à literatura como agente construtor da história, Steiner cita Goethe, para quem a enunciação literária, oral ou escrita, é importantíssima para que os homens possam compreender sua própria história, suas circunstâncias de vida e, sobretudo, sua própria linguagem.

Goethe forjou a palavra *Weltliteratur* norteado por essa concepção, por uma visão universalizadora, e por preocupações de ordem ecumênicas que temiam as forças nascentes do nacionalismo e do chauvinismo militante (que emergiam na Europa pós-napoleônica, especialmente na Alemanha). Com ela, "desejou articular suas idéias e suas atitudes de

[53] STEINER, 2001, p. 20.
[54] Ibid., p. 20.
[55] Ibid., p. 27.

sensibilidade que são as da civilidade universalizadora, da maçonaria internacional dos espíritos livres, característica do Iluminismo".[56] Nesse sentido, Goethe apregoou idéias como a de que o desconhecimento de um homem por línguas estrangeiras, significava também o desconhecimento de sua própria língua. Dessa concepção universalizadora, podemos depreender uma visão libertadora, na medida em que são confrontadas diferentes culturas autênticas. Essas são definidas por Steiner como as culturas nas quais existe uma busca pelo saber devotado à compreensão, ao prazer e à transmissão do que de melhor foi e está sendo produzido pela razão e imaginação humanas; fazendo dessa resposta um eco às manifestações da mente.

A menção à *Weltliteratur* de Goethe, e à concepção mesma de cultura autêntica por Steiner, denotam uma construção de conhecimento pelo contato com a diferença. Seja com a língua diferente, que nos permite melhor compreender a nossa, seja com a cultura diversa como um todo que, exposta na literatura, nos permite compreender melhor nossa cultura. O mesmo poderíamos dizer em relação à paisagem, na medida em que diferentes culturas desenham, escrevem e produzem diferentes paisagens, das quais teremos diversas leituras.

Dessa forma, podemos supor que é possível melhor compreender a paisagem de Recife se a contrapusermos à paisagem de Sevilha, para tomar um exemplo de leitura comparada que tentaremos fazer adiante, no capítulo relativo ao estudo de caso. Nele, trataremos da leitura poética da paisagem tal como se afigura nos poemas de João Cabral de Melo Neto. Esse poeta muito cedo se apercebeu da coexistência de semelhanças e diferenças, como característica intrínseca às culturas, seja em sua própria terra natal, seja nas cidades estrangeiras onde viveu.

De tudo o que foi dito acima, irrompe um processo de construção de conhecimento em que um livro leva a outro, uma paisagem encaminha à outra, uma cultura conduz à outra. Como nos lembra Steiner, desde sua concepção, os estudos literários, assim como as artes de interpretação – nas quais podemos incluir a de paisagem – são comparativos. Podemos presumir que são também fruto de uma leitura de reciprocidade em que os textos comparados – quer sejam literários, quer sejam físicos, que a paisagem nos apresenta através dos veios de uma rocha, dos volumes verdes de uma mata, das ruas de uma cidade – se constroem como

[56] STEINER, 2001, p. 155.

textos, na medida em que a leitura de um remete à leitura de seu diverso, ou de seu semelhante. Em suma: remete a um olhar recíproco do lido e do leitor que aporta com suas referências, com o que traz dos textos que outrora lera, experienciara, vivera. Passemos, então, a essa multiplicidade de textos que se forma pela recriação que caracteriza a literatura, e seu contínuo recriar pela leitura.

2.3.2 Leitura: "a apoteose da escrita" – a perspectiva de Alberto Manguel

Manguel[57] considera o processo de leitura uma experiência que nos acompanha desde a mais tenra infância, uma vez que lemos o mundo circundante para podermos vislumbrar o que somos e onde estamos. Na literatura, essa leitura é ampliada e, em certa medida, pode ser precursora de uma posterior leitura do mundo, porquanto a leitura do texto literário pode antecipar uma experiência futura e, desse modo, contribuir para sua melhor compreensão. Uma experiência como essa pode ser exemplificada pela leitura de uma descrição de cidade, de paisagem, dos atributos de um determinado ambiente que só conhecemos pelos livros. Por outro lado, podemos também ser remetidos ao passado de uma cidade, à vida pregressa de uma paisagem, que de outra forma não nos seria possível conhecer. Podemos ilustrar isso tomando uma descrição de cidade por Baudelaire, tal como vemos em versos como estes, da poesia "Paisagem", que nos remetem a uma Paris tomada pelos efeitos da incipiente revolução industrial.

> [...]
>
> As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
> Verei a fábrica em azáfama engolfada;
> Torres e chaminés, os mastros da cidade,
> E os vastos céus a recordar a eternidade
> [...].[58]

Em ambos os casos, vale a concepção de Manguel, para quem, no percurso pelo texto, o leitor pronunciará seu sentido por meio de método profundamente enredado por significações aprendidas, convenções sociais, leituras anteriores, experiência individual e gosto pessoal. Além disso, o trajeto pelo texto pode fazer com que o leitor seja levado a transmigrar o significado para uma mensagem que não está historicamente contida no próprio texto, mas que lhe ajuda a elucidar uma questão. Manguel sustenta, pois, que a autoridade do leitor nunca é ilimitada.

---

[57] MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
[58] BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 317.

A relação de reciprocidade da escrita com a leitura é ampliada por Manguel para a de espelhamento entre leitor e autor. Cada livro pressupõe um leitor, mesmo que esse jamais venha a lê-lo. Nesse sentido, reporta a compreensão de Walt Whitman,[59] para quem texto, autor, leitor e mundo espelhavam-se uns aos outros no ato da leitura. Ato cujo significado Whitman estendeu para a definição de atividades humanas vitais e do universo onde essas se sucediam. Assim, leitor e escritor se unificam, o mundo ecoa o livro de Deus, o livro da natureza; e o próprio livro se torna carne e sangue do escritor, que, por transubstanciação literária, passam a ser também do leitor. Esmerando essa visão de Whitman, Manguel assevera que pela apropriação de um livro, o autor e o leitor tornam-se uma só coisa e que, afinal, somos o que lemos.

Contudo, essa relação também encerra um paradoxo, já que, ao criar o papel do leitor, o escritor condena-se à morte, posto que para o escrito se concluir o escritor deve se retirar, uma vez que somente em sua presença, o texto está inacabado. Ganhará vida assim que receber o olhar do leitor, sua generosidade. Numa bela finalização para esse argumento, Manguel sintetiza: “Desde os primórdios, a leitura é a apoteose da escrita”.[60]

No que concerne à memória do leitor, Manguel aborda uma memória literária que, resgatando vozes do passado, preserva-as no futuro, possibilitando que sejam usadas de maneira corajosa e inesperada. Argumenta ainda, que a leitura de um livro ecoa outra; cada livro é gerado por uma sucessão de outros – o que nos reporta à semelhante noção de Steiner, relatada quando da abordagem desse autor. Esse processo de repercussão nos permite especular sobre a formação de uma memória pelo registro da escrita, e pelo processo da leitura. Passaremos então uma à noção mais abrangente de memória, pois aqui nos detivemos numa memória especificamente construída por uma leitura de mundo transposta à escrita, guardada, e então recriada e ampliada pela leitura.

[59] Walt Whitman (1819-1892), poeta norte-americano autor de *Folhas de relva* (1855-1892), onde em longos versos livres, empregando os termos mais diretos da linguagem popular, exaltou a sensualidade dionisíaca e a liberdade. Seu lirismo é considerado uma das manifestações mais significativas da sensibilidade norte-americana.

[60] MANGUEL, 2001, p. 208.

2.4 Memória

Mas o rio não corre para trás.
O rio corre para sempre.
O rio corre para sempre e nunca mais.

Bia Hetzel, *O Menino e o Tempo*

Nesta subseção, tentaremos expor como a escrita guarda e transforma em memória o que o olhar capta, e as palavras escritas narram; como essa fixação do visto, promovida pela escrita, se recria e se perpetua pela leitura. Interessam-nos, sobretudo, as características que aproximam a leitura literária, da de paisagens, na medida em que ambas são percorridas por um olhar marcado por uma relação de reciprocidade. A paisagem que olhamos é a que nos olha, da mesma forma que o livro que lemos nos lê. Para fundamentar essa relação, dialogaremos com algumas idéias expostas por Walter Benjamin, pela historiadora Françoise Choay, e pelo escritor Italo Calvino.

Benjamin, ao comentar a obra fundamental de Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, afirma que o importante para o autor que rememora "não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. [E se pergunta:] Ou seria melhor falar do trabalho de Penélope do esquecimento?"[61] Contemporizando, nos lembra: "Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido".[62] Nisso reside para Benjamin o porquê de Proust ter transformado seus dias em noites, de modo a não ser interrompido, e assim não deixar evadir nenhum "dos arabescos entrelaçados". Tomando o sentido de tecido que a palavra texto tinha para os romanos, afirma que nenhum texto é mais tecido e de forma mais densa que esse de Proust, em cujo método de trabalho "a lei do esquecimento se exercia também no interior da obra".[63] Por essas e outras razões dessa ordem, é que Benjamin considera que somente Proust fez do século XIX um século para memorialistas.

Na compreensão de Flávio Kothe, no que concerne à visão de história, e da poesia de Baudelaire, Walter Benjamin privilegia imagens formadas pelo poeta "como se elas condensassem toda uma época em um pequeno e nítido cristal, a imagem viva da época em

[61] BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Companhia das Letras, 1985. p. 37.
[62] Ibid., p. 37.
[63] Ibid., p. 37.

miniatura".[64] Compreendida assim, ao lermos Baudelaire, lemos a memória dessa época a fulgurar no "pequeno e nítido cristal" a que se refere Kothe. Há que observar, contudo, que a Paris em que viveu Baudelaire convivia com contínua e rápida mudança; era a Paris da emergência da modernidade. Para Benjamin, a marca ostentada por essa cidade na poesia de Baudelaire é a da transitoriedade. Na compreensão benjaminiana, nesse poeta "o conceito de caducidade da grande metrópole está na origem da perenidade dos poemas que escreveu sobre Paris".[65] Lembremos, a título de mera e rápida contextualização, que essa é a Paris coetânea do projeto de urbanização de Haussmann, cuja obra, de avassaladoras dimensões para a escala da cidade, se inicia em 1859. No ritmo do tropo da cidade, Baudelaire irá se aproximar do personagem das ruas por excelência, o *flanêur*, e investido desse olhar flagrará na Paris que muda, o instante fugaz que lhe revela uma passante, que talvez nunca mais irá nessa cidade encontrar. Enfim, dirá do rápido decurso do tempo nessa modernidade insurgente.

> **A Uma Passante**
>
> A rua em torno era um frenético alarido.
> Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
> Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
> Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
> [...]
> Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
> Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
> Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste![66]

Essa imagem, que a poesia de Baudelaire reteve em meio à transformação da cidade, nos remete a uma concepção de memória como aquilo que nos relembra da competência humana de transformar o espaço construído, de edificar. Evoca a faculdade que tem a construção de nos dizer de seu tempo, por ser um registro de época materializado. Assim como faz o poeta, ao perenizar com suas palavras esse repertório construído. Nesses termos é que Françoise Choay, concedendo uma dimensão fundadora à capacidade de edificar, a relaciona à linguagem:

> Por analogia, e para postular sua dimensão fundamental e fundadora, chamarei de competência de edificar a capacidade de articular entre si e seu contexto, com a mediação do corpo humano, elementos cheios ou vazios, solidários e jamais autônomos, cujo desdobramento na superfície da terra e na duração tem um sentido tanto para aquele que edifica quanto para aquele que habita, assim como tem sentido o desdobramento dos signos da linguagem, de forma integrada e

[64] KOTHE, 1991, p.19.
[65] Ibid., p. 107.
[66] BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 345.

> indissociável, no espaço sonoro e na duração, para aquele que fala e para aquele que ouve. [67]

Choay considera a competência de edificar como fundante e refundante da relação dos seres humanos com o mundo natural, e com as regras transcendentes que os unem entre si. Consoante a essa sua consideração, essa historiadora relaciona, por homologia, a aprendizagem da palavra àquela da edificação, também ela investida do corpo, da presença de todo o organismo. Ressalta, outrossim, que ambas têm ainda em comum, o fato de serem professadas por adultos e pelas instituições. Além das analogias expostas, são também elucidativas do ponto de vista da memória, as diferenças entre os registros da palavra e da edificação quanto à vulnerabilidade que as coteja. No que concerne a isso, Choay sinaliza para a improbabilidade, num contexto atual, de catástrofes que ameacem a linguagem. Ao contrário, adverte, do que ocorre com a competência de edificar, que lhe parece declinar consoante ao avanço da afirmação da "hegemonia mundial das redes técnicas no circuito de realimentação que promove uma nova civilização".[68] A historiadora no entanto, assevera a importância da língua e do construir, como duas formas de acomodação dos seres humanos no mundo, que se auto-refletem.

Nesse sentido, é especialmente interessante a lembrança da etimologia do vocábulo monumento, por Choay: a palavra provém do latim *monumentum*, o qual, derivando de *monere* (advertir, lembrar), significa aquilo que traz algo à lembrança. Destarte, tem o monumento um propósito de natureza essencialmente afetiva. "O monumento assegura, acalma, tranqüiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos".[69]

Essa visão da memória construída pela competência de edificar, assegurando-nos uma certa tranqüilidade através dos monumentos, em muito nos lembra uma escrita urbana, uma poética do lugar, o que de novo nos remete à visão poética da paisagem que defendemos neste trabalho. Nossa perspectiva é a de podermos flagrar na paisagem, com olhar poético, os elementos que melhor a sintetizam, sendo, por isso, constitutivos de uma memória do lugar.

---

[67] CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2001. p. 250.
[68] Ibid., p. 251.
[69] Ibid., p. 18.

De nossa parte, acreditamos na poesia como uma instância da linguagem literária capaz de sensibilizar o homem para as questões da paisagem, pela presentificação dessa na síntese discursiva que caracteriza a estrutura da poesia. Uma memória que a poesia cristaliza sem reter o rio do tempo, que "não corre para trás", mas nele pescando, garimpando o que é mais significativo para fundar uma memória poética do lugar. Nossa compreensão aqui não é pois, somente a da memória do poeta, tomada na acepção de uma função psíquica, como a que dela nos oferece o *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*: "Função psíquica que consiste na reprodução de um estado de consciência passado com característica de ser reconhecido como tal pelo sujeito".[70] Mas também, a de uma memória literária que capta, pela poesia, as qualidades essenciais da paisagem de um lugar. Nessa acepção, concordamos com Calvino, autor que nos oferece preciosa analogia entre a literatura e a condição memorialística das vidas humanas:

> [...] quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.[71]

Seguindo sua concepção, podemos concluir que, dado o poder de síntese da poesia, sua evocação da memória do lugar se valerá sempre de suas imagens mais veementes, oferecendo a nós arquitetos, uma súmula preciosa dos elementos formadores da paisagem, e as respectivas sensações por eles suscitadas nos poetas. Essa reflexão é referenciada na rapidez e concisão que caracterizam o estilo poético, que agradam pelos motivos que Calvino nos expõe claramente:

> [...] porque apresentam à alma uma turba de idéias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. A força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez, não nos deleita senão por esses efeitos, e não consiste senão disso.[72]

Entendemos que essas características da poesia são extensíveis a uma idéia de paisagem como poética visual, como procuraremos demonstrar na subseção seguinte. Ademais, pensamos que essa sabedoria da construção da poesia pode e deve ser apropriada pelos arquitetos, seja na preservação de paisagens, seja na sua incorporação como figura no

---

[70] LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 662.
[71] CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 138.
[72] Ibid., p. 55.

projeto; e ainda, na construção de novas paisagens, que assim povoarão a memória do lugar. Nesse sentido, vale lembrar ainda outro aspecto que aproxima a poesia do desenho de paisagens, como de resto, a arquitetura da literatura: sua disposição ctônica, sua faculdade de construir uma forma e, assim, povoar a memória. O próprio João Cabral admitiu em entrevista, quando perguntado sobre o papel da memória em sua obra, que sua poesia era um esforço de "presentificação", de "coisificação" da memória.[73] Assim é que a cidade de Recife é "presentificada", e, nesse processo, comparada a um livro no poema abaixo, onde lemos uma rememoração estuada pela consciência poética.

Coisas de Cabeceira, Recife

Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Recife.
Coisas como de cabeceira da memória,
a um tempo coisas e no próprio índice;
e pois que em índice: densas, recortadas,
bem legíveis, em suas formas simples.

2

Algumas delas, e fora as já contadas:
o combogó, cristal do número quatro;
os paralelepípedos de algumas ruas,
de linhas elegantes mas grão áspero;
a empena dos telhados, quinas agudas
como se também para cortar, telhados;
os sobrados, paginados em *romancero*,
várias colunas por fólio, imprensados.
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:
assim, o do vulto esguio dos sobrados).[74]

Assim como é o poeta quem nos revela quais aspectos da paisagem recifense constelam a sua memória dessa cidade, o próprio reconhece que há nessa memória um matiz particular, reconhecível tão somente por ele mesmo.

Em quase tudo de que escreve,
como se ainda lá estivesse,
há um Pernambuco que nenhum
pernambucano reconhece.[75]

A isso que se refere o poema, consideramos uma sábia característica da poesia: saber relatar os aspectos da paisagem que são partilháveis e reconhecíveis por uma coletividade, mas também, distinguir aqueles que, dentro do todo percebido, configuram uma paisagem íntima. Para melhor nos aproximarmos dessa sabedoria poética, e podermos ler a paisagem na

[73] MELO NETO, João Cabral. Considerações do poeta em vigília. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 31, mar. 1996. Entrevista concedida a Rinaldo Gama.
[74] MELO NETO, 1999, p. 337.
[75] Ibid., p. 532.

poesia, tentamos empreender uma conceituação de poesia e das conotações do termo poético. Essa conceituação levou-nos também ao estudo de sua extensão para a abordagem das poéticas, o que passaremos a apresentar na subseção que se segue.

2.5 Poesia e poéticas

O poema
é sem matéria palpável
tudo
o que há nele
é barulho
quando rumoreja
ao sopro da leitura.

Ferreira Gullar, *Barulho*

Antes de passarmos à abordagem da idéia de poesia propriamente, cumpre-nos declarar que a síntese que a caracteriza foi uma determinante para nossa opção por ela, como território para leitura da paisagem. Sem pretendermos enveredar pela complexidade filosófica das idéias de síntese – e de seu oposto, a análise – faremos tão somente uma breve distinção, interessante para os propósitos de nossa abordagem.

A síntese, tomada em sentido geral, é uma "composição; ato de colocar em conjunto diversos elementos, dados de início separadamente, e de os unir num todo [...]".[76] Metodologicamente, a síntese parte das mais simples noções ou proposições, para as mais compostas; ou ainda, das "proposições *certas* para outras proposições que são a sua conseqüência necessária".[77] Outrossim, a síntese é: "Operação pela qual se remonta dos pormenores ao conjunto; visão geral que resulta desta operação". [78] Contrariamente, a análise é "[...]1.º resolução, solução regressiva; 2.º decomposição"[79]. Entre os sentidos relacionados à idéia de decomposição por Lalande, destacamos: "Decomposição de um todo em suas partes, quer materialmente [...], quer idealmente: A definição é a análise de um conceito". Conseqüentemente, segundo esse autor, a análise é "todo método ou estudo que comporta um exame discursivo[...]"[80] mesmo que este venha a dar numa síntese, tomada na acepção de "visão geral". Entre os sentidos relacionados à idéia de resolução, a análise "consiste em estabelecer uma cadeia de proposições começando na que queremos demonstrar e acabando

[76] LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 1029.
[77] Ibid., p.1029 - 1030.
[78] Ibid., p.1029 - 1030.
[79] Ibid., p. 60.
[80] Ibid., p. 60.

numa proposição conhecida [...]".[81] Tomando essa acepção de análise, e comparando-a com a síntese em relação ao ordenamento das proposições, da premissa à conseqüência, este autor nomeia a análise como regressão, e, a síntese, como progressão.

Nesses termos, em seu modo de trabalho, a poesia se nos apresenta como síntese por criar-se, tal como a construção arquitetônica, das partes para a culminação do todo. Nessa criação, a linguagem participa de forma a evitar excessos e extensões desnecessárias. Dessa maneira, uma vez pronta, a poesia afigura-se como um conjunto sintético em sua constituição e forma. Sendo uma síntese, a poesia oferta-nos uma súmula daquilo sobre o que se debruça, sem decompô-lo, sem analisá-lo. Assim é que se nos afigura como território ideal para lermos a paisagem, porquanto nos apresentará, dentre os atributos dessa, os que melhor a sintetizam. Acreditamos que a poesia a isso atinge, por ser ela a expressão de uma leitura da paisagem pelo olhar que busca a síntese, o olhar do poeta.

Tal como a paisagem, que não se deixa abarcar por definição única, a poesia tampouco se submete a conceito unívoco. Em suas origens históricas, como contextualizado por Massaud Moisés[82], a poesia está na base do pensamento estético, com Platão e Aristótoles. Foi interpretada, no curso do tempo, por visões concernentes à epistemologia, à ética, à linguagem. Dentro dessa última interpretação, tem sido estudada vigorosamente até os dias atuais, notadamente pelas investigações que recebeu de Wordswoth[83] e Coleridge[84] no Romantismo. Ainda no respeitante à linguagem, Moisés destaca o pioneirismo de I. A. Richards, no século passado, que teve seguimento nas pesquisas da Estilística, do Formalismo Russo, do *new-criticism* anglo-norte-americano, do Estruturalismo e da Semiótica. Contudo, embora tão amplamente pesquisada, a poesia persiste irredutível a definições. Para dizer com Massaud Moisés, "No curso da História, teorias e doutrinas sem conta têm sido apresentadas, no afã de emprestar clareza e definição a um terreno infenso a toda sistematização".[85]

---

[81] LALANDE, 1999, p. 60.
[82] MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
[83] William Wordsworth (1770-1850), poeta inglês que rejeita em seus poemas a fraseologia do século XVIII, preferindo reencontrar o pitoresco da língua cotidiana.
[84] Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta inglês, autor, com Wordsworth, de *Baladas líricas*, (1798), verdadeiro manifesto que marca a eclosão do romantismo.
[85] MOISÉS, 2002, p. 402

Outra semelhança que a poesia guarda com a paisagem, encontramos na sua faculdade de expressar o ser humano, sendo ele a um só tempo sujeito e objeto da poesia. Novamente dizendo com Massaud Moisés:

> A poesia corresponderia à expressão do "eu" por intermédio de metáforas ou vocábulos polivalentes: o "eu" do poeta, matriz do seu comportamento como artista, se volta para si próprio, adota não só a categoria "sujeito", que lhe é inerente, mas também a de "objeto"; portanto, introverte-se, auto analisa-se, faz-se espetáculo e espectador ao mesmo tempo, como se perante um espelho.[86]

Semelhante compreensão vimos quando da abordagem da paisagem como uma lente, em sua capacidade de revelar-nos a nós mesmos. Essas semelhanças conduzem-nos a uma abordagem das acepções de poesia que subsidiam nossa concepção da paisagem como uma poética visual.

2.5.1 Etimologia, acepções correntes e nossa visão da paisagem como poética visual

Começando pela etimologia da palavra poesia, Steiner[87] remete-nos à sua origem grega em *poiesis*, como "ação de fazer algo", numa definição que a caracteriza como um ato. Na língua portuguesa, a palavra poesia recebe tanto a acepção de "arte de escrever em verso – na qual está clara a noção de ato – quanto o resultado dessa atividade em si mesmo: uma composição em versos. Em geral, nos sentidos que lhes são atribuídos pelos dicionários, a poesia é apresentada como uma composição cujo conteúdo exibe uma visão emocional e/ou conceitual no trato de idéias, sentimentos, impressões, sendo, na maioria das vezes, manifestadas via associações imagéticas. Num sentido figurado, ou por extensão, a poesia recebe também sentidos como entusiasmo criador, inspiração, encanto, atrativo. Recebe ainda, acepções que a vinculam com o que desperta o sentimento do belo; que excita a alma; o que há de comovente nas pessoas ou coisas.[88] Precisamente segundo essas últimas acepções, é que pensamos ser possível falar da paisagem em termos de sua carga poética. Essa constatação provém do fato de que a paisagem, por suas características físicas, morfológicas, e por suas próprias condições narrativas e figurativas, pode despertar o sentimento do belo, e assim, inclusive, se fazer inspiradora da composição literária de poesias.

---

[86] MOISÉS, 2002, p. 405
[87] STEINER, 2001.
[88] Acepções coligidas a partir de pesquisa nos dois mais consagrados dicionários nacionais: Novo Dicionário Aurélio, de Aurélio Buarque de Holanda e Dicionário Houaiss, de Antônio Houaiss.

Parece-nos que podemos corroborar essa constatação inquirindo os sentidos do termo "poético". Etimologicamente, "poético" comporta, entre outras significações, as de: "aquilo que tem a virtude de criar"; inventivo; engenhoso. Na definição que lhe é atribuída pelos dicionários, trata-se de um adjetivo que designa aquilo que encerra poesia, ou qualidades, características dela – sendo assim, algo inspirador. No lastro dessa acepção, podemos adjetivar uma paisagem de poética. Mais ainda, no caso específico desta dissertação, em que são valorizadas as características figurativas da paisagem, essa noção nos permite atribuir à paisagem o epíteto de uma poética visual; tanto porque privilegiaremos os aspectos que revelam a visualidade paisagística, quanto porque optamos, em nosso estudo de caso, por uma poesia eminentemente visual, como é a de João Cabral de Melo Neto.

Outras acepções são encontradas no território da compreensão semiótica. O Dicionário de Semiótica de Greimas e Courtés menciona a formulação de R. Jakobsen, que distingue entre as principais funções da linguagem, a função poética, a qual define como "a ênfase [...] posta na mensagem, por si mesma".[89] Esse dicionário apresenta a seguinte conclusão:

> Precisa-se, assim, o estatuto paradoxal do discurso poético: sintaxicamente, é um discurso abstrato, comparável por isso aos discursos praticados na lógica e nas matemáticas**; semanticamente, é um discurso figurativo e, como tal, garantia de uma forte eficiência comunicativa** [grifo é nosso]. Não surpreende, pois, que o efeito de sentido que dele se depreende seja, como no caso do discurso sagrado, o da verdade.[90]

Grifamos a parte relativa à conotação semântica por sua referência ao discurso poético como figurativo, aspecto ao qual esse dicionário tributa a eficiência comunicativa desse discurso. Exatamente nessas características, encontramos uma validação de nossa proposta de leitura da paisagem na poesia, posto que, por sua expressividade figurativa e sua linguagem sintética, nos permite compreender os valores da paisagem que a inspiraram. Mais ainda, sendo nossa intenção evidenciar essa capacidade de expressar a paisagem, justamente por esse aspecto figurativo de sua semântica, é que optamos por um poeta cuja poesia se caracteriza pela mais absoluta insistência em perseguir a imagem precisa, como adiante veremos na abordagem de nosso estudo de caso.

---

[89] JAKOBSON, apud GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica** . São Paulo: Cultrix, [19--]. p. 338.
[90] Ibid., p. 340.

Essa insistência João Cabral tributa à influência de Paul Valéry, que defendia a permanente busca da lucidez no ato de criação. Por esse motivo, passamos a uma abordagem das idéias de Paul Valéry sobre poesia e o ofício do poeta.

2.5.2 O ideário poético de Paul Valéry na visão de Walter Benjamin

Doce tranqüilidade
do pensamento da pedra,
sem fuga, evaporação,
febre, vertigem.

João Cabral de Melo Neto, *A Paul Valéry*

Defensor da obra teórica, como João Cabral, e também da poética, de Paul Valéry, Walter Benjamin o situa no contexto da França de sua época. Nela, considerava afortunada a inexistência de uma confrontação, por ele apodada de "altamente suspeita", entre poesia e prática do escritor. Ao tecer essas considerações, apontou Valéry como o contemporâneo que buscava a plenitude desse conceito. Ampliando sua concepção, defende a relevância da sua poesia nesse contexto.

> Mas é importante que a atividade de escrever, no seu sentido, inclua a poesia. Ele se destaca tanto como ensaísta como lírico, e em ambos os casos não sem prestar sempre de novo contas de sua técnica. Valéry persegue inquisitorialmente a inteligência de quem escreve, sobretudo a do poeta, exigindo a ruptura com a concepção largamente difundida de que ela seja evidente em quem escreve, isto sem falar da concepção ainda muito mais difundida de que a inteligência não tem nada a dizer no caso do poeta. Ele mesmo tem uma inteligência de tal espécie que não é óbvia de jeito nenhum.[91]

Faz-se necessário, tendo em vista a análise poética que nos referencia, a de Benjamin sobre a poesia de Baudelaire, que passemos a abordar algumas idéias acerca de poesia e do fazer poético defendidas por Paul Valéry. Comecemos por sua visão do que consiste o ofício do poeta, considerando a afinação de tais idéias com a formação poética cabralina.

> O dever, o trabalho, a função do poeta são colocar em evidência essas forças de movimento e de encantamento, esses excitantes da vida afetiva e da sensibilidade intelectual em ação que, na linguagem usual, são confundidos como sinais e meios de comunicação da vida comum e superficial.[92]

---

[91] KOTHE, 1991, p. 178.
[92] VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 30.

Dessas palavras podemos depreender que o trabalho do poeta é da ordem de uma renovação do olhar, provocando um estranhamento que instiga novas perspectivas que não aquelas do senso comum e de um olhar condicionado, mundano. Eis porque, para Valéry, o poeta – que ele caracteriza como um agente produtor de versos – é reconhecível pelo simples fato de transformar o leitor num "inspirado". Ou como nos reporta num outro momento, "a tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito".[93] Para o sucesso desse acontecimento, concorre a forma de dispor das palavras que, como esse teórico nos esclarece, não se trata daquelas formas ditadas pelo uso e a necessidade. Nos parece que nessa característica reside a distinção principal da poesia, uma certa capacidade de nos provocar inquietamento, causando-nos, num primeiro momento antes da reflexão, aquele sentimento do encontro com o paradoxo; de nos provocar o questionamento de como podem nos parecer tão simples, apesar de cientes do quão elaboradas sejam. Dessa elaboração resultam aquelas características que Valéry nos explicita: a simplicidade de origem, a superabundância de expressões, a graça e a fantasia; qualidades às quais ele atribui imediato reconhecimento da poesia.

Além de todas essas características, o poema se distingue pela perenidade. A esse respeito, Valéry nos explica que a "linguagem útil", aquela de que nos servimos cotidianamente para exprimir nossas opiniões e intenções, desvanece-se assim que preenche sua função, ao passo que facilmente se transforma em algo diverso. O contrário se dá com o poema, posto que esse se constitui como uma fênix, como explicado pelas acuradas palavras do teórico:

> O poema, ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstruí-la identicamente.[94]

Valéry amplia sua caracterização enumerando as condições para a produção do estado poético pelas palavras, quais sejam: a simetria, a igualdade de importância e poder manifestado entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia, a troca harmoniosa entre a expressão e a impressão. Concluindo, na concepção valeriana, a poesia se afigura como a arte que coordena o máximo de partes ou fatores independentes, entre os quais cita: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e

[93] VALÉRY, 1999, p. 206.
[94] Ibid., p. 205.

a dupla invenção do conteúdo e da forma. Nesta amplitude de fatores a conciliar, somos novamente remetidos à fala de Calvino no tocante à saudável amplitude de propósitos da literatura, vastidão da qual encontramos uma síntese na poesia.

> A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função.[95]

Por tudo isso, reafirmamos com Calvino nossa confiança na imarcescibilidade da literatura e da poesia, e em sua faculdade de perenizar outras poéticas, entre elas, a paisagem.

2.5.3 A concepção de poesia por João Cabral

> RAIMUNDO: Maria também era a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga.
>
> João Cabral de Melo Neto, *Os Três Mal Amados*

Como podemos ver acima, para João Cabral, a poesia é um objeto sólido, preciso – do mesmo jaez do desenho e do cimento armado. Além disso, inalterável, como outrora defendido por Valéry; e, mais ainda, ela é aquilo que depois definirá o próprio poeta, tal como discorremos sobre as paisagens, capazes que são de nos revelar, nos definir. Dessas aproximações entre poesia e paisagem, passamos ao seu conceito de poesia e poético. Esse conceito, que desde já adotamos, foi expresso por João Cabral em entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira, que a ele dedicou seu número inaugural. Nele o poeta responde, a propósito do poético:

> CADERNOS: Na sua opinião, o que é, afinal, o poético?
>
> João Cabral: Para mim a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. Ninguém imagina que Picasso fez os quadros que fez porque estava inspirado. O problema dele era pegar a tela, estudar os espaços, os volumes. Eu só entendo o poético neste sentido. Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais e tais elementos, coisas que eu vou

[95] CALVINO, 1991, p.127

> colocando como se fossem tijolos. É por isso que eu posso gastar anos fazendo um poema: porque existe planejamento.[96]

Essas palavras de João Cabral nos apresentam, para além de seus conceitos de poesia e poética fortemente vinculados a uma idéia racionalista da composição, o esforço pela exatidão da poesia, conducente a uma eliminação de ambigüidades. Precisamente nesse sentido, o poeta admitiu que teve como forte influência a obra teórica de Paul Valéry, como já reportamos, sobretudo, pela pregação da lucidez na vontade de criar.

Dessa sua fala é possível depreender uma certa antipatia pela idéia de inspiração, o que foi agudamente esclarecido pelo seu amigo, também poeta, Ariano Suassuna, em entrevista à mesma publicação.

> É curioso que a poesia do João destoa das teorias poéticas dele. Como teórico dizia, por exemplo, que não acreditava em inspiração – e a poesia dele era altamente inspirada, apaixonada. Eu entendo a raiva dele com relação à palavra inspiração, desgastada pelos poetas românticos. Mas se ele não tivesse inspiração verdadeira, não teria feito aquela poesia extraordinária.[97]

De nossa parte, ainda que tenhamos admitido acima a definição cabralina de poesia, não nos furtamos a concordar com Suassuna; mais ainda, na análise que faremos das poesias cabralinas, tentaremos mostrar como as paisagens delas participam como inspiradoras. Ademais, é o próprio poeta quem admite em poema que as paisagens desferiram-no à poesia, senão vejamos:

> **Autocrítica**
>
> Só duas coisas conseguiram
> (des)feri-lo até a poesia:
> o Pernambuco de onde veio
> e o aonde foi, a Andaluzia.
> Um, o vacinou do falar rico
> e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
> desafio demente: em verso
> dar a ver Sertão e Sevilha.[98]

[96] MELO NETO, 1996, p. 21.
[97] SUASSUNA, Adriano. Ao sol da prosa brasileira. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 47, nov. 2000. Entrevista concedida aos editores dos Cadernos.
[98] MELO NETO, 1999, p. 456.

2.5.4 Concluindo nossa visão de poesia

Expusemos as definições de poesia, poético e poéticas que embasam nossa opção pela poesia e nossa defesa da paisagem como uma poética visual, bem como as concepções dos teóricos que nos referenciam e do poeta de nosso estudo de caso. Resta-nos somente, dizer de uma última característica da poesia que para nós é fundamental: **a poesia não explica nem quer explicar nada**. Com isso queremos assumir que ela nos interessa também por seu mais absoluto desprovimento de didatismo. A poesia não comenta, não esmiuça, não teoriza – simplesmente é em si mesma. O que nela existe é aquilo que nos é aberto pelo olhar do poeta, e é na leitura que esse olhar fez que tentaremos ler a paisagem.

2.6 Buscando a *aura* da paisagem

Toda paisagem concentra o mundo inteiro
e inteira se entrega
às vozes do homem, da criança,
ao barulho do mar,
ao ruído da máquina

Suzana Vargas, *Secreta*

Sendo a paisagem um microcosmo que se oferece à contemplação e ao conhecimento, ela se abre a várias possibilidades de leitura, tal como a idéia de aura benjaminiana, que é feita justamente a partir da experiência proporcionada pela paisagem.

> Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho.[99]

No livro *O Rio de Janeiro dos viajantes*, Luciana Martins conclui que seu contato com o olhar dos viajantes oitocentistas britânicos para a paisagem do Rio de Janeiro fizeram-na ver a cidade de forma singular e múltipla. Para definir singular, vale-se do conceito benjaminiano de aura e declara: "singular como o original da obra de arte de Walter Benjamin, cuja "aura" é evocada pelo sítio ímpar, único, em que a cidade se desenvolve, ao qual é difícil, ainda hoje, de se permanecer indiferente".[100] Da mesma forma que essa autora tomou contato com as

[99] BENJAMIN, 1985, p. 101.
[100] MARTINS, 2001, p. 163.

tentativas dos britânicos de capturar a aura da paisagem carioca através da iconografia produzida pelos viajantes oitocentistas, podemos especular se não será possível tomar contato com a aura de uma paisagem através da poética de um autor.

Benjamin define a aura também pela faculdade de se "apoderar" de nós, pelo que a distingue do vestígio. Em suas palavras: "A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja aquilo que a suscita. No vestígio, apossamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós".[101] Destarte, também podemos admitir que a aura da paisagem exerça semelhante poder sobre o poeta, que então a transmigra à poesia. Desse modo, os leitores de poemas somos apresentados à aura de uma paisagem pela poesia.

Esse conceito, que já surgiu nas leituras de Luciana Martins, é tratado também por Renato Cordeiro Gomes[102] no livro *Todas as Cidades, a Cidade*, onde empreende uma busca pela legibilidade da metrópole construindo possíveis leituras, lendo a escrita da cidade e a cidade como escrita. Cordeiro Gomes lê a cidade em várias obras ao longo do livro, sempre considerando o caráter vicário dos signos que a compõem. Na segunda parte, onde seu olhar se detém sobre o Rio de Janeiro, o que nos parece mais significativo, pelo escopo desta dissertação, é o conteúdo que se apresenta sob o título "Cidade sem Aura" onde o autor tece comentários acerca da perda da idéia de espetáculo pela perda da visão panorâmica de cidade. Nele, o escritor percorre a cidade, mais intensamente seu centro, no conto "A Arte de Andar nas Ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca, e fala de uma proximidade impeditiva do olhar panorâmico, perpassado pela distância, o olhar do paisagista. Nessa abordagem, assevera que quando tudo parece muito próximo, desaparecem o espetáculo e a cena, perdendo-se uma promessa de significação. Trata-se de uma leitura em que o personagem principal, Augusto, jamais descreve a paisagem configurada pelas montanhas e o mar, tão onipresentes no Rio de Janeiro. Na análise do autor, Augusto não o faz por não ter o "encantamento do longínquo", expressão tomada à clave de leitura de Nelson Brissac Peixoto.[103] Em sua visão, o que Augusto faz é uma escrita da cidade com seus passos, dessa forma, não "apoderado" pela aura da paisagem.

---

[101] BENJAMIN, 1994, p. 226.
[102] GOMES, Renato C. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
[103] Cf. PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC/ Marca D'Água, 1996; PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em ruínas**: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987.

A tentativa de buscar na poesia um contato com a aura da paisagem, ao tratarmos de um poeta que declarou textualmente que com sua poesia queria “dar a ver”, é um esforço pela captação dos elementos mais significativos de uma paisagem, de seus valores paisagísticos. Mais ainda, como ela mesma, em seu conjunto, se afirma como uma narrativa tão poderosa do lugar, que se faz inspiradora da poesia e assim toma contornos de um relato da memória do lugar. Sendo caracterizada por uma linguagem sintética, como já dissemos, a poesia não explica a paisagem, mas no-la deslinda pelo olhar do poeta.

Enquanto a aura pode ser entendida como aquilo que se apodera de nós, passível portanto de nos fazer habitados por uma paisagem, essa, por seu turno, pode encerrar nela mesma um “gênio” que a faz distintiva dentre outras. Subsumindo esse gênio como uma das faculdades da paisagem, passaremos a expor esse conceito.

2.7 O *genius loci*

Capibaribe
- Capibaribe
Lá longe o sertãozinho de Caxangá.

Manuel Bandeira, *Evocação do Recife*

Podendo ser entendido como o gênio que confere um caráter especial a um lugar, e passível de ser aplicado à paisagem, esse conceito é um parâmetro de distinção de paisagens notáveis. Notáveis na medida em que mantêm um jaez que as qualifica como únicas e memoráveis. A título de exemplificação disso, para ficarmos só no caso brasileiro, poderíamos citar quatro paisagens que encerram um *genius loci*: na capital capixaba, o canal do Porto de Vitória, com a magistral rocha do Penedo; no Rio de Janeiro, a Baía de Guanabara; em Salvador, a Baía de Todos os Santos; e no Recife, o rio Capibaribe, indubitavelmente.

Todas elas podem ser assim consideradas por sua notabilidade, sua prevalência como definidoras do caráter do lugar, em detrimento da inexorável mutabilidade urbana que o acometa. Numa outra acepção**,** tomado como o “gênio protetor” de um lugar, por Walter Benjamin (conforme por ele definido em nota), o *genius loci*, é assim mencionado em seu texto “O *Flanêur*”:

> Mas as grandes reminiscências, o frêmito histórico – são uma esmola que ele (o *flanêur*) deixa para o viajante, que então crê poder acercar-se, com uma senha militar, do *genius loci*.[104]

Nesse caso, mais parece que as visões urbanas do *flanêur* serão como que um salvo conduto para as visões e interpretações a serem posteriormente franqueadas aos viajantes. Porquanto também eles personagens que, como o *flanêur*, se entregam à deriva pelas cidades que visitam.

Ocorrendo também na abordagem de Raymond Williams, em seu texto recebe a acepção de "gênio do lugar",[105] numa referência ao escritor inglês Alexander Pope[106] (1688-1744), quem o teria denominado. Williams esclarece esse conceito em Pope:

> O que Pope chama de 'gênio do lugar, aparentemente um padrão de fidelidade 'natural', vem a ser, após um exame mais cuidadoso, um incentivo no sentido de se dispor e redispor a natureza segundo um ponto de vista:
>
> Não sejam divisadas, pois, de toda parte
> Todas as vistas: ocultar também é arte.[107]

Comentando essa redisposição da natureza para adaptá-la ao ponto de vista da nova classe emergente, Williams constata que a resposta à pergunta sobre quem seria o gênio do lugar é: o proprietário mesmo, quem detém a posse da terra e a melhora. Concluindo, admite que o gênio do lugar era a criação de um lugar, palavra que afirma ter ecoado por todo o século XVIII, tendo sido retomada com ironia por Jane Austen, numa fala referente a melhoramentos, do livro *Mansfield Park.* Nessa fala, o personagem Henry Crawford apregoa que se fossem seguidos seus conselhos por melhoramentos, o local se transformaria num "lugar".

No nosso caso, ficaremos com a acepção mais geral, como aquilo que melhor encerra o caráter de um lugar, tal como indicamos no início desta subseção. Isso porque, interessa-nos a possibilidade de flagrar o *genius loci* nas poesias de nosso estudo de caso, como forma de

---

[104] BENJAMIN, 1994, p. 185.

[105] Não é nosso interesse uma abordagem fenomenológica desse conceito, tão somente citar sua ocorrência na literatura e a possibilidade de flagrá-lo na poesia, em referência à paisagem. Para conhecimento dos estudos fenomenológicos a respeito do gênio do lugar, vide pesquisas de Christian Norberg-Schulz, particularmente o livro *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*. London: Academy Editions, 1977.

[106] Autor, entre outros, de *Ensaio sobre o homem* e cujo gosto pela beleza formal influenciou fortemente a literatura inglesa.

[107] POPE, A. **English landscaping and literature**. Londres: E. Malins, 1966, apud WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 171.

depreender ali os aspectos que tornam especiais as paisagens que nelas leremos. Além disso, desejamos alcançar aquela noção de *genius loci* como gênio protetor do lugar, de que fala Benjamin. No caso cabralino, supomos poder flagrá-lo, também como personificação de um gênio protetor do Recife, no rio Capibaribe, a mais companheira dentre as paisagens do poeta.

Expostos os conceitos conseguidos nas múltiplas leituras, que nos fundamentaram para uma leitura da paisagem na poesia, passaremos a uma definição da forma com que a leremos na poética cabralina.



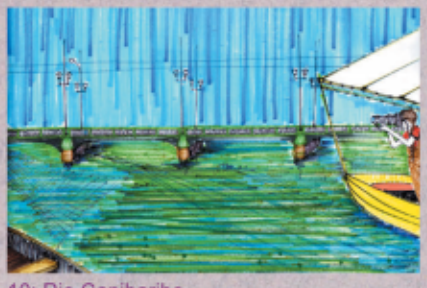
7: Porto de Vitória.



8: Baía da Guanabara.



9: Baía de Todos os Santos.



10: Rio Capibaribe.

Prancha 3: Paisagens com *genius-loci*.

3 POR UMA FORMA DE LER

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho o mar.
Os acontecimentos de água
põem-se a repetir
na memória.

João Cabral de Melo Neto, *O Poema e a Água*

A busca conceitual que resultou no caudal que anteriormente apresentamos, alentou nossa procura por uma forma de ler. Posto que nela, além dos conceitos que nos sustentam nessa busca, algumas formas de olhar e ler foram-nos sugeridas. Numa breve remissão, a leitura histórica e sociológica de Raymond Williams,[108] para as paisagens de campos e cidades ingleses; a investida interpretativa de Luciana Martins,[109] por sobre a iconografia da paisagem carioca produzida pelo olhar estrangeiro dos viajantes britânicos, com aportes da geografia imaginativa e dos estudos culturais; a leitura semiológica da cidade-texto por Renato Cordeiro Gomes.[110]

Além delas, muito cara à nossa referenciação teórica é a aproximação sensível que fez Benjamin ao tratar da poesia de Baudelaire no contexto da emergência do modernismo e no ápice do capitalismo, como percucientemente apresentado em *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. Ao nosso ver, nessa aproximação, Benjamin leu a poética de Baudelaire consentindo que ela mesma o guiasse pelas paisagens e contexto histórico e social daquela Paris do Século XIX. Deixando-se conduzir por ela, Benjamin encontrou alguns recortes espaciais e personagens – dentre os quais destacam-se o *flanêur*, o apache, o trapeiro – que concederam-lhe uma possibilidade ainda mais detida de olhar. Eis o que se vê, por exemplo, no caso do *flanêur*, sob cujo olhar Benjamin percebe uma transfiguração da cidade para a paisagem.

> Paisagem – eis no que se transforma a cidade para o *flanêur*. Melhor ainda, para ele, a cidade se cinde em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o.[111]

[108] WILLIAMS, 1989.
[109] MARTINS, 2001.
[110] GOMES, 1994.
[111] BENJAMIN, 1994, p. 186.

Logo, a cidade lida por Benjamin é a que antes fora lida por Baudelaire sob os olhos do *flanêur*. Trata-se, portanto, de uma leitura da leitura, mesma condição em que nos encontramos frente à poesia cabralina. A forma de abordagem, quanto à condição em que se dá, nos conduz a uma apropriação desse referencial benjaminiano de aproximação sensível. Porém, no nosso caso, além de acorçoarmo-nos por esse referencial teórico, e termos deixado guiar-nos sempre pela poética cabralina, sentimos a necessidade de indagar outras poéticas, referenciadas pelo mesmo contexto paisagístico do poeta. Igualmente, a pertinência dessa argüição foi-nos sinalizada pela leitura benjaminiana que, em alguns momentos, vale-se da comparação das visões de Baudelaire e Victor Hugo sobre a cidade de Paris. Essa indagação, feita à poesia de poetas que foram-nos indicados pela própria obra cabralina, subsidiou-nos na definição de nossa forma de ler as paisagens da poética de João Cabral.

Essa determinação levou-nos à leitura detida de poesias de Carlos Pena Filho[112] e Joaquim Cardozo;[113] da literatura de intensos tons poéticos de Ariano Suassuna;[114] dos poemas de Manuel Bandeira,[115] único que excluímos da exposição que passaremos a apresentar. A referida exclusão se deve exclusivamente ao caráter multifário e multiforme da obra banderiana que, embora tenha-nos ensinado muito, requereria, para sua exposição, uma amplitude de abordagem muito superior a que faremos no âmbito da demonstração que intentamos.

Ao primeiro, João Cabral dedicou o poema "A Carlos Pena Filho nos Vinte Anos de Sua Morte", onde revela-nos o olhar desse poeta para a paisagem. Desse poema homenagem, destacamos as estrofes que se seguem, por nelas encontrarmos uma síntese do que trata o poema.

> [...]
> De tais várzeas horizontais
> de estupradas, cada ano mais,
>
> e onde o verde joga seu jogo
> de ser amarelo, azul, roxo,
>
> Pena sabia o verde base
> que dava luz à sua frase,

[112] PENA FILHO, Carlos. **Os melhores poemas de Carlos Pena Filho**. 2. ed. São Paulo: Global, 1986.
[113] CARDOZO, Joaquim. **Livro aceso e nove canções sombrias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
[114] SUASSUNA, Ariano, 1976, 1999, 2000.
[115] BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

incapaz de não ter leveza,
de não se fazer leve e acesa.
[...].[116]

O olhar de Pena Filho, tal como sugere-nos João Cabral, é o do pintor que, guiado pelas cores da paisagem, pinta-as em sua poética com a leveza com que o pincel corre pela tela. Mais ainda reforçam-nos essa interpretação, os poemas do próprio Pena Filho, como no trecho da poesia "Olinda (Do Alto do Mosteiro, um Frade a Vê.)", já citado na subseção "Paisagem". Vejamos mais alguns versos onde Pena Filho revela sua leitura pictórica da paisagem, no poema "Memórias do Boi Serapião".

[...]
havia um homem deitado
na rede azul do terraço
e as filhas dentro do rio
diminuindo o mormaço.

Não tinha as coisas daqui:
homens secos e compridos
e estas mulheres que guardam
o sol na cor dos vestidos

[...]

Havia este céu de sempre
e, além disto, pouco mais
que as ondas nas superfícies
dos verdes canaviais.
[...].[117]

Neles lemos, embalados pelo lirismo desse poeta pintor, as cores, as silhuetas, a luz e o movimento da paisagem que o poeta pinta com palavras que mais dizem de palhetas que de léxicos. Do movimento solto do pincel, e das manchas matizadas que ele forma sob a luz, que da caligrafia.

O segundo poeta, diversamente, aproxima-se do fotógrafo, em seu trato poético com a paisagem. Essa afinidade apontamos em função da ocorrência, em sua obra poética, de uma luz algo estourada – luz de *flash*, luz de contraponto do *fade-out* cinematográfico – com que ilumina suas visões da realidade. Pronunciando essa peculiaridade cardoziana, João Cabral escreveu sobre o poeta:

[116] MELO NETO, 1999, p. 439.
[117] PENA FILHO, 1986, p. 56-57.

A luz em Joaquim Cardozo

Escrever de Joaquim Cardozo
só pode quem conhece
aquela luz Velásquez
de onde nasceu e de que escreve.

A luz que das várzeas da Várzea
onde nasceu, redonda,
vem até o ex-Cais de Santa Rita
que viveu: luz redoma,

luz espaço, luz que se veste,
leve como uma rede,
e clara, até quando preside
o cemitério e a sede.[118]

A luminosidade de que se vale João Cabral para apresentar o amigo Joaquim Cardozo estua limpidamente nestes versos do poema "Versos Reversos (Poemas Quase Herméticos)" de Cardozo:

[...]
5

Eu quero chamar o tempo
Limpá-lo muito bem limpo
Deixá-lo como um lustral,
Com ele faço os espelhos
Onde durmo de joelhos
Num sono só de cristal.

Ao longe vejo um navio
Que marcha sempre em desvio
Das coisas mortas no mal
Navega o chão da planície
Onde estão na superfície
Sol e azul, azul e sol.
[...].[119]

A paisagem cardoziana, portanto é retratada por essa luz que ilumina e espelha, que faz planuras dos relevos que só por claro-escuro antes se definiriam, radiografa a paisagem. Assim fazendo, essa luz, afinal, cristaliza o que é visto. Se ora quiséssemos ler a paisagem cardoziana, seria, portanto, essa luz o que iluminaria o nosso modo de ler.

O terceiro autor, Ariano Suassuna, recebeu de João Cabral o poema "A Pedra do Reino", homenagem ao romance homônimo de Suassuna. Nele encontramos o que para João Cabral diferenciava a sua poética da de Ariano, sintetizado nos seguintes versos:

[118] MELO NETO, 1999, p. 375.
[119] CARDOZO, 1981.

[...]

4

Sertanejo, nos explicaste
como gente à beira do quase,

que habita caatingas sem mel
cria os romances de cordel:

o espaço mágico e o feérico,
sem o imediato e o famélico,

fantástico espaço suassuna
que ensina que o deserto funda.[120]

Eis então como se nos afigura onde reside a diferença fundamental entre a ótica cabralina e a suassuniana: no trato com a realidade. O onírico, o fantástico e o mágico, o estentórico e o feérico com que Suassuna vê a paisagem sertaneja, embora deixando transparecer sua dureza, são determinantes em sua obra. Suassuna avulta essas características como aquilo que faz o sertanejo transcender àquela crua realidade. A isso jamais veremos na poética cabralina. Ao contrário, na sua é convocada a realidade da paisagem chã, a da integridade da cabra, da dureza da pedra, e das forças minerais onde a água, sob a forma de rio e mar, ou em sua ausência pela seca, delineiam, matizam e narram a paisagem e os tipos humanos. O paroxismo da expressão de realidade encontramos na consagração da espessura que o poeta confere ao rio Capibaribe no poema "O Cão sem Plumas", como veremos em sua análise no capítulo "Reflexão pela lente da água".

Essas constatações foram determinantes para que nos deixássemos conduzir pela água, seja de rio, seja de mar, em nossa leitura da paisagem em sua poesia. Mais ainda, fizemos dela – água – nossa lente para ler as paisagens configuradas por suas manifestações na poética cabralina. Eis o nosso modo de ler; eis como se repetirá na memória do poeta, ora na torrente do tempo contínuo do rio, ora nas cíclicas ondas temporais do mar.

[120] MELO NETO, 1999, p. 420-421.

4 REFLEXÃO PELA LENTE DA ÁGUA

Iniciamos esse capítulo de análise por uma apresentação geral do poeta e de sua obra, procurando sempre demonstrar a interação dessa com a vivência do poeta. Mais ainda, evidenciar, pelas características aí apontadas, os motivos de nossa opção por sua poesia e, nela, pelas paisagens consteladas pela água. Dessa forma, seguiremos expondo a presença da paisagem em sua obra poética, embasados nos conceitos que apresentamos no capítulo "Múltiplas leituras" e relacionado-os à leitura de paisagem que faremos em sua poesia. Concluiremos pela análise das poesias selecionadas segundo a forma de ler anteriormente explicitada.

Antes de passarmos à apresentação propriamente dita do poeta, queremos declarar que na escolha de João Cabral de Melo Neto foram sobejamente determinantes duas características que consideramos marcantes em sua poesia. A primeira é o desejo de visibilidade do que é expresso e da forma final que o expressa, o que também é visado pela arquitetura. A segunda consiste em um método compositivo que em muito se assemelha ao da arquitetura, na medida em que valoriza ao máximo o planejamento e que encara a poesia como algo a ser construído.

4.1 O poeta

O sobrinho era sensível,
tanto quanto ao romanceiro,
à atenção que ele assim dava
ao menino sem relevo,
em que se algo se notava
era seu tímido e guenzo,
seu contemplativo longo,
seu mais livro que brinquedo.

João Cabral de Melo Neto, *Tio e Sobrinho*

João Cabral de Melo Neto nasceu em 9 de janeiro de 1920 no Recife. Passou a infância nos engenhos de Poço do Aleixo, Pacoval e Dois Irmãos. Lugares onde seguramente já se esboçava o futuro poeta no menino contemplativo, afeito a livros mais que a brinquedos, como limpidamente nos conta o poema em epígrafe, dedicado à memória de seu tio, Manoel José da Costa Filho. Em 1938 começa a freqüentar, em sua cidade natal, a roda literária do Café Lafayette, que se reúne em torno de Willy Lewin e do pintor Vicente do Rego Monteiro. Toma seu primeiro contato pessoal com poetas já consagrados nacionalmente em 1940,

quando, em viagem com a família ao Rio de Janeiro, conhece Murilo Mendes, que o apresenta a Carlos Drummond de Andrade e ao círculo de intelectuais que se reunia no consultório do também poeta Jorge de Lima.

Seu primeiro livro, *Pedra do Sono*, nome de um lugarejo em Pernambuco, é publicado em 1942. Em 1945 publica *O Engenheiro*, e é aprovado em concurso para a carreira diplomática, sendo nomeado em dezembro do mesmo ano. Assume como vice-cônsul em Barcelona em 1947 e, em 1949, residindo na Catalunha e freqüentando o estúdio de Joan Miró, escreve seu ensaio sobre esse pintor, que o faz publicar nesse mesmo ano, em português e acompanhado de sua primeiras gravuras de madeira. É removido para o Consulado Geral em Londres em 1950, e publica *O Cão sem Plumas*, livro do poema homônimo que, inclusive, será o primeiro que analisaremos. Em 1952, é removido para o Brasil sob acusação de subversão. Escreve o poema "O Rio" em 1953, ano em que, colocado à disposição pelo Itamaraty enquanto responde a inquérito, trabalha como secretário de redação do jornal *A Vanguarda*, dirigido por Joel Silveira. Nesse mesmo ano, é arquivado o inquérito policial ao qual respondia.

Em 1956, a Editora José Olympio publica *Duas Águas,* reunindo seus livros anteriores, detidos sobre o rio Capibaribe; e os inéditos *Morte e Vida Severina; Paisagens com Figuras* e *Uma Faca Só Lâmina*. O poeta é novamente transferido para Barcelona, passando a residir em Sevilha. Sua carreira diplomática será marcada ainda pelas designações para as cidades de Madri, Brasília, Cádiz, Genebra, Berna e Dacar, mas será a Sevilha, cidade que o impressiona muitíssimo, que dedicará vários poemas, como adiante veremos na análise de suas paisagens urbanas.

O poeta torna-se "imortal" em 1969, tomando posse na Academia Brasileira de Letras, onde ocupa a vaga de Assis Chateaubriand, jornalista a quem admirava desde a juventude e de quem habitualmente lia as crônicas. Ao longo de sua carreira, marcada por vários prêmios literários, inclusive o Jabuti de 1993 da Câmara Brasileira do Livro, publica vasta obra poética dentre a qual destacamos os títulos: *Quaderna* (1960), *Museu de Tudo* (1975), *Agrestes* (1985), *Sevilha Andando* (1990). Em 1999, sai pela editora carioca Nova Aguilar, sua *Obra Completa*, livro que constitui a referência principal de nossa abordagem de sua poética.

João Cabral passou seus últimos anos de vida no Rio de Janeiro, cidade com a qual nunca chegou a identificar-se e onde veio a falecer no ano de 1999, em seu apartamento na Praia do Flamengo.

Além da incessante busca da exatidão e da visibilidade, que colocam sua poesia em contato tão próximo com a arquitetura, e das ricas descrições paisagísticas e de urbanidade presentes em sua poética – que tão interessante a torna para aqueles que se ocupam da paisagem – é notável ainda em sua poesia, uma aproximação com a arquitetura pela busca da melhor forma para expressá-la e pela forte presença de ritmo. Um ritmo silencioso que aproxima poesia e arquitetura.

Faz parte do vocabulário do arquiteto esse ritmo, que se manifesta nas relações entre cheios e vazios, figura e fundo, texto e contexto das composições paisagísticas e arquitetônicas, para ficarmos em apenas alguns, de uma vastidão de possíveis exemplos. João Cabral sempre declarou seu gosto pela arquitetura moderna em função de sua simplicidade, e admitiu ter recebido profunda influência dos arquitetos modernistas Lincoln Pizzie e Le Corbusier, cujas concepções o inspiraram a fazer de sua poesia o que nomeou de "máquina de emocionar". Bastante emblemático dessa influência em sua carreira, é o poema "O Engenheiro", que segundo depoimento de seu irmão, Evaldo Cabral de Melo, trata-se da transformação do prédio da Secretaria da Fazenda de Pernambuco em poema-homenagem ao engenheiro Antônio Baltar, seu construtor.[121]

> [...]
> (Em certas tardes nós subíamos
> ao edifício. A cidade diária,
> como um jornal que todos liam,
> ganhava um pulmão de cimento e vidro.)
> A água, o vento, a claridade
> de um lado o rio, no alto as nuvens,
> situavam na natureza o edifício
> crescendo de suas forças simples.[122]

Finalmente, após essas considerações sobre as aproximações da poesia de João Cabral e a arquitetura, resta dizer que o poeta chegou a afirmar seu desejo de ser arquiteto.

---

[121] FONSECA, Rodrigo. O historiador vê o poeta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. 2001. Caderno B, p. 4.

[122] MELO NETO, 1999, p.70.



João Cabral de Melo Neto

Dos "Engenhos de minha infância",
onde a memória ainda me sangra,

preferi sempre Pacoval:
a pequena Casa-Grande de cal,

com telhados de telha-vã
e bagaceira verde e chã

onde logo, eu e meu irmão
fomos a um futebol pé-no-chão.

João Cabral de Melo Neto, *Menino de Três Engenhos*

Prancha 4: O poeta

4.2 Refletindo as poesias pela lente da água

> RAIMUNDO: Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso.
>
> João Cabral de Melo Neto, *Os Três Mal-Amados*

Nos versos que constituem a epígrafe acima podemos entrever, personificada por Maria, o que a poesia significava para João Cabral – a lucidez com que ver o mundo. Tendo sempre pautado seu ofício poético por essa busca da lucidez na criação que, como vimos, ele considerava a maior lição que recebera de Paul Valéry, o poeta oferece-nos esse novo modo de ver uma flor, uma paisagem. Tendo com ela construído sua dicção, João Cabral nos abre uma pletora de possibilidades para a compreensão de idéias relativas à paisagem – o que na conclusão desta dissertação apontaremos como sendas para pesquisas futuras.

Em nosso caso, para confirmação do recorte paisagístico que já desejávamos abordar, o das paisagens delineadas pela água, empreendemos um levantamento das várias ocorrências paisagísticas em sua poesia, a partir de suas *Obras Completas*, livro que, como já dissemos, tomamos como referencial de sua produção poética. Os elementos mais recorrentes foram: rio, mar, e as cidades referenciais do poeta, Recife e Sevilha. Noutros poemas, encontramos fortes referências a agrestes, canaviais, rochas, e a uma fauna, de regra em regra encontrada nas paisagens áridas, marcadamente formada por cabras.

Como os poemas nos sinalizaram para uma opção pela abordagem de paisagens configuradas a partir do elemento aquático, e sua faculdade de desenhar paisagens, unindo-as ou separando-as, optamos por uma seleção de poesias em que nos pareceram mais acentuadas as características inerentes a essas configurações paisagísticas. A quase paridade de poesias de rio e mar terminou por constituir-se num dado que contribuiu para conjurar essa opção. Destarte, mesmo em relação às cidades, múltiplas em suas formas, trabalharemos com poemas em que é a água o principal elemento revelador de suas paisagens.

4.2.1 Abrindo um parênteses para Sevilha

Especificamente no tocante à cidade de Sevilha, na maioria dos poemas que não participam de nossa delimitação aquática, mesmo que neles surjam a água, notamos uma exaltação dessa cidade por seus atributos "femininos".

Ao contrário do Recife, cidade de nome masculino e que recebe na poética cabralina alusões à idéia de masculinidade, seja pela geometria retilínea de suas ruas e casarios, seja por sua relação com o mar, ou ainda por sua escala. Para ficar numa única ilustração disso, evocamos o poema "Paisagens com Cupim", onde, por contraponto à feminilidade que atribui à Olinda, João Cabral confere uma masculinidade ao Recife, comparando essa cidade a um prato de metal que cai vertical e reto sobre o mar. Noutros poemas, alude a essa idéia de cidade masculina pela escala de grandes extensões, pela dureza de seus "sobrados ossudos", como veremos serem referidos no poema "O Cão sem Plumas". Sob a ótica da escala, o poeta, quando flagra uma feminilidade nessa sua cidade natal, é pontualmente, e por oposição ao restante da paisagem de engenhos, das ruas marcadas por lutas diárias, das vastidões sob o sol. Um exemplo desse flagrante pontual, encontramos nestes versos da poesia "O Engenho Moreno".

> [...]
> Se o Pernambuco da época
> estimasse o manso déspota,
>
> não o levaria a Moreno
> ou à Casa-grande do engenho.
>
> Levá-lo-ia ao conchego
> de São José, de seus becos,
>
> onde *o* Recife secreto
> é *a* Recife, muda o sexo.[123]

Sevilha, ao contrário do Recife, é sempre ressaltada por sua feminilidade, sendo assim seu oposto complementar. Quando se assemelha ao Recife nessa poética, é pela luz ampla, destacada ainda mais pela geografia de planuras de ambas as paisagens. Entre os vários poemas em que João Cabral exalta os atributos femininos da paisagem sevilhana, principiamos por "A Sevilhana que Não se Sabia", nele recortando os versos onde a feminilidade surge denotada pela menção à plumagem do papagaio.

---

[123] MELO NETO, 1999, p. 421.

[...]
2

"De uma Sevilha tem pudor:
de onde nos balcões tanta flor,

de onde as casas de cor, caiadas
cada ano em cores papagaias,

que fazem cada rua uma festa
que a sevilhana sem modéstia

passeia como em sala sua,
multivestida porém nua,

dessa nudez sob mil refolhos
que só se expressa pelos olhos.
[...].[124]

O caso específico da referência ao papagaio na expressão do colorido da cidade, evoca os atributos da plumagem dessa ave aludindo, a um só tempo, à pintura das casas, e ao vestuário refolhado das sevilhanas. Sendo de uma ótica marcadamente masculina, a poética cabralina sempre toma a mulher como referência para a cidade de Sevilha; como no poema acima, onde nos remete à natureza feminina do colorido dessa cidade, predominante também nas vestimentas das dançarinas do *Flamenco*. À essa dança, Sevilha deu uma variante muito especial, o estilo chamado "Sevillanas", clara referência às peculiaridades das bailadeiras dessa cidade.

Essa feminilidade da cidade também é expressa pelo poeta nas referências à escala algo *mignon* de Sevilha, do acolhimento que suas proporções favorecem, como faz no poema que se segue:

As Plazoletas

Quem fez Sevilha a fez para o homem,
sem estentóricas paisagens.
Para que o homem nela habitasse,
não os turistas, de passagem.

E claro, se a fez para o homem,
fê-la cidade feminina,
com dimensões acolhimentos,
que se espera de coxas íntimas.

Para a mulher: para que aprenda,
fez escolas de espaço, dentros,
pequenas praças, *plazoletas*,
quase do tamanho de um lenço.[125]

[124] MELO NETO, 1999, p. 629-630.
[125] MELO NETO, 1999, p. 641.

Se tal acolhimento acontece, para João Cabral isso se deve a uma extensão da arquitetura sevilhana à escala da cidade, como bem nos esclarece no poema "Viver Sevilha". Desse poema destacamos os versos abaixo, onde encontramos o paroxismo dessa extensão da arquitetura à cidade:

[...]

2

Mas só a arquitetura é total,
não virtual, ao corpo que a vive,
ainda mais se essa arquitetura
numa cidade se urbanize;

como em Sevilha, a mais regaço
de toda cidade que existe,
pois nela vamos e nos vai,
num vai e vem que é ir-se e vir-se.[126]

Nesse perpétuo ir-se e vir-se nela, no poema abaixo, o poeta mais uma vez enfatiza a sua escala feminina que a reconhece (a cidade) como a que melhor "veste" o homem; poema que, por sinal, tanto diz da paisagem urbana quanto humana. Como tão bem expresso nas estrofes que se seguem.

Sevilha

1

A cidade mais bem cortada
que vi, Sevilha;
cidade que veste o homem
sob medida.

Justa ao tamanho do corpo
ela se adapta,
branda e sem quinas, roupa
bem recortada.

Cortada só para um homem,
não todo o humano;
só para o homem pequeno
que é o sevilhano.
[...].[127]

Desse modo, vestindo ao homem, Sevilha aproxima-se cada vez mais da própria personalidade do sevilhano – dizendo-nos desse povo – constituindo-se mutuamente com ele, como é a sina de toda paisagem.

[126] MELO NETO, 1999, p. 636.
[127] Ibid, p. 252.

A paisagem humana referenciada pela da cidade, como no poema acima, encontramos também em outros, onde pudemos vê-la sob diferentes óticas. Dentre eles, sobressaem aqueles em que são ressaltados a índole e o caráter dos sevilhanos. Neles o poeta destaca o comportamento desse povo – suas atitudes, suas idiossincrasias, o seu "fazer no limite", "o ser extremo" – que concede um "nervo" todo especial à cidade, como se fora ela uma espécie de Ave de Fênix.

Cidade de Nervos

Qual o segredo de Sevilha?
Saber existir nos extremos
como levando dentro a brasa
que se reacende a qualquer tempo.

Tem a tessitura da carne
na matéria de suas paredes,
boa ao corpo que a acaricia:
que é feminina sua epiderme.

E tem o esqueleto, essencial
a um poema ou um corpo elegante,
sem o qual sempre se deforma
tudo o que é só de carne e sangue.

Mas o esqueleto não pode,
ele que é rígido e de gesso,
reacender a brasa que tem dentro:
Sevilha é mais que tudo, nervo.[128]

[128] MELO NETO, 1999, p. 638.



12



13



14

Prancha 5: Sevilha, a ave de Fênix e o vernacular

Noutros poemas, João Cabral ressalta ainda a sua paisagem movimentada por eventos populares, as touradas, o *Flamenco*, o costume de propagar *infundios* cotidianamente, o perpétuo rumor de suas ruas. Por último, mas não menos importante, resta-nos finalizar pela luz da cidade, luz que lhe é mister. Tão rico quanto o estudo do caráter feminino que o poeta confere à paisagem sevilhana, é o estudo da sua luz vista sob a ótica dessa poética.

A Luz de Sevilha

Não há uma luz sobre Sevilha,
embora sofra sol e lua;
o que há sim é uma luz interna,
luz que é de dentro, dela estua.

Luz das casas branco-caiadas,
que vem de baixo para cima,
que vem de dentro para fora
como água de uma cacimba;

luz de dentes de luz, e vivos,
que parecem a sede da alma,
e luz que parece acender
no espaço seu andar de palma;

enfim, luz de tudo o que faz
seu estar na vida, vivê-la,
a da clara alegria interna,
de diamante extremo, de estrela.[129]

Nesse poema, assim como em muitos outros, podemos ver que se trata de uma luz que, mais que da copa celeste, provém de toda a sua paisagem, daí advindo seu caráter aurático. Mais ainda, que não é luz cerúlea, é branca, e por outra, transparente, límpida como água – luz intrínseca à paisagem sevilhana – sua aura. Como já dissemos, na poética cabralina, a semelhança do Recife com Sevilha é manifestada pela referência à luz. Uma alusão à luminosidade, comparável a de estrela, como acima vimos para a paisagem sevilhana, encontramos na referência à paisagem recifense, no poema "De um Avião". Isso avulta mais especificamente nos versos "e eis o Recife, sol de todo / o sistema solar da planície: [...]".[130]

Voltando à Sevilha, a tamanha riqueza paisagística encontrada nas poesias que a essa cidade destinou o poeta torna compreensível seu desejo de "Sevilhizar o mundo". Mas em função de nossa necessidade de delimitação para um maior aprofundamento, também a paisagem dessa cidade será vista sob a ótica de sua relação com a água.

[129] MELO NETO, 1999, p. 543.
[130] Ibid., p. 229.

Começaremos nossa abordagem pela análise de poesias em que figuram rios, pelo consabido fato de ser o rio o elemento terminante da estruturação das paisagens cabralinas; inclusive, como adiante demonstraremos, referencial de sua leitura das cidades de Recife e Sevilha, e partícipe da vinculação que o poeta faz entre as duas.



15

O rio transporta aquilo que lhe destinamos enquanto também nos conduz com o que ficamos, no tempo em que ficamos. Nos sinaliza para a travessia no vau e nos adverte dos perigos do pego. O rio tudo leva. Leva aquilo de que se quer despojar e aquilo que se quer endereçar a algures, alhures... outros tempos. Assim como leva, traz de volta, amadurecido, pois vivo e companheiro da vida, o rio a irriga no tempo. Deixemos, então, que o rio nos ensine, aceitando que nos guie, assentindo em nos fazermos seus passageiros e convivendo com ele em sua passada experiente, vivida. Consintamos que ele nos dê sua lição de desenho, ele que é tinta aquosa a delinear deltas, lagunas, canais, paranás, manguezais, ribeiras, margens, franjas, fraldas...cidades.

Prancha 6: Rios

4.2.2 Seguindo o curso dos rios

> há na curva mais lenta
> do caminho pela Jaqueira,
> onde (não mais está)
> um menino bastante guenzo
> de tarde olhava o rio
> como se filme de cinema;
>
> João Cabral de Melo Neto, *O Rio*

Iniciaremos nossa abordagem por um poema que o poeta dedicou a um rio essencialíssimo em sua formação, o Capibaribe. Seguiremos o curso dos rios analisados nos pautando por um épico do rio Capibaribe, o poema "O Rio", em que, ao contrário do que acontece no poema "O Cão sem Plumas", ele é visto de dentro.

O poema "O Rio", sozinho, constitui o livro homônimo de 1953, cujo título completo é: *O Rio ou a Relação da Viagem que Faz o Capibaribe de sua Nascente à Cidade do Recife*. Tomamo-lo aqui por referência, porque nele o poeta dá voz ao Capibaribe. Além disso, o caminho natural após analisar o poema "O Cão sem Plumas", seria a análise de "O Rio". Contudo, isso se torna impossível dada a longa extensão e a vasta abrangência desse poema, pois no âmbito deste trabalho ainda refletiremos sobre outras vertentes da paisagem. Por esse motivo, o poema "O Rio" figurará lacerado na forma de estrofes ou trechos conduzindo algumas análises; todavia, ao fim do trabalho, é exposto na íntegra em anexo. Em outros momentos, nossa análise se valerá igualmente do auxílio de outras obras poéticas e literárias, que se debruçam sobre paisagens vistas através da água.

Conheçamos pois, o Capibaribe – "O Cão sem Plumas". Datado do período compreendido entre 1949-1950, esse poema marca a entrada de Pernambuco na poética cabralina. Tal fato advém da forte impressão que lhe causou, quando em Barcelona, leu que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos e na Índia, 29. Nesse poema então, o rio é duplamente visto de fora, uma vez que João Cabral se posiciona tanto como o poeta que de Barcelona rememora o rio, como o menino que, nascido à rua da Jaqueira, assistindo à passagem do rio, dele se fez cotidiano companheiro.

Nele, como em toda a poesia de João Cabral, a poética prima pelo uso de palavras concretas, dando exatidão e visibilidade ao rio, sua "espessura", sua consistência e relevância. Mais ainda, ao Recife cidade grande que se alastra pelas margens desse rio espesso como a

vida que em torno dele se faz; o rio que se arrasta produzindo às suas margens mais Recife. Como um cão do qual ninguém cuida, o cão de rua sem enfeites.

O cão sem plumas

I

(Paisagem do Capibaribe)

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

§ O Rio ora lembrava
a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ora o outro rio
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

§ Aquele rio
era como um cão sem plumas.
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.

§ Aquele rio
jamais se abre aos peixes,
ao brilho,
à inquietação de faca
que há nos peixes.
Jamais se abre em peixes.

§ 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.

§ Liso como o ventre
de uma cadela fecunda,
o rio cresce
sem nunca explodir.
Tem, o rio,

um parto fluente e invertebrado
como o de uma cadela.

§ E jamais o vi ferver
(como ferve
o pão que fermenta).
Em silêncio,
o rio carrega sua fecundidade pobre,
grávido de terra negra.

§ Em silêncio se dá:
em capas de terra negra.
em botinas ou luvas de terra negra
para o pé ou a mão
que mergulha.

§ Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam com as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

§ Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando.

§ Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.

§ (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.)

§ Seria a água daquele rio
fruta de alguma árvore?
Por que parecia aquela
uma água madura?
Por que sobre ela, sempre,
como que iam pousar moscas?

§ Aquele rio
saltou alegre em alguma parte?
Foi canção ou fonte
em alguma parte?
Por que então seus olhos
vinham pintados de azul
nos mapas?

II

(Paisagem do Capibaribe)

§ Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
como um cão
humilde e espesso.

§ 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.

§ Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(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).

§ O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.

§ 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.

§ E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,

onde pontes, sobrados ossudos
(vão todos
vestidos de brim)
secam
até sua mais funda caliça.

§ Mas ele conhecia melhor
os homens sem pluma.
Estes
secam
ainda mais além
de sua caliça extrema;
ainda mais além
de sua palha;
mais além
da palha de seu chapéu;
mais além
até
da camisa que não têm;
muito mais além do nome
mesmo escrito na folha
do papel mais seco.

§ Porque é na água do rio
que eles se perdem
(lentamente
e sem dente).
Ali se perdem
(como uma agulha não se perde).
Ali se perdem
(como um relógio não se quebra).

§ Ali se perdem
como um espelho não se quebra.
Ali se perdem
como se perde a água derramada:
sem o dente seco
com que de repente
num homem se rompe
o fio de homem.

§ Na água do rio,
lentamente,
se vão perdendo
em lama; numa lama
que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico
da lama.

§ 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.

§ Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais aquém do homem;
mais aquém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;
capaz
de ter a vida mastigada
e não apenas
dissolvida
(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras).

III

(Fábula do Capibaribe)

§ A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

§ No extremo do rio
o mar se estendia,
como camisa ou lençol,
sobre seus esqueletos
de areia lavada.

§ (Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
– ou do mastro – do rio.

§ Uma bandeira
que tivesse dentes:
que o mar está sempre
com seus dentes e seu sabão
roendo suas praias.

§ Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos,
como um roedor puro,
um polícia puro
elaborando esqueletos,

o mar,
com afã,
está sempre outra vez lavando
seu puro esqueleto de areia.

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

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

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

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

§ Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

§ Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.

§ (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 – .

§ 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.)

IV

(Discurso do Capibaribe)

§ Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.

§ Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

§ 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.

§ Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
Como uma maçã
é espessa.
Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.
Como é mais espesso
o sangue do cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

§ 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.

§ 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.

§ E espesso
por sua fábula espessa;
pelo fluir
de suas geléias de terra;
ao parir
suas ilhas negras de terra.

§ Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa
que sua árvore,
etc. etc.

§ 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).[131]

Seguindo o decurso do poema como se segue o percurso de um rio, conduziremos nossa análise pelas partes em que ele está dividido. Ademais, entendemos que se o próprio poema segue tal ritmo, é por apresentar em cada parte uma feição do rio.

Na primeira parte, o rio surge como paisagem móvel, sempre de passagem, seguindo seu inexorável destino de descer ao mar. Trata-se de um rio que por onde passou jamais conheceu com propriedade o frescor da água. Conhece, entretanto, a sensualidade peculiar ao meio aquoso, que tudo envolve, de modo completo, fácil, macio e lânguido. O rio não apresenta a desesperada inquietude dos peixes recém pescados que, aos estertores, tentam escapar ao seu fado laminar; à sina do corte à faca, lâmina de aço, sendo como a água do rio, matéria mineral. No entanto, o rio é mineral vivo, em movimento; enquanto a faca é mineral morto e, para os peixes, mortífero.

Dentre a paisagem humana, o rio abre-se em sua realidade diária, da cotidiana lida com a gente, que como ele, rio, é crispada, fustigada pela luta do dia-a-dia. Apesar dela, prenhe de vida, ele se dilata e se expande sem rompantes estentóreos. Assim se desenvolve o rio, sem o crescimento inflado dos pães, sem sua explícita vitalidade, mas cresce. Nesse crescimento silencioso é que amanha seus alimentos, para os pés e as mãos que avidamente buscam os caranguejos, mariscos, a nutrição que o rio provê.

Embora vivo, esse rio tem seus momentos de estagnação; neles, antes igualado ao cão, passa a ser comparável à cobra, por seu lento e coleante movimento. Na pele da cobra, em situação prandial, inerte, o rio faz assomar imagens de reclusão – a força do rio – detida, encarcerada em si mesma, traz a imagem da detenção, da prisão. Essa alusão nos reporta ainda à expressão brechtiana que inverte a perspectiva de visão da violência atribuída ao rio, lembrando-nos de que, a violência do rio que tudo arrasta é concernente somente a ele, mas

[131] MELO NETO, 1999, p. 105-116.

não às margens que o oprimem. No poema, elas são encarnadas pelas poderosas famílias dos senhores de engenho, que enxundiosa e edulcoradamente enriquecem, cegando-se ao rio que, histórica e maduramente, é subsidiário da manutenção de suas existências. Entrevê-se aí até mesmo uma crítica ao comportamento de um estrato social do qual participou o poeta, educado que foi em engenhos. Não tem assim, o rio, as razões alegres que movem os folguedos, as saltitantes águas que jorram das fontes; sem bulhas em seu fluir resignado, não canoro em seu arrastar aberto ao vento, silencioso, o rio é uma imagem de mutismo. Sem essas expressões de vigor, o rio contrasta então com o concentrado azul com que figura em mapas, como se fossem esses, o crisol onde se apura aquilo que, na realidade, não é o rio.

Conclui-se, nessa primeira parte, que o rio se mostra geograficamente como meio natural que corta e atravessa a cidade. Expressa, assim, a conotação daquilo que a visita e nela estabelece um sendeiro, como um cachorro que por ela vagasse, mas também como instrumento que a corta, e abre desproporcionalmente, tal como uma espada faz a uma simples fruta. Em seu desenvolvimento pela cidade, o rio assume ares de mansidão, abrindo-se em formas curvas como as de um ventre, ou em poças sujas, lembrando a tristeza do olhar marejado de um cão. É em essência um rio triste, posto que por ninguém é cuidado, sequer recendendo à vida que é atribuída à água, aos peixes saudáveis, à brisa. Por outro lado, há nele a vida que faz brotar os mangues de “folhas duras e crespas” como as gentes que às suas margens vivem. Dessa forma, como a daquelas gentes, aí a fecundidade do rio é sofrida – no que podemos discernir o rio transfigurando a crítica social do que acontece às suas margens. Por fim, na primeira parte, no rio escorrem as mazelas que nada condizem com a coloração azul que lhe conferem os mapas.

Na segunda parte, esse rio que flui cortando a paisagem é o companheiro que aos seus convizinhos, co-irmãos de sofrimento e evicção, segue fraternalmente. A tristeza do rio cão é comparada à da arvore que sequer ressona ao vento, que tampouco abriga pássaros; ao contrário, anuncia o rio toda a expropriação que sofre. Por ela, o rio se irmana aos homens, espoliados, infirmados, e às merencórias vidas que às suas ribeiras vivem. Todavia também conheça o rio, as anchas ribeiras de amplos horizontes onde a gasolina é armazenada em portentosos tonéis, lembrança permanente do dourado fausto desse líquido. Assim como o vira-lata de rua, dervixe *flanêur*, o rio percorre as contradições sociais que a economia fez erigir na paisagem. Mais ainda, por tudo percorrer, o rio pode cernir o essencial e ser companheiro dos “homens sem pluma”, e de suas vidas constituídas por ausências, perdas,

suas existências paralíticas como a lama onde se perdem até, como elas, se tornarem inermes. Tão imiscuído está o rio nessa paisagem, que a ela se mimetiza, de tal forma que se torna difícil visualizar suas origens, distingui-las das origens dos homens, da lama que os amalgama, da água que amolenta ou alquebra sua verve humana.

Enfim, na parte II, surge o rio em seu viés funcional, em sua participação na manutenção do funcionamento econômico da cidade. O rio se mostra tão conhecedor da pobreza dos que trabalham às suas margens, quanto da riqueza que deveria advir de sua abertura portuária, de seus galpões que recendem à gasolina. É o rio que sabe dos homens, pontes e sobrados "ossudos", corpos humanos e edilícios moldados pelo pesado labor. Trata-se do rio onde se perdem os destinos desses corpos maltratados e sem plumas. O rio onde as origens dos homens, da lama e da terra se confundem. O poeta finalmente se questiona se aqueles homens já não se deixaram esmorecer, tal como as rochas se deixam amolecer pela contínua lida com a água. Aqui o rio se configura como a paisagem humana e social por excelência.

A terceira parte mostra o rio que, cortando a paisagem, lastradamente a fecunda, até encontrar seu postimeiro lugar, seu derradeiro destino – o mar. Esse, por sua vez, surge como antítese do rio, em alva e espraiada faixa de areia, na qual o mar, na amplidão de suas marés, desenha uma miríade de silhuetas – como se fora a areia um eternal palimpsesto, perenemente raspado pelo mar. Em seu flamejante movimento, o mar é comparado à uma bandeira, porém dentada que, como o poeta, pole aquelas silhuetas; ou como um roedor ou polícia prepara laboriosamente seus esqueletos: o mar visto em sua dicotomia, seus atributos de bondade e maldade. O mar mordaz que, em seu eviterno movimento, transforma a paisagem e a si mesmo, até que, por reiteração, alcance o silêncio – termo de sua pureza. A pureza por que o mar laboriosamente se esforça ao lapidar a paisagem de forma límpida, imaculada. Essa vastidão, essa movimentação extensiva, a princípio melindra as águas do rio; por outro lado, em seu quase sensual jogo de avanços e recuos, o mar parece desejar derramar-se nas águas do rio. Esse, com a sua índole contida, busca os afluentes, confluindo as suas águas com as deles em lagunas, terrenos eivados de fertilidade. Paroxismo da fertilidade fluvial, onde os mangues, mesmo mutilados, se reproduzem, a laguna é a paisagem que rememora a vitalidade da fonte, sendo precisamente nela onde se fortalece o rio para o encontro com o mar.

Concluindo, na parte III, a “Fábula”, o rio é confrontado com o mar, que é o seu postremo, onde rio deságua e se estende, se amplia. A relação do rio com o mar é exposta de maneira conflituosa. Ora o contido, o ensimesmado, teme a saída de seu próprio recolhimento para encontrar a expansão, ora é o expansivo que se tranca àquela pobreza de que está eivado o transido. Noutro momento, pode o mar invadir o rio e elidir aquela miséria. Dessa feita, o mar é aquilo que infirma o rio. Entretanto, em sua detenção anterior à desembocadura, o rio se caldeia com outros, se amalgama com a terra e forma lagunas onde se reforça para seu derradeiro encontro com o mar, pois as lagunas são habitadas pela vida, a que persiste nas frutas, mesmo depois de cortadas. São as lagunas o ecossistema onde aflora a vida marinha, como aflora o açúcar das frutas.

A fábula caracteriza-se por uma narrativa curta e de estrutura dramática, comumente protagonizada por animais ou pela atribuição de elementos a seres que não os possuem, podendo encerrar moral implícita ou explícita. Assim, o rio-cão, o mar-bandeira e a laguna-fruta são os protagonistas dessa fábula contida dentro do poema. Cada um encerrando uma alusão às idiossincrasias humanas, deixando-nos entrever uma moral: tal como os humanos, que isolados não se bastam, sozinhos, nem o transido rio, nem o expansivo mar, nem as frutificantes lagunas, bastam-se na sanha em que estão envolvidos. Ao tomar elementos formadores da paisagem por alusão às idiossincrasias humanas, essa fábula consagra a indissociabilidade e interdependência dos elementos formadores da paisagem.

Na quarta parte, “O Discurso”, notamos como o rio diz sempre da vida, eis porque vive na memória. Nela vive como uma paisagem fluída, corrente, que em si mesma encerra a vida, por sua matéria aquosa, líquido sempiterno para a manutenção da vida. Além disso, porque vivo, o rio aporta os conflitos, as lutas diárias, as contradições inerentes à vida. Carreando em sua materialidade a água – que irriga a terra, que produz o alimento, que eiva o sangue – o rio é sintetizado em sua essência: água, alimento da vida. Assim sendo, o rio é real como ela, e se perpetua num crescendo, pelo cotidiano conquistar de mais vida.

Em suma, a parte IV mostra o rio ao mesmo tempo dolente e forte; em repouso e em movimento; estagnado e vivo; é, portanto, um rio sujeito a vários oxímoros, percorrido primordialmente pela dualidade, movimentando-se entre contrários. Destarte, o rio tem a espessura da vida, posto que é próprio das vidas movimentarem-se entre opostos, serem duais e, por vezes, contraditórias. O paroxismo dessa característica se encontra na comparação:

"como é mais espesso / o sangue de um homem / do que o sonho de um homem". Ademais, é ele mesmo um produtor de realidade, posto que fluindo entre geléias de terra, para ilhas negras, segue sucessivamente aprimorando a vida "(como uma ave / que vai cada segundo / conquistando seu vôo.)". [132]

Por tudo saber da paisagem, dos lugares e suas gentes, das residentes e das errantes, por carrear corajosamente os dons e os atributos que concernem à vida e, mesmo em meio a tantas dificuldades, instilar a inspiração do vôo, é que o Capibaribe sagra-se o como *genius loci* do Recife. Nesse caso, na dupla condição de gênio do lugar e de gênio protetor dele.

Esses dons fraternos do rio, companheiro leal que vai "entre o que vive", fluindo na paisagem recifense, e na memória do poeta em sua paisagem afetiva, são retomados no poema seguinte. Nele o rio também figura como o cão, melhor amigo do homem.

Porto dos Cavalos

De Santana de Dentro à curva
da "Padaria seu Castor"
o Capibaribe é mais íntimo:
cão que me segue sem temor.

Havia oitizeiros (cortados),
as casas de tios passados;
há o muro secreto da Roda,
como a caridade, caiado.

Depois, o Porto dos Cavalos,
de nome gratuito ou perdido:
é ali que o rio se remansa
e em sesta fala a seu amigo.

Esse amigo que ele escolheu
entre meus irmãos e meus primos,
talvez porque, menos falante,
menos de falar que de ouvidos.

Ou talvez porque no menino,
sentisse o amigo-inimigo,
o que entende o que você diz
mas que o diz outro, noutro ritmo;

seja o que seja, no remanso
que há pelo Porto dos Cavalos,
O Capibaribe, em silêncio
(pouco ele foi de sobressaltos),

O Capibaribe repete

[132] MELO NETO, 1999, p. 105-116.

o que diz e contei no “Rio”,
e mais de uma vez repeti
em poemas de alguns outros livros.

Me diz de viés, não me diz:
sua voz são os cheiros que lembram
como Combray regressa a Proust
quando o convoca a “madalena”.[133]

Nesse poema, o rio Capibaribe também é exaltado como o íntimo cão que, invariável e corajosamente, o segue. Seguindo-o na vida, tendo vivido às suas margens, e pela vida a fora, em sua memória, o rio a ela aporta seu percurso de árvores, construções, e do remanso que conversava com o menino que se tornaria poeta. Conta ele que fora escolhido entre seus primos e irmãos, talvez por ser o mais apto a ouvir, ou porque o ouvindo o responde a seu modo. No entanto, podemos supor que o rio possivelmente o escolhera por ter estado sempre o menino a contemplá-lo, a pensar alto às suas margens, como é típico dos seres investidos da veia poética. Cogitamos, então, se o rio não teria adivinhado no menino, o destino do poeta que futuramente daria a vê-lo.

Referindo-se ao silencioso remanso do rio, também evocado no poema precedente, João Cabral declara ser precisamente ali que o rio reverbera a saga que o poeta contou no épico “O Rio”, e em outros tantos poemas por ele dedicados ao Capibaribe. Assim sendo, é como se o remanso plasmasse todas as reminiscências do poeta em relação ao rio. Destarte, o remanso se afigura como o lugar da encarnação da memória do poeta, tal como aquela iguaria da culinária francesa, a *madeleine*, era o objeto da evocação da memória para Proust, em seu célebre *A la Recherche du Temps Perdu*.

Apesar de só fazer referência explícita a essa alentada obra proustiana, esse poema nos remete, outrossim, ao famoso livro *Sidarta*, do escritor alemão Hermann Hesse,[134] publicado por primeira vez em 1922. Esse livro, fruto da viagem do autor à Índia em 1911, baseia-se na juventude do Buda para traçar o percurso do personagem título em direção ao auto-conhecimento. Nesse trajeto, Sidarta passa pela convivência com *Samanas* (ascetas peregrinos), por um auto-exílio nos bosques, pelo aprendizado do amor com uma cortesã, pelo

[133] MELO NETO, 1999, p. 460-461.

[134] Hermann Hesse (1877-1962) escritor alemão que por desencanto com a civilização européia viajou à Índia em 1911 para conhecer a vida do Extremo Oriente. Suas obras caracterizam-no como autor de índole romântica, pacifista, com tendência para análise psicológica. Tais características contribuíram para que Hesse fosse guindado à condição de um dos guias espirituais da contracultura nas últimas décadas do século XX, influenciando toda uma geração.

mundo do comércio indiano, para desfechar por abandonar tudo e tornar-se aprendiz de um balseiro. Esse homem simples o ensina a cultivar a preciosa aptidão de "ouvir o rio", e a aprender seus ensinamentos, tais como a noção de que "tudo volta", alusão à lei do eterno retorno. Será precisamente a conquista dessa capacidade que, para Sidarta, culminará no seu tão almejado auto-conhecimento. Capacidade cultivada ao longo de um grande período de convivência com o rio e de sua observação detida. Vejamos um trecho de *Sidarta*, onde a percuciente escuta do rio é evocada.

> O rio rumava em direção à sua foz. [...] Todas essas ondas e águas, carregadas de sofrimentos, precipitavam-se em busca de suas metas, que eram muitas, as cataratas, o lago, o estreito, o mar e, uma a uma, as metas eram alcançadas, mas a cada qual seguia outra; da água formava-se bruma, que subia ao céu, transformava-se em chuva, a cair das alturas, virava fonte, virava regato, virava rio e novamente iniciava a sua jornada, novamente fluía rumo à meta.[...].
>
> Sidarta escutava. Naquele momento, era todo ouvidos, entregando-se por inteiro à própria atenção, receptáculo totalmente vazio, prestes a encher-se. Sentia que àquela hora atingira a derradeira perfeição na arte de escutar.[135]

Com essa menção à obra de Hesse, não pretendemos apontar nenhuma suposta influência a João Cabral; muito longe disso, queremos tão somente sublinhar uma característica que consideramos inerente à paisagem fluvial, a do sentido de permanência, por seu companheirismo, em detrimento mesmo de sua natureza de passagem. O rio estabelece com os que com ele convivem uma silenciosa cumplicidade, tão bem exposta pelo poeta nessa poesia, como também no poema nela citado, "O Rio", que, como já declaramos, constitui nosso referencial. Nele, o próprio rio verbaliza a cumplicidade que lhe é inerente:

> [...]
> Na estrada da ribeira
> até o mar ancho vou.
> Lado a lado com gente,
> no meu andar sem rumor.
> Não é estrada curta,
> mas é a estrada melhor,
> **porque na companhia**
> **de gente é que sempre vou**.
> **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.
> [...][136] (grifo nosso).

---

[135] HESSE, Herman. **Sidarta**. 42. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 158.
[136] MELO NETO, 1999, p. 123.

Por fim, cumpre-nos declarar que, ao nosso ver, o rio "terá feito a escolha certa" quando "falava com o menino", pois o Capibaribe teve nele um devotado leitor, ouvinte e cultor que, para além de tudo isso, reverberou o que lhe ensinou o rio, dando-nos a conhecê-lo em sua poesia. Essa visibilidade, limpidamente veremos também no poema seguinte, "O Capibaribe e a Leitura".

Nesse poema, o poeta associa o rio a um jornal, tomando assim a mais a precisa imagem de um testemunho documental da vida cotidiana. A um só tempo, registro e informação da vida diária, a mancha do jornal é nesse caso comparada ao rio, como se fora esse, uma folha volante que registra as vivências dos lugares por onde passa e dos quais informa em seu contínuo renovar da paisagem. Desse modo, o poeta evoca no rio, algo que já dissera do jornal, quando o encarnou na emblemática figura de Maria:

> RAIMUNDO: Maria era também o jornal. O mundo ainda quente, em sua última edição e mais recente.[137]

Ainda como o periódico, o rio percorre as várias paisagens físicas, humanas – numa palavra: culturais – de cidades, estados, países. Dessas diversas instâncias espaciais e culturais, tal como o jornal, o rio oferece várias visões, sempre numa linguagem que se quer acessível. Esse veículo é recorrente em toda a obra poética cabralina; inclusive como analogia aos traçados de cidade e jornal. Assim é que podemos ver em sua descrição da paisagem da cidade de Recife vista do céu, em "De um Avião".

> A cidade toda é quadrada
> em paginação de jornal,
> e os rios, em corretos
> meandros de metal.[138]

Se mais quisermos explorar a pertinência dessa associação do rio ao jornal, podemos recorrer ao depoimento do próprio poeta aos *Cadernos de Literatura Brasileira*:

> CADERNOS: A linguagem jornalística deu alguma contribuição para a sua poesia?
>
> João Cabral: Sim, sim. Desde menino eu sempre fui um grande leitor de jornal. Não lia somente noticiário esportivo, não, embora na adolescência eu tenha jogado futebol a sério. Eu gostava muito de ler as crônicas de Assis Chateaubriand, por

[137] MELO NETO, 1999, p. 62.
[138] Ibid., p. 230.

> exemplo. Ele escrevia num português coloquial e eu achava aquilo extraordinário.[139]

Deixemos pois, que o poeta nos dê a sua crônica da paisagem, através do rio-jornal, mancha em eternal passagem.

> **O Capibaribe e a Leitura**
>
> O Capibaribe no Recife
> de todos é o jornal mais livre.
>
> Tem várias edições por dia,
> tantas quanto a maré decida.
>
> Na Jaqueira, o Capibaribe
> tinha uma edição do Recife
>
> e tinha outra do interior
> (sempre quando a maré baixou).
>
> **Se não lhe devo saber ler,**
> **devo-lhe fazer do ler ser,**
>
> o imóvel ser para a leitura
> que nos faz mais enquanto dura,
>
> esse dar-se que a paciência
> de sua passada pachorrenta
>
> impõe a quem lhe lê a gazeta
> que ele dá a ler, letra a letra.[140]
> (grifo nosso).

Em um jornal, percorremos desde a "Sede do Poder", como poderíamos apodar a página de editorial ao lado da "Praça Cívica", fórum de discussões em que se constitui a página de opinião, até os mais diversificados assuntos dos cadernos que se sucedem. Assim também o rio, que passa pelas várias instâncias de uma paisagem, e, no caso específico do poema, tão mais livre se faz o rio-jornal Capibaribe por apresentar "várias edições". Por essa figura de linguagem, o poeta grifa a mutabilidade intrínseca à paisagem fluvial, e a percolação de lugares que faz por seu trânsito pelas diversas paisagens.

João Cabral fala de uma "edição do Recife" na Jaqueira, rua onde nasceu, e de outra do interior. Tão vinculado está a esse rio, que se obriga a fazer da leitura dele o seu próprio

[139] MELO NETO, 1996, p. 29.
[140] MELO NETO, 1999, p. 531-532.

ser, seu leitmotiv: "[...] se não lhe devo saber ler / devo-lhe fazer do ler ser [...]",[141] um processo de leitura em que se faz mais, se aprimora à velocidade da "passada pachorrenta" do rio, aprendendo até a paciência. Assim, em seu desenvolvimento, o poema transita da figuração do jornal, para a faculdade que tem o rio de promover uma leitura detida. Lembremos que em qualquer processo de leitura os olhos se movem longitudinalmente, tal como ocorre na contemplação de um rio, que induz o olhar ao movimento de seu percurso. Igualmente como na leitura de um jornal, ou livro, ninguém simplesmente despede um olhar a um rio, e sim percorre-o com o olhar. Podemos concluir que esse poema remarca duas facetas fundamentais da paisagem fluvial: a sua permanente capacidade de mutação e renovação, de transformar as paisagens que em seu percurso "vê" passarem; e a sua faculdade de estimular uma leitura detida, paciente.

Tanto a primeira quanto a segunda característica, indissociáveis, encontramos também no poema "O Rio", onde o Capibaribe nos diz:

> [...]
> Deixando vou as terras
> de minha primeira infância.
> Deixando para trás
> os nomes que vão mudando.
> Terras que eu abandono
> **porque é de rio estar passando.**
> Vou com passo de rio,
> que é de barco navegando.
> Deixando para trás
> as fazendas que vão ficando.
> **Vendo-as, enquanto vou,**
> **parece que estão desfilando**.
> Vou andando lado a lado
> da gente que vai retirando;
> vou levando comigo
> os rios que vou encontrando.
> [...][142] (grifo nosso).

Enfim, podemos dizer que em "O Capibaribe e a Leitura", o rio nos é desvelado como o personagem das múltiplas paisagens pelas quais deflui, enquanto ele próprio participa, age, pela sua mutação mesma, para a mudança do aspecto delas. O rio constitui-se numa paisagem formada por um processo cumulativo, em que uma paisagem evoca outra. O mesmo se dá com o rio das palavras, pois como vimos com Alberto Manguel na subseção "Escrita e leitura", a leitura de um livro ecoa outra. Vejamos, outrossim, como o rio pode ainda

[141] MELO NETO, 1999, p. 532.
[142] MELO NETO, 1999, p. 121.

transportar o tempo, fazendo o passado desembocar no presente do poeta. Eis o que a leitura do poema “Aventura sem Caça ou Pesca” irá nos revelar.

Em sua fluidez, o rio mana pelo tempo a fora, fazendo a infância desembocar na memória do poeta, verdadeiro estuário, se nos lembrarmos da origem dessa palavra, do latim *aestuariu*, que significa o “lugar onde a água ferve”. Vejamos pois, o Capibaribe tal como, vivo, “ferve” na memória de João Cabral.

Aventura sem Caça ou Pesca

O Parnamirim com sua lama,
e mais lama que rio ele é,
limitava o quintal do fundo
(até lá alcançava a maré).

A porta que o Parnamirim,
que hoje coberto não se vê,
passa ao ir ao Capibaribe
é o vão da Ponte do Vintém.

Explorar o Parnamirim,
leito de lama quase pez,
era a aventura de um menino
(bem onde um desastre holandês).

Pelo leito sensual e morno,
no andar de andar em massapê,
quando o riacho é só de lama
e já não o emprenha a maré,

à procura de caranguejos,
em caçada ou pesca, não sei,
ia ter ao vão de uma porta,
o arco da Ponte do Vintém.

Na caça ou pesca nunca achava
mais que aratu, que é a ralé;
raro o goiamum de aço azul
e o carro de assalto em que vem.

Mas havia o andar pela lama,
amor e medo, pedra e mel,
e era o fim mesmo da aventura
esse andar na lama: ela tem

carinho de carne de coxa
e das mucosas que contém,
certa textura feminina,
acolhimento de mulher,

e certa qualidade viva
que a faz lasciva para o pé.
Andar nela é do bom difícil,
um arrancar-se que não se quer.

Eis que enfim o Capibaribe
e a porta ou Ponte do Vintém;
eis que se acaba a caça ou pesca,
e como sempre acaba em sem.

A grande aventura se acaba
onde o Parnamirim também:
o riacho, na porta da Ponte,
entra o rio-mor, joão-ninguém,

e o aventureiro que o viajava
no leito dele, de mulher,
se escorre, que o Capibaribe
é por ali de amplas marés.

Agora, é voltar para casa
sem que o denunciasse ninguém.
Mas não reandando a lama fêmea,
que a maré emprenha outra vez,

e subi-la com água é lento,
leva tempo, que é o que não tem.
Melhor seguir o cais decrépito
que paralelo ao rio vem,

e à vista do Capibaribe,
que vê tudo mas que não tem
como falar, entrar no porto-
portão frente ao rio, e Amém.[143]

Esse poema elucida como o convívio íntimo com o rio inundou a memória do poeta, que, transido, relata-nos uma parte de sua infância. Nessa narrativa poética, vemos a ponte emergir como o elemento arquitetônico da paisagem que marca o encontro do afluente Parnamirim com o Capibaribe, rio-mór. Mais ainda, é o seu arco, o portal do rito de passagem do menino do afluente, ao homem, que já principia por se esboçar, no encontro com as amplas marés do rio-mór. Aqui novamente ocorre a projeção do poeta nas águas do rio, límpida no verso: “era a aventura de um menino”, diz-nos ele pela investida fantasmática da terceira pessoa, como se de fora mirasse a sua própria memória.

A memória que refulge nessa poesia se nos afigura por uma descrição eivada de sensações que remetem a uma outra faceta da paisagem fluvial, sua sensualidade, pulsante sobretudo pela uso da palavra “leito” acompanhada do adjetivo “sensual”, para descrever o

[143] MELO NETO, 1999, p. 596-598.

curso da caminhada do poeta menino no rio. Cintilando essa noção de sensualidade, surge a imagem do mar como o que engravida a maré flumínea.

Seguindo o curso do poema, como quem desce o rio com o poeta, veremos que menos importa o que no rio ele caça ou pesca, que as sensações que o contato de seu corpo com o rio suscitam. Particularmente interessante no tocante a isso, é a recorrência da idéia de sensualidade vinculada aos elementos femininos formadores da lama, a saber: água e terra. A lama, mistura desses dois elementos, é mencionada como se fora o corpo feminino, onde o poeta menino circula em denodado avanço, o que transparece claramente nos versos: "e era o fim mesmo da aventura / esse andar na lama: ela tem /carinho de carne de coxa / e das mucosas que contém, / certa textura feminina, / acolhimento de mulher, /". Vê-se, assim, o rio participar do amadurecimento do menino, de sua passagem da infância à adolescência, e o natural conspirar das pulsões sexuais envolvido nessa transição, numa caminhada sedutora que seu corpo irá de bom grado experimentar: "Andar nela é do bom difícil/ um arrancar-se que não se quer".

Mesma narrativa de passagem da infância para a adolescência, referenciada pela conjunção de água e terra, consubstancial do rio, veremos contada agora pelo próprio Capibaribe, nos versos que se seguem, do poema "O Rio".

> Desde tudo que lembro,
> lembro-me bem de que baixava
> **entre terras de sede**
> **que das margens me vigiavam**.
> **Rio menino, eu temia**
> **aquela grande sede de palha,**
> **grande sede sem fundo**
> **que águas meninas cobiçava.**
> Por isso é que ao descer
> caminho de pedras eu buscava,
> que não leito de areia
> com suas bocas multiplicadas.
> Leito de pedra abaixo
> rio menino eu saltava.
> **Saltei até encontrar**
> **as terras fêmeas da Mata**.[144]
> (grifo nosso).

Da sua particular odisséia sensual nas águas do rio que tudo vê, mas nada denuncia, o poeta se despede desse silencioso cúmplice que é o Capibaribe, e retorna ao porto seguro do

[144] MELO NETO, 1999, p. 119.

lar – “porto-portão frente ao rio”. Nele, volvendo o filho pródigo ao lar, diz “Amém” – assim seja – numa condescendência conjurada com o rio, e com a aventura nele vivida. Por seu turno o rio, encarnando predicativos de aquiescência, avulta assim como o *genius loci* na concepção de gênio protetor, que vela pela proeza do menino em suas águas.

Depois de tão fértil exposição das sensações que um rio pôde fazer o menino poeta experimentar, de todo o amadurecimento que ele pôde lhe propiciar, tão cálido a ponto de desaguar fervendo à memória do poeta, resta-nos tão somente proclamar a imensa riqueza de sensações que a paisagem rio pode oferecer. Outrossim, para o transporte dessas sensações, a poesia certamente se firma como a melhor embarcação. Seguindo seu navegar pela pluralidade, passaremos a um poema em que o rio nos conduz por outra de suas múltiplas possibilidades, a da transmigração. Eis o que veremos em “Dois Poemas de Paudalho”.

Paisagem em permanente transcurso, o rio tem a faculdade de transportar a outros lugares, possibilidade que se preserva, mesmo quando é o rio convocado pela memória. Assim como em sua vida física, também na lembrança o rio é a paisagem que carreia a quem o tem imbuindo a memória. Tal é o caso de João Cabral. Isso é o que podemos comprovar nesse poema escrito no período em que o poeta era embaixador em Quito, de onde, pelo desembocar do rio em sua memória, transmigra-se para uma paisagem que lhe é infundiosa, Paudalho.

Dois Poemas de Paudalho

1

Estar agora em Paudalho,
de bruços na ponte velha
que salta o Capibaribe
(na cheia, salta sobre ela).

No verão se pode estar
na ponte velha sem risco:
o rio é pouco, e em piabas,
na areia, esfiapa seu fio.

Fio que diz todo o nada
dos ondes em que definha,
de que a cheia inverna e vã
às vezes desmente a cinza.

2

Estar agora em Paudalho,
num casarão de azulejos,
entre textos e farmácias,
entre farmácias e textos.

Estar agora em Paudalho
seria na que lhe resta;
estar-se: estar-se em amante,
horizontal, sem a pressa

da ponte nova que a foge
porque poluída de sesta,
deixando-a dormir-se em si,
deixando quem queira nela.[145]

O poema principia por exaltar a infundiosa força do rio, mais uma vez nos levando a relacionar a memória ao lugar onde o rio ferve, posto que aqui, o poeta rememora o rio, ávido por reencontrá-lo. Mais ainda, desejoso de novamente estar debruçado na "ponte velha", a ver o Capibaribe passar nas tão diferenciadas estações que mudam a fisionomia de sua paisagem. Quando cheio, lembra a força indômita das ondas do mar, saltando a ponte; quando vazio, seu fio transporta o poeta para aquelas regiões onde, seco, o Capibaribe lembra as cinzas da Ave de Fênix – rio que na próxima cheia poderá renascer.

Na segunda parte, temos o rio a evocar a arquitetônica paisagem dos casarios, onde o poeta se abrigava "entre textos e farmácias, / entre farmácias e textos". Onde, amante, o poeta se aninhava nas fluviais características: "horizontal e sem a pressa", convivendo com as coisas, como tão cristalinamente transparece no poema "O Rio":

[...]
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.
[...].[146]

[145] MELO NETO, 1999, p. 451-452.
[146] Ibid., p. 126.

Sendo muito vinculada à paisagem, de uma forma que podemos dizer até telúrica, a poética cabralina não nos parece, no entanto, arraigada a uma paisagem, presa a ela de uma forma atávica ou, por outra, regionalista. Ao contrário, nela vislumbramos a possibilidade de transmutação de paisagens. Eis o que, volvendo de novo nossa atenção a “Dois poemas de Paudalho”, vimos o Capibaribe propiciar. Esse rio que, convivendo sem pressa, descansou com o poeta, surge nesse poema como o líquido conducente da transmigração espacial da memória. Nele, o Capibaribe escoou também como detentor de um duplo caráter de mar e fio de água. Em ambos os casos, escoando pelos espaços de uma paisagem afetiva cabralina.



16



17



18

Prancha 7: O Capibaribe em três momentos de sua passagem

No próximo poema, veremos defluir mais intensamente esse duplo caráter do rio, agora pelo contato com o mar. Irrompem nele, as diferenças entre rio e mar, e das paisagens por eles desenhadas. Mais ainda, o poema faz sobressair as idiossincrasias das índoles flumíneas e marítimas, e de suas relações com a terra, mais especificamente, com a cidade do Recife.

As Águas do Recife

1

Os dois touros

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

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

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

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

2

A queda de braço

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

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

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

Um certo instante estão imóveis,
nem maré alta nem baixa, ao par;
até que uma derruba e vence,
e ao vencer, perder: se exilar.[147]

[147] MELO NETO, 1999, p. 386-387.

Desde seus primeiros versos, como num prelúdio, a poesia nos apresenta uma diferença fundamental entre as índoles marítima e fluvial, marcadas por seus diferenciados movimentos. O mar é impulsivo, revolve, atroa, arrebenta no arrecife, indo e voltando a ele continuamente. O mar, ainda que fora do período das tormentosas marés lançantes, é por natureza eivado do temperamento da procela e, assim, permanentemente soçobra as areias, erode os arrecifes, tornando esses rubros rochedos subaquáticos cada vez mais esculpidos, recortados. O mar marca sua presença intensa e impetuosamente, lesto, como se fora sempre a última vez que ali fosse estar. O mar não teme a evicção, é por natureza despojado e auto-suficiente, volve-se por sobre si mesmo. É, portanto, taurino em seu destemor e em sua força.

O rio, por sua vez, tem a índole paciente, lastradamente se arrasta carreando a experiência do convívio com as gentes e paisagens pelas quais passa. Taurino em sua perseverança e obstinação, o rio se detém, retarda seu escorrer, para em nada incorrer abruptamente – nem mesmo ao encontro com o mar. Têm ambos, no entanto, a mesma razão de fundo: manter sua essência de água de antemar. Precisamente essa razão, é a causa incoativa da sanha entre rio e mar, onde cada um investe o movimento típico de seus temperamentos: o mar remontando, saltando obstáculos; o rio escorrendo em seu inexorável destino de descer ao mar. Nessa batalha, que contempla alternadamente movimento e imobilidade, o vitorioso é a um só tempo vencedor e vencido, posto que o prêmio, em ambos os casos, é o desterro, o amaro exílio.

Associar paisagem e animais é uma prática fluente na poética cabralina, haja vista, para ficar num só exemplo, a recorrência em sua poesia da vinculação da perseverança da cabra à força da pedra; sua essência mineral. Eis o que podemos ver em “Poema(s) da Cabra”: “O negro que é o duro que há no fundo / da cabra. De seu natural. / Tal no fundo da terra há pedra, / no fundo da pedra, metal. /”.[148] O caso específico de relacionar rio e mar a touros, será talvez reflexo de uma consabida paixão cabralina – a das touradas e seus personagens. Conquanto cientes disso, não podemos, no entanto, nos furtar à referência de outra poesia que o poema acima nos evocou: “Mar Absoluto”, de Cecília Meireles. Nessa poesia, constante do livro homônimo, de 1945, a poeta, de temperamento sobejamente marinho, já fazia essa associação do mar a um touro. Nela, o desapego, a impulsividade e a auto-suficiência que constelam uma índole taurina para o mar, foram sintetizadas nos seguintes versos:

[148] MELO NETO, 1999, p. 256.

> [...]
> O mar é só mar, desprovido de apegos,
> matando-se e recuperando-se,
> **correndo como um touro azul por sua própria sombra,**
> e arremetendo com bravura contra ninguém,
> e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
> por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.
>
> Não precisa do destino fixo da terra,
> ele que, ao mesmo tempo,
> é o dançarino e a sua dança.
> [...][149] (grifo nosso).

Voltaremos adiante a essa poesia, quando da análise das paisagens marinhas cabralinas, pois nela encontramos perfeita súmula da personalidade dessas paisagens. Além do mais – forçoso se faz admitir – consideramos "Mar Absoluto" o mais belo poema de língua brasileira escrito sobre o mar, jamais superado; e a imagem "correndo como um touro azul por sua própria sombra", a mais perfeita tradução dessa paisagem. Desagüemos, pois, nesse indômito touro azul.

[149] MEIRELES, Cecília. **Mar absoluto/ Retrato natural**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 14.

113



19

Baías, bacias, angras, golfos, praias, enseadas, estreitos, braços, canais, cômoros, cabos, barras, banquisas, bancos, dunas, calhaus, ilhas, arquipélagos, istmos, pontas, pontais, promontórios, penínsulas, falésias, rios, rias, arrecifes, recifes, corais, atóis, marismas, maceiós, molhes, costas, litorais, orlas... o vocabulário de imagens marinhas é prolífico, pois o mar é, além de tudo, um pródigo desenhista.

Prancha 8: Mar

4.2.3 Fazendo-nos ao mar

A chuva cai, alaga o chão, encharca os ventos;
ventos, velas fantasmas que vêm perdidas do alto mar.
A noite faz muito tarde.

Joaquim Cardozo, *Inverno*

Acostaremos aqui à análise dos poemas onde o mar irrompe como tema principal. Adentraremos o mar na poesia, contemplando a forma como desenha paisagens, como expõe sua própria personalidade paisagística, como configura o caráter marinho de personagens e paisagens humanas, enfim, como delineia paisagens culturais.

Principiamos por um poema que evoca o mar por sua interação com a flora praiana – especificamente o coqueiral. Nessa conjugação com o coqueiral, que o verbaliza, o mar delineará uma paisagem eólica do Recife e um caráter alísio para a vida que nessa cidade se dá.

A Voz do Coqueiral

O coqueiral tem seu idioma:
não o de lâmina, é voz redonda:

é em curvas sua reza longa,
decerto aprendida das ondas,

cujo sotaque é o da sua fala,
côncava, curva, abaulada:

dicção do mar com que convive
na vida alísia do Recife.[150]

O poema preludia o idioma do coqueiral praieiro, conferindo-lhe o predicativo redondo. Essa língua conquista tal epíteto por seu longo aprendizado com as ondas do mar, sendo-nos descrito pelos adjetivos tomados à geometria. Destarte, mais que oferecer predicados com que caracterizar o sotaque da pronúncia do coqueiral, o poeta traça-nos o próprio coqueiral em seu gestual curvilíneo, arqueando-se ao alísio, que dessa forma afigura-se como vento de feição. No movimento com que suas palavras delineiam o gestual do coqueiral, consoante ao movimento eólico das ondas, conclui o poeta por desenhar-nos toda

[150] MELO NETO, 1999, p. 428.

uma paisagem praiana. Mais ainda, por essa paisagem esboça também o caráter da vida recifense: marinha e alísia, e, por sua persistência, congenial desse vento intermitente.

Da mesma maneira, o poeta nos desenhará outras paisagens pela associação de imagens de mar e flora, fazendo-nos perceber que, postos frente a frente, um e outra sublinham um traço de suas especificidades paisagísticas. Eis o que nos dão as hachuras que registram as interseções entre o mar e o canavial, nos dois poemas que se seguem. Neles, ambos surgem como paisagens traçadas ambidestramente. Como se fora o mar a mão esquerda e o canavial a direita, ou vice-versa, veremos ambos se desenharem, como as duas mãos na consagrada figura de Escher.

O Canavial e o Mar

O que o mar sim ensina ao canavial:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espraiar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial sim ensina ao mar:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.

2

O que o mar não ensina ao canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.
O que o canavial não ensina ao mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.[151]

Didaticamente, quase como se fora um professor da disciplina de Mecânica dos Solos, o mar dá ao canavial a lição da percolação. Por ela, a água do mar penetrando todos os poros da areia, ensina ao canavial o que ele deverá repetir na semeadura. O canavial, por sua vez, retribui dando ao mar a lição de sua sonoridade horizontal, linha infinita pela qual repisa, constante, uma geórgica[152] de cordel. Nessa lição podemos, outrossim, entrever uma denotação geométrica, que a horizontalidade da desmedida superfície de seu verdor, formada

[151] MELO NETO, 1999, p. 340.
[152] Geórgica é uma obra literária acerca de trabalhos agrícolas, assim nomeada por alusão ao poema “Geórgicas” (39-29 a.C.) do poeta latino Virgílio (Públio Virgílio Marão, c.70-19 a.C.)

à custa da sucessiva repetição da verticalidade dos talos de cana, ensina à glauca superfície líquida do mar.

Na parte 2 do poema é exposto, por antinomia, o que uma e outra paisagem não se ensinam, num processo em que se constelam mutuamente suas especificidades. Desse modo, emerge a volição e a natureza passional do mar, aqui presentificada pela maré alta e seu esbater socado na areia. Em contrapartida, pelo que o canavial não ensina ao mar – o desenfreado esparzir da cana –, eclode uma característica típica do canavial: seu descomunal alastramento, contraponto da natureza marcadamente lindeira do mar – líquido guardado no conteúdo de sua própria geografia –, que espraia-se sem nunca transbordar.

Enquanto o poema anterior era conduzido pelo verbo ensinar, no poema seguinte, aprender será o verbo conducente, porquanto apresenta-nos uma outra vertente da pedagogia em que mar e canavial se constituem reciprocamente.

O Mar e o Canavial

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

*

O que o canavial sim aprende do mar:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espraiar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial não aprende do mar:
o desmedido do espraiar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.[153]

Nos versos acima, o mar aprende a lição sonorosa outrora ensinada pelo canavial; dispensando-o, todavia, no aprendizado da veemência, posto ser essa inerente ao mar. Em contrapartida, aqui o canavial foi discípulo do mar no espraiar-se pelas covas em eito horizontal, embora prescindindo dele como mestre do desmedido alastramento dessa plantação.

[153] MELO NETO, 1999, p. 335.

Dessa forma, os dois poemas reforçam mutuamente as características inerentes ao mar e ao canavial. Do primeiro acentuam o caráter de potestade volitiva. Do segundo, o aspecto cumulativo, formada que é essa paisagem pela incessantemente repetida verticalidade do talo de cana, que resulta na vasta superfície horizontal e verde do canavial. Além disso, ambos os poemas desvelam o que essencialmente têm em comum as duas paisagens: a vastidão; a prevalência do matiz verde; e o movimento eólico, que confere a ambos, um ritmo particular e uma sonoridade peculiar.

De resto, apesar de ressaltar as idiossincrasias de cada paisagem, o poema evade uma suposta convicção de que o canavial seja igualmente mar. Essa convicção deixa de ser uma evasiva, se confrontada com a assertiva expressa no poema "Por que Prenderam o 'Cabeleira'" – onde o poeta afirma: "[...] sem lembrar que o canavial é mar, / 'Cabeleira' aí vem se abrigar [...]".[154] Nesses versos, a vastidão e a devassada horizontalidade de seus desenhos as sintetizam como uma mesma paisagem.

[154] MELO NETO, 1999, p. 529.



20

Mar e canavial, como mãos que se desenham.

Prancha 9: Como mãos que se desenham.

Visto até aqui em seu aspecto plástico, por suas características geométricas, espaciais, e seu colorido; e ademais, por aspectos comportamentais que lhe conferem – nos permitimos dizer –, uma personalidade, no próximo poema veremos o mar pelos aspectos que o constelam como uma paisagem sanativa.

Manifestando mais uma vez a fidelidade cabralina a um processo de composição por antinomia, também nesse poema imagens negativas e afirmativas são contrapostas. Por essa via é que desenham a paisagem e caracterizam-na pelas idiossincrasias que conferem índole saneadora, sanativa, e vivaz ao mar.

Cemitério Alagoano
(*Trapiche da Barra*)

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

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.[155]

O mar a princípio surge nesse poema anunciado pelo vento marinho, que continuamente sopra o cemitério sobre a duna da praia. A primícia dessa alusão ao poder desinfetante desse vento será depois reforçada pela menção à sanativa água do mar, e à areia da praia, seca pelo sol. Toda essa injunção, vento (ar) - mar (água) - areia (terra), esboça uma paisagem marinha formada por uma processual renovação: o vento sopra, o mar lava a areia, o sol a seca. Desse modo, ainda que o quadro assim formado se inicie no cemitério – lugar que acorre à memória como território da morte – as imagens marinhas que o poeta sobrepõe a esse sítio acordam lembranças da vida. Despertas não somente pela apresentação do processo de

[155] MELO NETO, 1999, p. 225.

renovação, essas lembranças vêm à tona sobretudo pela presença do mar, que rememora a água, condição de origem e manutenção da vida.

No decorrer do poema, essa paisagem em permanente renovação é ampliada com novos componentes, que trazem à tona certos aspectos da índole do mar. São eles: pedra, coral e árvore, cada qual desvelando a forma com que o mar a eles se relaciona. Em primeiro lugar, é revelado o respeito do mar pela pedra, conquistado à custa da contínua lida em que ambos se amoldam. O mar, em sua prístina e ancestral sabedoria aquática, contorna o obstáculo representado pela pedra, e nesse movimento lentamente a modela. A pedra, por sua vez, em sua imobilidade, simplesmente se deixa amoldar. Nessa sanha de minerais, o líquido e o rochoso, surge o vegetal que dá tintas rubras à paisagem, a árvore que matiza, faz corar e, em sua lida com o mar, transmuta-se em coral.

Agora matizado pelo coral – o vermelho, que lembra o sangue e a carne viva – conclui o poema pelo retorno ao universo mórbido do cemitério, a que o mar tenta reduzir a ossos; e esses a pó, para nova vida em terra fértil transformar. Nesse poema então, vimos o mar como paisagem vivaz e que simboliza, em seu perpétuo movimento, a renovação permanente da vida. Assim também o reencontraremos no poema seguinte, adiante visto também em sua relação de alteridade com a paisagem de além mar.

Meteco por profissão, João Cabral apurou sua dicção poética incorporando a ela diversas paisagens estrangeiras por onde a carreira funcional o conduziu. No respeitante a isso, no próximo poema veremos como a paisagem da costa africana o devolve, “por via marítima” às paisagens nordestinas que lhes são inerentes, numa sensível assunção do sentimento de alteridade.

Na Guiné

Conacri dá de volta
Piedade, Pina, Olinda,
praia onde se fala
a língua desta brisa.

Se o que ela diz me escapa,
seu ritmo, seu acento
são esses com que falo
o português brasilento.

O que não reencontro
no mar de igual sotaque

é o horizonte aberto,
nordestino, sem chaves:

Aqui as ilhas de Los,
dragões fingindo de ilhas,
fecham-no a quem no mar
queira espraiar-se a cisma.[156]

Inicialmente é a capital, Conacri, que devolve ao poeta as paisagens praianas de Piedade, Pina e Olinda. No entanto, ainda na primeira estrofe ele nos revela ser o vento praieiro o conducente dessa viagem de volta às praias primeiras; posto ser sua brisa, praieira, marinha, falante do mesmo idioma daquela das praias originais, que em Conacri lhe vêem visitar à memória.

Nelas, reconhece o poeta a si mesmo e à sua própria maneira de pronunciar seu idioleto. Por outro lado, admite, não tem o mar dali aquela dicção horizontal daquele que lhe é original – o nordestino mar ancho. O mar da Guiné não lhe diz da abertura do mar nordestino; não lhe infunde o sentimento de liberdade propiciado pela descerrada amplidão dele. Entretanto, essa diferenciação, longe de constituir uma desairosa característica para a paisagem marinha guineense, mais reforça as peculiaridades de cada uma. Nessa, o mar povoado de ilhas de aspecto dragontino, fechando-o "a quem no mar / queira espraiar-se a cisma" terá, justamente por isso, proporcionado o recolhimento necessário à recorrência à memória do poeta, da antítese do mar guineense: o vasto mar nordestino, aberto ao espairecer de toda a cisma, ao derramar-se da errática alma do poeta.

Além de servir de referencial para a comparação com outras paisagens marinhas, a anchura do mar na costa nordestina decerto também pôde referenciar-lhe no tempo e espaço das paisagens outras, da alteridade. Esse aspecto é especialmente reforçado pelo poema "Barra do Sirinhaém".

[...]
2

Se alguém se deixa, se deita,
numa praia do Nordeste
ao sempre vento de leste;
mais que se deita, se deixa,

sente com o corpo que a terra
roda redonda em seu eixo,
pois que pode sentir mesmo

[156]MELO NETO, 1999, p. 564.

que as suas pernas se elevam,
[...]
Essas praias permitem
que o corpo sinta seu tempo,
o espaço no rodar lento,
sua vida como vertigem.[157]

Nessas estrofes dele, encontramos uma revelação da educação ultramarina que essas praias nordestinas conferiram ao poeta. Uma educação que João Cabral alcançou às expensas de sua própria entrega, investido de corpo inteiro no aprendizado autodidata do mar pernambucano. Precisamente essa doação, e o quão prolífica ela foi, dando-nos a ver a paisagem marinha, será igualmente o que nos permitirá suspeitar no poeta aspectos de um temperamento marinho. Sendo esse um temperamento errante como o de rio, que nos poemas acima estuou nas águas do além mar.

O próximo poema justamente patenteia esses aspectos que dizem respeito a um temperamento marinho. Nele veremos o poeta esboçar uma índole marinha em traços intensos e tintas fortes. Eis o que nos apresentará a poesia, na pele daquele que será talvez, para João Cabral, a personalidade marinha por excelência – Joaquim Cardozo.[158] A esse engenheiro calculista, também poeta, que foi seu grande amigo, João Cabral consagrou seu mais famoso poema, "O Cão sem Plumas", numa dedicatória que o menciona como "poeta do Capibaribe".

A Joaquim Cardozo

Com teus sapatos de borracha
seguramente
é que os seres pisam
no fundo das águas.

Encontraste algum dia
sobre a terra
o fundo do mar,
o tempo marinho e calmo?

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

A cidade que não consegues
esquecer

[157] MELO NETO, 1999, p. 432-433.

[158] Adotamos aqui a grafia que encontramos no poema nas *Obras Completas*, embora o tenhamos visto grafado como Cardoso em outras fontes, tais como em SÜSSEKIND, Flora. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Casa de Rui Barbosa [19--]. Nessa obra, em várias cartas, João Cabral adota a grafia com S.

aflorada no mar: Recife,
arrecifes, marés, maresias;

e marinha ainda a arquitetura
que calculaste:
tantos sinais da marítima nostalgia
que te fez lento e longo.[159]

No poema "As Águas do Recife", anteriormente analisado, comentamos as características de impulsividade, força e auto-suficiência, nele atribuídas ao mar. Nesse, ao contrário, a princípio o mar emerge enaltecido pela leveza suscitada em seu contato. Isso é o que assoma nos versos iniciais, que nos reportam o contato dos sapatos de borracha (podemos pensar em pés-de-pato) com o fundo do mar. Nessa condição, naturalmente o caminhante é levado a um denodado tatear do ondulado fundo arenoso com que o mar divisa a praia. Assim sendo, a figura que dessa imagem emerge é a do mergulhador – levíssimo esportista ou trabalhador subaquático – que, em sua incipiente caminhada no mar em muito lembra a do astronauta na lua, onde a ausência de gravidade suscita semelhante leveza aos passos.

Na evocação dessa leveza, segue o poeta perguntando ao amigo se já encontrara sobre a terra semelhante quietude submarina, aqui evocada por seu silêncio, pelo tempo que parece decorrer à velocidade do lento movimentar de algas. A evocação da paisagem submarina traz à tona três dons essenciais do mar: ele é profundo, misterioso e, como bem enunciado no texto bíblico do Eclesiastes, "nunca transborda". Esses dons, tomados à paisagem do fundo do mar, parecem ser aqueles com que João Cabral desvenda o amigo Joaquim Cardozo. A personalidade marinha, com que o poeta enaltece o amigo, é também enfatizada pela associação do temperamento de Cardozo às idiossincrasias comportamentais e espaciais do mar: lento, na calmaria; e longo, por natureza. No afã de ainda mais ressaltar a vinculação da poética cardoziana ao mar, João Cabral convoca o ritmo ondulado de sua versificação. Um ritmo de ondas que se querem de mar e de música.

Para melhor sublinhar esse caráter marinho encarnado por Joaquim Cardozo, vale lembrarmos a sua própria poética, que desenha a paisagem recifense sob uma luz estourada, luminosidade ampla pela anchura do próprio mar, donde Recife eclode como cidade marinha. Além disso, na poética cardoziana, o mar é visto sob suas muitas faces, segundo sua luz

[159] MELO NETO, 1999, p. 80.

ensolarada ou sombria, e seu caráter múltiplo, como prenunciado no pequeno poema na epígrafe desta subseção.

Também a arquitetura concorre para o escorço dessa personalidade marinha, pois entre os "tantos sinais da marítima nostalgia", encontramo-la sob a forma das conchas e cascas da traça modernista, certamente calculadas por Joaquim Cardozo para Brasília. Ademais, para além das formas dessas construções, somos ainda levados a pensar em seus matizados brancos e irisações arenosas, tipicamente marinhos.

Noutro poema da lavra cabralina, "Cenas da Vida de Joaquim Cardozo", o comportamento que o caracteriza como "lento e longo" como o mar é esmerado em versos onde o poeta o cerne de forma candente.

> [...]
> A esse recifense de praias
> obrigam-no a deixar seu mapa:
> [...]
>
> e, dos Maceiós, num navio
> vem viver federal, no exílio
> [...]
>
> sem sentir que este mar que o cerne
> é o Atlântico do Nordeste.
> [...].[160]

Nessa tocante alusão marítima, respeitante ao desterro do poeta, João Cabral denuncia a perda paisagística imputada a Cardozo na forma do exílio. Para relatar-nos esse difícil momento da vida do amigo, se vale da imagem marinha dos maceiós, lagoeiros litorâneos formados pelas grandes marés e as águas das chuvas, aludindo assim, a uma paisagem tormentosa e lacrimosa quando da despedida do engenheiro-poeta de Maceió. Todavia, mesmo premido pelo exílio, permanece Cardozo cernido pelo Atlântico do Nordeste, tratando-se portanto, como quer João Cabral, de alguém que, mesmo sob o jugo de uma pena, segue aberto às anchuras do mar, onde quer que venha a acostar. Como se fora o oceano seu perpétuo companheiro – no que entrevemos uma congenialidade com João Cabral – quem também tinha uma paisagem aquática por cúmplice: o rio Capibaribe, "o mais íntimo cão" que o acompanha.

---

[160] MELO NETO, 1999, p. 622-623.

Desde Homero, muitos poetas decantaram o mar; entre tantos, permitimo-nos aqui importar às nossas considerações as palavras numinosas de Cecília Meireles, quem, a nosso ver, irmana-se a Joaquim Cardozo na índole marinha. Nela, esse caráter se manifesta nos termos da transcendência pela via marítima, justamente a que, como mostrou o poema acima, mantém liberta a alma de Cardozo. Diz-nos Cecília, em "Mar Absoluto":

> [...]
> E, fico tonta,
> acordada de repente nas praias tumultuosas.
> E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.
> "Para adiante! Pelo mar largo!
> Livrando o corpo da lição frágil da areia!
> Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!"
> [...].[161]

O que João Cabral nos dá a ver na personalidade de Joaquim Cardozo, é a essência dessa paisagem humana estruturada pelo contato com o mar "para a empresa da vida". Ainda que esta o leve, como nos mostra o poema "Cenas da Vida de Joaquim Cardozo", a morar apartado do mar, em paisagem de canaviais.

> [...]
> Não canavieiro pernambucano,
> abria exceção para Campos.
>
> É em Campos que Maria Luísa
> e ele ouvem a chuva, sem camisa.[162]

Essa concessão à paisagem campista só faz pronunciar a índole marinha do poeta que, mesmo ali onde não pôde ver – tão somente ouvir – o mar destilado pelas águas da chuva, permanece marinho, por trazer consigo mesmo um mar. Precisamente por ser habitado por um o mar tão íntimo e inerente, entrega-se despojado ao destino. Semelhante desprendimento transparece também nas palavras com que Cecília sublinha essa característica como típica das personagens marinhas.

> [...]
> Baralha seus altos contrastes:
> cavalo épico, anêmona suave,
> entrega-se todo, despreza tudo,
> sustenta no seu prodigioso ritmo
> jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos,
> mas é desfolhado, cego, nu, **dono apenas de si,**
> **da sua terminante grandeza despojada**.
> [...][163]
> (grifo nosso).

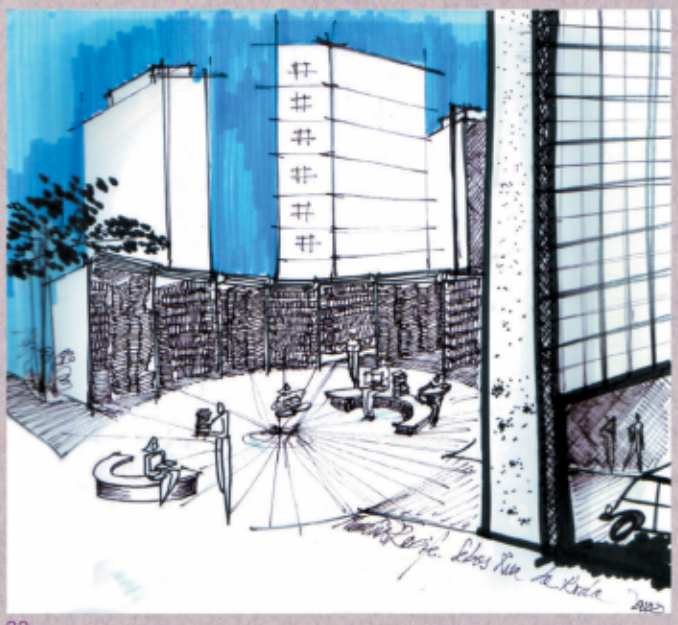
---

[161] MEIRELES, 1983, p. 13.
[162] MELO NETO, 1999, p. 623.
[163] MEIRELES, 1983, p. 14

Reunindo tantos atributos da paisagem marinha, o poeta engenheiro parece encarnar o que tem o mar de mais profundo, o que pôde ser apreendido desde o proêmio da poesia, quando João Cabral convocou a imagem do fundo do mar. Essa referência primeira, aprofundada num mergulho no poema, fez emergir um amarado Joaquim Cardozo, personalidade marinha eleita pelo poeta, que em seu delinear traz à tona também a cidade que ambos têm em comum: Recife. Essa paisagem, “aflorada no mar”, será a que, de ora em diante navegando pelas águas de rios e mares, iremos contemplar.



21



22

Paisagens afetivas, lugar do encontro por excelência, jornais vivos da existência cotidiana, as cidades são mais perfeita síntese da passagem humana pela terra.

Prancha 10: Cidades

4.2.4 Aportando em Recife e Sevilha

Mas é longe, a mais de três gritos
de Sevilha. Não vou por isso.

Pernambuco para dançar?
Bem que iria, se contrato há.

A gente de lá, que vi aqui,
diz que tem um Guadalquivir.

Como é mesmo? Capibaribe?
E a Capital como é? O Recife?

João Cabral de Melo Neto, *A Entrevistada Disse, na Entrevista:*

Separadas por uma distância oceânica, Sevilha e Recife se aproximam na poética cabralina por suas paisagens. Cidades luminosas, de clima árido, mas desenhadas por rio e mar, percorrendo suas paisagens nas poesias descobriremos o quão próximas se fazem por sua relação com a água – a que falta ao ar, todavia escoa nos rios e deságua no mar.

João Cabral não era um poeta de vergéis, pomares, jardins, alamedas, soutos, balcedos, bosques; as paisagens nemerosas não povoam a sua poética. Tão pouco é um poeta de rocios, aljôfares, álveos, corredeiras, catadupas, cachoeiras. Ao contrário, é a aridez que sempre surge, de forma absolutamente lhana, em seus versos. Assim é que a encontraremos nas poesias que esboçam Recife e Sevilha. Por outro lado, nelas veremos também como a presença da água, pela ocorrência de rio e mar, desenham essas cidades como paisagens aquáticas. Inauguramos nosso percurso pela paisagem recifense, incoativa da trajetória paisagística do poeta, numa poesia que apregoa as marcas dessa cidade assoalhando a aquática expressão gráfica de sua paisagem.

Pregão Turístico do Recife
A Otto Lara Resende

Aqui o mar é uma montanha
regular redonda e azul,
mais alta que os arrecifes
e os mangues rasos ao sul.

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

Na cidade propriamente
velhos sobrados esguios
apertam ombros calcários

de cada lado de um rio.

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

E neste rio indigente,
sangue-lama que circula
entre cimento e esclerose
com sua marcha quase nula,

e na gente que se estagna
nas mucosas deste rio,
morrendo de apodrecer
vidas inteiras a fio,

podeis aprender que o homem
é sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
não é a morte mas a vida.[164]

A presença do mar é pronunciada nessa poesia quase que como num enunciado, tão grande relevo lhe dá o poeta, definindo-o como "uma montanha / regular redonda e azul". É também o mar o lugar donde mana a luz que ilumina essa versão da paisagem recifense; luz exata. O rio, por sua vez, tem a sua entrada nessa poesia marcada pela faculdade de delimitar a configuração arquitetônica da paisagem. O rio é o elemento fronteiriço do casario, feito ombro a ombro às suas margens.

Desfechando um olhar de leitor ao casario desenhado pelo Capibaribe, João Cabral associa texto e arquitetura e dela enaltece a grafia, "lição madura". Volvendo ao rio, o olhar que o poeta lhe endereça assemelha-se àquele que já lhe destinara em "O Cão Sem Plumas", posto que aqui ressurge o rio companheiro, embora letárgico em seu escorrer pela paisagem humana. Essa, por sua vez, é associada à estagnação das regiões onde o rio segrega seu muco, novamente como naquele poema, convocando uma imagem de morte para fazer emergir, de novo, a vida – verdadeira "medida do homem".

Essa associação de imagens alude à faculdade do rio de manar a vida, mesmo quando estagnado; e reafirma a consabida dualidade que percorre a poética cabralina, aqui, expressando a vida a partir da idéia de morte. O mesmo acontece em "Morte e Vida Severina". Nesse poema, pujante retrato das vicissitudes por que passa o sertanejo que, na

[164] MELO NETO, 1999, p. 147.

seca, à ausência da água e do alimento que ela provê, move-se em jornada. No trajeto dela, ele percorre lugares e situações do mais absoluto sofrimento, torna-se desesperado a ponto de pensar em suicídio, até finalmente ser demovido dessa idéia pela explosão de uma nova vida. O nascimento de um bebê, vida que dos nove meses aninhada em nutritivo líquido emerge para o mundo exterior, recobra a esperança do retirante.

> 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.[165]

Mesma resposta nos dá o rio no candente final do "Pregão Turístico do Recife": ainda que estagnado, ou até reduzido a fio, em vida severina, o rio ainda assim é água, e como tal, eviternamente proclamará a vida. Mais ainda, comporá com a cidade paisagem viva. Ademais, o rio convoca a imagem da vida também por evocar, mesmo nas cidades não litorâneas, a presença viva do mar. Na próxima poesia, veremos ambos delinearem uma luminosa e viva paisagem tanto do Recife quanto de Sevilha, que sequer é banhada pelo mar, que a atinge tão somente pelas marismas.

> **Pratos Rasos**
>
> O prato raso que é o Recife
> e o prato raso que é Sevilha.
> Nela, a beirada do Alcor,
> nele, Guararapes, Olinda.
>
> Mais: ambos os pratos estão
> desbeiçados do mesmo lado,
> o que faz com que ambas existam
> debaixo de um céu de ar lavado.
>
> Ambas estão escancaradas
> ao ar sanativo do mar:
> nele o mar está ao pé, e nela
> chega em marisma, terra-mar.[166]

[165] MELO NETO, 1999, p. 202.
[166] MELO NETO, 1999, p. 446.

Valendo-se da figura dos pratos para aludir à geografia de planície comum ao Recife e a Sevilha, o poeta retoma aqui uma correlação sugerida no poema “Paisagens com Cupim”, onde também inicia por nos apresentar Recife por essa característica geográfica.

1

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

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

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

O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dente da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins.
[...].[167]

Recorremos ao poema acima porquanto ele nos ajuda a discernir a paisagem da cidade do Recife em sua delimitação precisa pelo mar, em que mar e terra surgem como limítrofes por fronteiras bem demarcadas, mantendo cada um sua especificidade paisagística. Essa condição é ainda mais pronunciada pela citação a Guararapes (Jaboatão dos Guararapes) e Olinda, terras lindeiras ao mar, e que como lindes paralelas delimitam o Recife em uma ponta e na outra. Com mesma função, surge a Beirada do Alcor na referência à Sevilha. Em ambos os casos, deixando entrever nessa demarcação a presença do rio, veio da terra, também ele delineador das paisagens e liame primeiro delas com o mar.

Prosseguindo em seu percurso pelas semelhanças geográficas que aproximam as duas paisagens, a poeta nos relembra que as duas cidades são desborcinadas pelo mesmo lado, abrindo-se ambas ao oceano Atlântico. Assim, é ele mesmo a amplidão aquática que confere a essas paisagens a iluminação plena, a luz lavada. Aqui, portanto, a luz límpida e sanativa transfigura os atributos, referidos ao mar e ao ar marinho, contidos também no poema

[167] MELO NETO, 1999, p. 235.

“Cemitério Alagoano”. Isso é especialmente sublinhado no fim do poesia “Pratos Rasos” no caso de Sevilha, onde o mar chega “infiltrado”, pela região de Las Marismas. Essas correlações inerentes à geografia e às condições climáticas das duas cidades – sua aridez, a abóbada celeste de avassaladora luz sob a qual se encontram – conferem à Sevilha uma ambiência que a aproxima da paisagem natal do poeta. Destarte, a poética visual em que se constitui a paisagem, ela como narrativa do lugar, transposta à poesia, torna próximas entre si duas cidades separadas por uma distância oceânica, mas indissociáveis na paisagem afetiva do poeta.

Assim, vemos que tanto em sua ausência na aridez do clima, quanto em sua presença na forma de mar, e, nela subentendida, de rio, a água é o latente elemento de ligação entre essas duas cidades na memória do poeta. No caso desse poema, especificamente o mar, é aludido de forma mais pujante. Presentificado pela relação de água e ar, o mar é o que confere a essas cidades a salubridade do ar marinho, patente nos versos “Ambas estão escancaradas / ao ar sanativo do mar”. É ele também que desenha a paisagem das duas cidades, a princípio pela relação de água e terra, na menção de ambas estarem “desbeiçadas” de um mesmo lado; e culminando em “nele o mar está ao pé, e nela, / chega em marisma, terra-mar”.

Ao unir de tal maneira essas duas paisagens, o poeta nos revela, como anteriormente dissemos em relação ao poema “Na Guiné”, novamente o mar como paisagem de alteridade. Ele que, infiltrando-se por marismas até alcançar Sevilha, eivado por todas as relações de correspondência que mencionamos, faz aportar a ela aquela paisagem outra, do outro país, do outro lado do oceano. Semelhante situação veremos no poema seguinte, onde as duas paisagens se unem numa mesma embarcação.

A Barcaça

Ele embarcou numa mulher
(Um dia, foi numa cidade:
a vida cigana de então
pedia porto onde ancorasse.

em Sevilha matriculou-se:
se nele é meteco, ninguém
habitou mais fundo esse porto
nem o soube do que ao quem).

Hoje embarcou numa mulher.
Recifense ele a chama barcaça,
que é o barco mais feminino,

é mulher feita barco e casa.

Mas nunca fez por anular
o registro da barca antiga:
na barcaça pernambucana
na proa se lê “Sevilha”.

E nela embarcou sem querer
saber o que fazem com ela:
já se carrega pouco açúcar
nas barcaças fêmeas, à vela.

Que importa se vai Norte ou Sul?
Se vai a Goiana ou Barreiros?
Tem o registro de Sevilha
e é sem timão, sem timoneiro.[168]

Aludindo à figura feminina, de que tantas vezes se vale para qualificar a paisagem sevilhana, seja na forma de pessoas, seja na de atributos inerentes à feminilidade, aqui João Cabral toma a barcaça como símbolo da síntese de mulher e de casa (aqui, também cidade). Dessa forma, essa embarcação habitável translada uma paisagem à outra, enquanto também consubstancia a união de Sevilha e Recife. Além disso, sendo a casa móvel entre ambas as paisagens, é a um só tempo a casa que, apesar de meteco, conheceu a fundo – Sevilha – e a casa natal – Recife.

Ao tomar a figura da barcaça como soma dessas duas cidades, nela embarcando à deriva, o poeta sublima a idéia de entrega ao novo, a sina de liberdade, que é inerente ao mar. Diante disso, vemos a paisagem marinha assomar como emblema da alteridade, sendo o mar o veículo da transmigração de paisagens. Diverso do rio, onde a navegação é guiada por caminho prefigurado por um curso conducente, no mar a escolha do destino a seguir é tão livre quanto o movimento da agulha imantada no círculo da bússola. É, portanto, por excelência a paisagem da abertura, da liberdade sob o céu. Por reunir todos esses dons, o mar é a metáfora da ligação das águas de Capibaribe e Guadalquivir, e das terras de Recife e Sevilha – distantes uma da outra mais de “três gritos”.

[168] MELO NETO, 1999, p. 635.



23



24



25

O Recife no azul, entre céu e mar.

Prancha 11: O Recife entre céu e mar.

5 NO ESTUÁRIO POÉTICO DA MEMÓRIA, DIANTE DE NOVAS PAISAGENS

Ao longo da análise das poesias, os conteúdos narrativos e figurativos da paisagem foram continuadamente desvendados pela forma com que as palavras desenharam-na na poesia, revelando-nos assim, sua força poética e sua faculdade de impregnar a memória. Ao final de nossa navegação por essas paisagens aquáticas, lente de leitura e fio narrativo da memória poética que nos conduziu, podemos dizer sim, que a paisagem, essa poética visual, é infundiosa da memória do lugar.

Retomando aquela discussão de inspiração insurgida na subseção "Poesia e poéticas"; acreditamos que nosso percurso corrobora o que naquela oportunidade defendemos consignando as palavras de Ariano Suassuna. De suas idéias nos valemos novamente agora, desta feita expostas em entrevista à revista pernambucana *Continente Multicultural*, onde o escritor afirma em relação a João Cabral:

> Eu me diferenciava até nisso de João Cabral. Ele não acreditava em inspiração e eu acredito. Agora, o que talvez sustente essa antipatia que ele tinha por inspiração é a palavra em si. Porque a palavra é antipática mesmo. Os poetas românticos desgastaram muito essa palavra inspiração, não é? Mas eu até escrevi, a propósito disso e eu me lembro que ele era vivo ainda quando eu escrevi isso, dizendo que ele tomasse conhecimento das expressões de um escultor popular que havia aqui em Pernambuco, chamado Nhô Caboclo. Nhô Caboclo dizia que "tudo o que eu faço sai do córrego". Então, é esse córrego que todo artista tem de ter, do contrário ele não escreve. O próprio João Cabral, se não tivesse, não faria aqueles poemas tão extraordinários. [169]

A nosso ver, o córrego cabralino eram os rios de mar, pois o poeta jamais dedicou um poema a um rio de soberana interioridade, como o São Francisco. Não, os seus são rios que já estão à beira do desaguar no mar da aquática paisagem recifense. Ela que desenha, matiza, umedece ou seca suas paisagens físicas e poéticas, esteja o poeta dizendo de Recife – "este em todas se situa" – ou de Sevilha, onde reencontrou aquela paisagem primeira. Ou, por outra, dando a ver Pernambuco ou Andaluzia, que desferiram-no à poesia, como nos contou o poeta em sua poética "Autocrítica". Mais ainda, fez da água o elo entre elas, seja por sua ausência – no clima árido, seja por sua presença fluvial, nos lembrando o que lhe dissera um amigo: "que

---

[169] POLO, Marco. Ariano Suassuna: cabras e mamulengos *versus* super-homem. **Continente Multicultural,** Recife, ano 2, n. 20, p. 6-17, ago. 2002.

o Capibaribe e o Guadalquivir / são de uma só maçonaria".[170, 171] Ou ainda, pela afinidade oceânica entre essas paisagens, que tão límpida luz lhes confere – ambas "pratos rasos" e "desbeiçados do mesmo lado, / o que faz com que ambas existam / debaixo de um céu de ar lavado.[172]

Luz ampla que tão melhor elucida essas paisagens, por si mesmas já claras em sua plana plenitude, sua sinceridade. No Recife, onde o poeta foi dado à luz, a impressão é a de o céu queda-se por sobre a paisagem quase tão vertical quanto a cana, que grassa na extensão horizontal dos canaviais. A paisagem de planície, assim iluminada, entrega-se por inteiro à visão entre céu e mar.

Essa paisagem de planuras e claridades, cremos participar, outrossim, da origem de seu gosto pela arquitetura moderna, preferência tributária não somente do caráter racionalista da escola modernista. Essa arquitetura, franca também em sua legibilidade, tantas vezes exaltada pelo poeta por sua limpidez e clareza, foi por seu turno, muito profícua em terras recifenses. Nelas, assomam praças e parques do traço de Burle Marx, e reside uma escola de arquitetura originada sob orientação modernista, cuja história remonta a nomes como Delfim Amorim e Acácio Gil Borsói.

---

170 MELO NETO, 1999, p. 638.

171 A propósito dessa associação de afinidades, é interessante evocar o quanto a origem dos nomes dos dois rios os diferencia. Capibaribe "o rio das capivaras" (do tupi *Caapiuar-y-be* ou *Capibara-ybe*), e Guadalquivir, "o grande rio" (do árabe *wadi al-kabir)*.

172 MELO NETO, op. cit., p. 446.



26



27

Entre rio e mar, uma paisagem de planuras.

Prancha 12: Paisagem de planuras.

Por tudo isso, hoje acreditamos que a paisagem, mais que infundiosa da memória do poeta, e de sua obra, foi o estruturante mesmo da própria forma lhana e exata com que João Cabral deu-nos a vê-la. Daquela paisagem franca sob lúcida copa celeste incoam pois, a visibilidade, a exatidão, a lucidez do modo cabralino de dar a ver, da própria constituição de sua poética.

Uma poética que, concernindo tanto à lucidez e à realidade, jamais se permite a fabulação, a fantasia, e sobretudo, em momento algum deixa transparecer qualquer idealização da paisagem. Ao contrário, toma-a em sua cabal realidade e assim no-la entrega. Precisamente essa sua não-idealização da paisagem será, pois, a lição primeira que a poética cabralina concede-nos, arquitetos, para a compreensão, expressão e projetação da paisagem.

Além de encarar tão realisticamente a paisagem, endereçando-a um olhar poético, buscando nela mesma os elementos de sua síntese, o poeta dá-nos a vê-la por linguagem acurada, precisa na expressão de sua lucidez. Assim o consegue, pelo investimento de um olhar detido e aliado de seu denodo em buscar as mais verdadeiras idéias e palavras para expressá-la. Destarte, decifra-a, e então pondera, planeja a forma que melhor dê-nos, leitores, a vê-la.

Assim, se tomarmos o mote dos seus poemas sobre o que o mar ensina ao canavial, e o que canavial ensina ao mar, certamente podemos dizer que a poesia ensina à arquitetura um olhar detido para a paisagem, um denodado avanço na sua decifração, um ponderar que não idealiza, uma busca incessante da precisão para expressá-la e projetá-la. Além disso, ensina que ela, paisagem, tanto quanto a poesia, é uma objetivação do real, e assim, portanto, maior que toda imagem. Como o próprio João Cabral noz diz, em “Uma Faca Só Lâmina”:

> [...]
> e afinal à presença
> da realidade, prima,
> que gerou a lembrança
> e ainda a gera, ainda,
>
> por fim, à realidade,
> prima, e tão violenta
> que ao tentar apreendê-la
> toda imagem rebenta.[173]

[173] MELO NETO, 1999, p. 215.

Eis, afinal, como a paisagem inspira a poesia e impregna uma memória do lugar: em sua mais absoluta realidade, que rebenta toda imagem. Ensinamento ainda mais precioso à arquitetura desses tempos de acumulação de imagens descartáveis, tão facilmente decalcáveis, que contemporaneamente povoam nossas paisagens e circulam na cromotipia das revistas, nos pixels dos *sites* da mídia eletrônica. Um universo de "trivialidades estridentes", para defini-lo como Steiner,[174] que não expressa aquilo que a histórica espessura de realidade da paisagem física é capaz de transmitir, por sua figuração, sua literalidade. Como o próprio Steiner lembra:

> A pólis grega via a si mesma como um veículo transmissor orgânico dos ensinamentos de Homero, da pressão estabelecida pelos precedentes heróico-políticos estabelecidos por ele. Os tendões que sustentam a cultura e a história inglesas estão profundamente imbricados na *King James Bible*, no *Book of Common Prayer* e na obra de Shakespeare.[175]

Ao contrário, sob a prevalência do processo de contínua, voraz e velocíssima sobreposição de trivialidades imagísticas, a amnésia é iminente; a pré-obsolescência dos projetos, idem. Vale lembrar que o processo de criação e construção da arquitetura muito mais se afina com os processos literários que com a instantâneidade das imagens.

No contra-fluxo desse movimento de instantâneidade, trabalha a poesia. Importa-se ela, com o que fica de uma paisagem, com o que dela retemos, com ela como uma manifestação da memória do lugar. Esse o esforço que em João Cabral encontramos na lida com o inexorável fluir do tempo, tentando presentificar a memória, sempre como as pedras, aplicando sua "disciplina de milícias".[176] Ciente da impossibilidade de responder à pergunta que inquieta Anfion:

> Como traçar suas ondas
> antecipadamente, como faz,
> no tempo, o mar?[177]

Assim como Anfion, também nós acostamos no final desse aprendizado com perguntas para o futuro, posto serem elas o que tornam pandas as velas que movem o veleiro da curiosidade para novas navegações. Apontam-nos novas paisagens a decifrar, novas pesquisas.

---

[174] STEINER, 2001, p. 27.
[175] Ibid., p. 23.
[176] MELO NETO, 1999, p. 151.
[177] Ibid., p. 92.

Sendo infinitas as sendas de pesquisa, multíplices as que a paisagem descortina, e vasta a cosmogonia das paisagens cabralinas, nossa intenção resume-se a sinalizar nessa clareira, alguns sendeiros que nossos andares por sua obra sugeriram-nos.

Tendo sido a nossa opção um percurso aquático, iniciaremos pelo que das águas transpareceu. Nas águas dos rios, percebemos a possibilidade de um estudo comparado entre Capibaribe e Guadalquivir. Um estudo que busque seus conteúdos poéticos e memorialísticos sob a ótica das semelhanças e diferenças que fazem de um e outro paisagens estrangeiras, que se aproximam nessa poética por uma provável relação de alteridade.

Ainda no território aquático, essa relação pareceu-nos especialmente pronunciada pela evoção do mar e das paisagens marinhas. O mar como unificador das águas dos rios Capibaribe e Guadalquivir, e das terras de Recife e Sevilha, paisagens complementares. Sendo o Recife a paisagem em que vigora o aspecto masculino, e Sevilha, primordialmente pronunciada por sua feminilidade. Mas também, o mar unificador das várias cidades onde o poeta serviu como diplomata. No caso, o mar sobressai como figuração da paisagem do contato com o que está do outro lado dele, a paisagem da alteridade por excelência. Isso nos faculta correlações com a obra de outros poetas que, como João Cabral, viveram longamente no exterior e, assim, experienciaram uma dupla condição de estranhamento. Dupla por manifestar-se primeiramente em relação à paisagem estrangeira, e no retorno, à paisagem brasileira, ao revê-la com olhar estrangeiro. Essa vertente que pudemos flagrar na poética cabralina, supomos poder encontrar também nas obras poéticas de Cecília Meireles e Murilo Mendes. Precisamente essa, é a pesquisa que desejamos desenvolver numa futura tese de doutorado.

No âmbito das relações de alteridade, outra pesquisa que se nos esboçou foi a da relação das paisagens nordestinas e andaluzas. Nesse caso, num estudo comparado entre as obras de João Cabral e Ariano Suassuna, quem se assume amplamente influenciado pelo *romancero* do granadino Federico Garcia Lorca.

Ainda com Ariano, outra possibilidade de estudo comparado de paisagens seria a dos sertões na visão cabralina e suassuniana. Na primeira em sua dimensão de dureza, sua realidade mineral; na segunda, em suas possibilidades de transcendência pelo mágico e pelo divino.

Mais uma vez, por ter sido o nosso um percurso aquático, por oposição a ele somos alçados à percepção da pertinência de um aprofundado estudo das paisagens da seca na obra cabralina. Pesquisa que contemple os agrestes, sertões, e seus conteúdos simbólicos que relacionam a mineralidade à flora, à fauna, aos tipos humanos, na crua realidade dessas paisagens.

Sendo o poeta nascido no Recife e criado entre engenhos, naturalmente interessante se faz uma pesquisa da contraposição das paisagens urbana e interiorana em sua formação poética, na construção de sua dicção.

Além disso, sendo Olinda e Recife cidades muito próximas espacialmente, e percorridas por dois rios que afinal se solidarizam, Beberibe e Capibaribe, uma análise comparada dessas paisagens em sua obra avulta como investigação profícua. Essa pesquisa poderia partir da narrativa geográfica, coreográfica e arquitetônica dessas paisagens na poética cabralina, revelando a uma e a outra cidades. Mais ainda, revelando o que uma paisagem vê da outra, a possibilidade de uma relação de espelhamento. Numa bela alusão respeitante ao que disso reconhece, diz-nos o poeta em “De um Avião”,

> [...]
> Que reconheço na distância
> de vidros lúcidos, ainda:
> eis o incêndio de ocre
> que à tarde queima Olinda;
>
> eis todos os verdes do verde,
> submarinos, sobremarinos:
> dos dois lados da praia
> estendem-se indistintos;
> [...].[178]

onde vemos o colorido de ocres e cardos, sob o fulvo sol do fim de tarde, assomar a paisagem em meio aos verdes de coqueiros e mar. Outra possibilidade de abordagem dessas duas paisagens, se dá pelos aspectos de seu traçado e sua tectônica. Sob essa ótica, muito revela o poema “Paisagens com Cupim”, em que o poeta contrapõe geométrica e tectônicamente as formações paisagísticas de Recife e Olinda, estendendo-se sobre seus respectivos arrabaldes.

[178] MELO NETO, 1999, p. 228.



28

O Recife é um "prato de metal"



29

Olhando para ele, Olinda queima seus ocres na tarde alta.

Prancha 13: Ele como um prato de metal, ela queimando seus ocres.

Oferecendo-nos as paisagens sempre de uma forma lúcida, como já ressaltamos, é a própria luz um amplíssimo campo de estudo na poética cabralina. Ela como terminante na definição das paisagens e das suas qualidades inerentes, entre elas sobretudo a franqueza, jamais toldada por qualquer sombra de dúvida. Precisamente assim é que ela avulta no poema "Litoral de Pernambuco":

> [...]
> tudo debaixo do alumínio
> de um sol de cima e nordestino,
> sem que nada, ou coisa, interponha
> o domingo de alguma sombra,
>
> tudo sob um céu mineral
> que preside em pedra, imparcial,
> e que devassa tudo ali:
> mesmo os grotões onde parir.[179]

Esse dizer de luz, claramente nos endereça à poética de Joaquim Cardozo como contraponto para o estudo da aparição das paisagens sob as luzes cabralinas.

Sendo o estro cabralino movido pelo esforço de "presentificação da memória", como reportado na subseção Memória, cumpre-nos dizer da pertinência de um estudo das paisagens da memória cabralina face às da memória banderiana. No tocante a essa faceta, é curioso notar a quase coincidência entre os títulos dos poemas "Uma Evocação do Recife", de João Cabral, e "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira, ambos fazendo presente a bucólica paisagem da região de Apipucos.

Muito mais teríamos a apontar por verdes, canaviais e mangues, rios e mares; cabras e gentes; e se aqui nos impomos encerrar será pela consciência da vastidão paisagística e poética da obra cabralina. Dentre ela, vastidão, desejamos ter contribuído para afigurar algumas paisagens, tal como se fizeram transparecer por suas águas, iluminando-nos com seu "brilho definido". Espargindo por sobre nós os seus benefícios, como o tempo, na "Oração ao Tempo", de Caetano Veloso.

Sábado, 9 de Novembro de 2002, em Vitória; mas, de algum modo, também no Recife.

---

[179] MELO NETO, 1999, p. 241.



30

Prancha 14: Na Aurora dos novos tempos.

REFERÊNCIAS

ANDALUSIA: the spirit of Spain. **National Geographic Magazine**, Washington, D.C., v. 147, n. 6, p. 851, June 1975.

BAÍA de Todos os Santos: cais do Mercado Modelo. Salvador: [s.n., 19--]. 1 cartão postal.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras escohidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

____. **Obras escolhidas II**: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1995.

____. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CARDOZO, Joaquim. **Livro aceso e nove canções sombrias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2001.

COSGROVE, Denis E. **Social formation and symbolic landscape**. London: The University of Wiscosin Press, 1998.

COSGROVE, D.; DANIELS, S. **The iconography of landscape**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ESCHER, M. C. “Drawing hands”. In: _____. **M.C. Escher**. Köln: B. Taschen Verlag, 1995. (Taschen Postcardbook).

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FONSECA, Rodrigo. O historiador vê o poeta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. 2001. Caderno B, p. 4.

GAUDI. Barcelona: Scudo de Oro, 1974.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, [19--].

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HESSE, Herman. **Sidarta**. 42. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1996].

HOUAISS, Antônio. **Pequeno dicionário enciclopédico Koogan Larousse**. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1980.

_____. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Paul Harro-Harring**: esboços tropicais do Brasil: catálogo. Rio de Janeiro, 2001.

KOTHE, Flávio R. (Org.). **Walter Benjamin, sociologia**. São Paulo: Ática, 1991.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LEWIS, Peirce S. Axioms for reading the landscape: some guides to the American scene. In: MEINIG, D. W. (Ed.). **The interpretation of ordinary landscapes**. Oxford: Oxford University Press, 1979. p. 11- 48.

MANDELSTAN, Óssip. "Do interlocutor". **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n. 8, 2000.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Luciana de Lima. **O Rio de Janeiro dos viajantes**: o olhar britânico (1800-1850). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MEINIG, D. W. (Ed.). **The interpretation of ordinary landscapes**. Oxford: Oxford University Press, 1979.

MEIRELES, Cecília. **Mar absoluto/ Retrato natural**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MELO NETO, João Cabral de. Considerações do poeta em vigília. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 21, mar. 1996. Entrevista concedida a Rinaldo Gama.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MOISÉS, MASSAUD. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PENA FILHO, Carlos. **Os melhores poemas de Carlos Pena Filho**. 2. ed. São Paulo: Global, 1986.

POLO**,** Marco. Ariano Suassuna: cabras e mamulengos *versus* super-homem. **Continente Multicultural**, Recife, ano 2, n. 20, p. 6-17, ago. 2002.

RECIFE: mapalet, mapa da cidade 2002. Recife: Prefeitura, 2002. 1 folder.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada**: ensaios. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SUASSUNA, Adriano. Ao sol da prosa brasileira. **Cadernos de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 47, nov. 2000. Entrevista concedida aos editores dos Cadernos.

_____. **Romance d´A Pedra do Reino e o príncipe do vai-e-volta**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.

SÜSSEKIND, Flora (Org.).**Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Casa de Rui Barbosa, 2001

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VERAS, Lúcia M. de S. Cavalcanti. **Do Apé-Puc a Apipucos**: numa encruzilhada, a construção e permanência de um lugar urbano. Recife: Edições Bagaço, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

APÊNDICE A

Outras Recomendações para Leitura

ALMEIDA, Paulo; CORAIS, Carlos; VAZ, Suzana. **Conceptualização, formalização, comunicação/ilustração**: textos didáticos. Minho: Universidade do Minho, 1999. Mimeografado.

ARGAN, Giulio Carlo. **A História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na cultura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BACHELARD, Gaston**, A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles, **La Fanfarlo/ Le spleen de Paris**: petits poèmes en prose. Paris: Flammarion, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a criança e o brinquedo. São Paulo: Summus, 1984.

BISHOP, Elizabeth. **Poemas do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da métropole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

BRISSAC, Nelson. **Cenários em ruínas**: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac: Marca D'Água, 1996.

CALVINO, Italo. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **João Cabral em perspectiva**. Porto Alegre: Ed. da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

_____. **Tendências contemporâneas da literatura**: um esboço. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

CULLEN, Gordon. **Paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 1984.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. **O mito e a ciência na poesia de Joaquim Cardozo**: uma leitura barthesiana. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

DIEGUES, Antonio Carlos. **Ilhas e mares**: simbolismo e imaginário. São Paulo: Hucitec, 1998.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Olhar periférico**: informação, linguagem, percepção ambiental. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. **Ver a cidade**: cidade, imagem, leitura. São Paulo: Nobel, 1988.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GYÖRGY, Doczi. **O poder dos limites**: harmonias e proporções na natureza, arte & arquitetura. São Paulo: Mercuryo, 1990.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOSLING, David, **Gordon Cullen**: visions of urban design. London: Academy Group, 1996.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**: (tomo II). São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAGUARIBE, Beatriz. **Fins de século**: cidade e cultura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Brasília: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Jorge de. **Poesia completa**: (vol. I). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LORCA, Federico García. **Obra poética completa**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILLET, Vera. **A teimosia das pedras**: um estudo sobre a preservação do patrimônio ambiental do Brasil. Olinda: Prefeitura, 1988.

MACEDO, Sílvio Soares. **Quadro do paisagismo no Brasil**. São Paulo: FAUUSP, 1999.

NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROCHA, Tadeu. **Roteiros do Recife**. Recife: Mousinhos Artefatos de Papel, 1959.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

SUASSUNA, Ariano**. Poemas.** Recife: Ed. da Universidade Federal de Pernambuco, 1999.

_____. **O casamento suspeitoso**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

_____. **O santo e a porca**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

_____. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TRIGO, Luciano. **O viajante imóvel**: Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TURNER, Tom. **City as landscape**: a post-modern view of design and planning. Londres: E & FN Spon, 1996.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIEIRA, Joaquim Pereira Pinto. **Relatório da disciplina de desenho I**: desenho do natural. Porto: Universidade Federal do Porto,1994. Mimeografado.

WANDERLEY, Vernaide; MENEZES, Eugênia. **Viagem ao sertão brasileiro**: leitura sócio-antropológica de: Ariano Suassuna, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa. Recife: FUNDARPE, 1997.

APÊNDICE B

Fontes dos desenhos, pinturas e fotografias

Prancha 1 – Volta à Pernambuco.....14
Figura 1 - Rua da Aurora. Desenho de viagem, por Eliane Lordello, 2002.

Prancha 2 – Paisagem como figuração.....37
Figura 2 - Montanha de Montserrat.
Disponível em www.volavela.com/index-angles.htm
Figura 3 - Montanha de Montserrat.
Disponível em http://tourism.catalonia.net/ckw/geo.html
Figura 4 - Montanha de Montserrat.
Disponível em http://www.beautifulview.com/spain/mont02.html
Figura 5 - Parque Güell.
Fonte: GAUDI. Barcelona: Editorial Scudo de Oro, 1974.
Figura 6 - Parque Güell. Fonte: GAUDI. Barcelona: Editorial Scudo de Oro, 1974.

Prancha 3 – Paisagens com *genius -loci*.....65
Figura 7 – Porto de Vitória. Desenho de Eliane Lordello, 2002.
Figura 8 – Baía de Guanabara. "*Vue de la Côte Ouest du Détroit de la Baye de Rio-Janeiro*". Aguada de Paul Harro-Harring, 1840, pertencente à série Esboços Tropicais do Brasil.
Fonte: Catálogo da exposição "Paul Harro-Harring - Esboços Tropicais do Brasil". Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2001, p.16.
Figura 9 - Baía de Todos os Santos, chegada no Cais do Mercado Modelo. Postal em bico de pena, sem data.
Fonte: acervo particular (correspondência de Maurício Lordello dos Santos Souza e Maria Carolina Lordello dos Santos Souza).
Figura 10 - Rio Capibaribe. Desenho de viagem, por Eliane Lordello, 2002.

Prancha 4 – O poeta.....74
Figura 11: Retrato de João Cabral de Melo Neto, por Percy Deane.
Fonte: MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

Prancha 5 – Sevilha: a Ave de Fênix e o vernacular.....80
Figura 12 – Sevilha
Fonte: ANDALUSIA: the spirit of Spain. **National Geographic Magazine**, Washington, D.C., v. 147, n. 6, p. 851, June 1975.
Figura 13 - Sevillanas
Fonte: ANDALUSIA: the spirit of Spain. **National Geographic Magazine**, Washington, D.C., v. 147, n. 6, p. 851, June 1975.
Figura 14 - Toureiro
Fonte: ANDALUSIA: the spirit of Spain. **National Geographic Magazine**, Washington, D.C., v. 147, n. 6, p. 852-853, June 1975.

Prancha 6 – Rios.....83
Figura 15 - Montagem com desenho e epígrafe de Eliane Lordello, 2002.

Prancha 7 – O Capibaribe em três momentos de sua passagem.....109
Figura 16 - Foto de viagem, por Eliane Lordello, 2002.
Figura 17 - Foto de viagem, por Eliane Lordello, 2002.

Figura 18 - Foto de viagem, por Eliane Lordello, 2002.

Prancha 8 – Mar.....113
Figura 19 - Montagem com desenho e epígrafe de Eliane Lordello, 2002.

Prancha 9 – Como mãos que se desenham.....118
Figura 20 - “Drawing hands”, desenho de M.C. Escher.
Fonte: **M.C. Escher**. Köln: B. Taschen Verlag, 1995. (Taschen Postcardbook).

Prancha 10 – Cidades.....127
Figura 21, Figura 22 - Montagem com desenho e epígrafe de Eliane Lordello, 2002.

Prancha 11 – O Recife entre céu e mar.....134
Figura 23 - Foto de viagem, por Eliane Lordello, 2002.
Figura 24 - Foto de viagem, por Eliane Lordello, 2002.
Figura 25 - Foto de viagem, por Eliane Lordello, 2002.

Prancha 12 – Paisagem de planuras.....137
Figura 26 - Foto de viagem, por Eliane Lordello, 2002.
Figura 27 - Montagem de duas fotos de viagem, por Eliane Lordello.

Prancha 13 – Ele como um prato de metal, ela queimando seus ocres.....142
Figura 28 - Recife, visto do alto da Sé, Olinda. Foto de viagem, por Eliane Lordello, 2002.
Figura 29 - Olinda, vista do alto da Sé, Olinda. Foto de viagem, por Eliane Lordello, 2002.

Prancha 14 – Na Aurora dos novos tempos.....144
Figura 30 - Rua da Aurora.
Fonte: RECIFE: mapalet, mapa da cidade 2002. Recife: Prefeitura do Recife, 2002. 1 folder.

ANEXO

Poema

“O Rio, ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife”

O Rio

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

Da lagoa
da Estaca
a Apolinário

Desde tudo que lembro,
lembro-me bem de que baixava
entre terras de sede
que das margens me vigiavam.
Rio menino, eu temia
aquela grande sede de palha,
grande sede sem fundo
que águas meninas cobiçava.
Por isso é que ao descer
caminho de pedras eu buscava,
que não leito de areia
com suas bocas multiplicadas.
Leito de pedra abaixo
rio menino eu saltava.
Saltei até encontrar
as terras fêmeas da Mata.

Por trás do que 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.
Lá o céu perdia as nuvens,
derradeiras de suas aves;
as árvores, a sombra,
que nelas já não pousava.
Tudo o que não fugia,
gaviões, urubus, plantas bravas,

Notícia
do Alto
Sertão

a terra devastada
ainda mais fundo devastava.

Como aceitara ir
no meu destino de mar,
preferi essa estrada,
para lá chegar,
que dizem da ribeira
e à costa vai dar,
que deste mar de cinza
vai a um mar de mar;
preferi essa estrada
de muito dobrar,
estrada bem segura
que não tem errar
pois é a que toda a gente
costuma tomar
(na gente que regressa
sente-se cheiro de mar).

A estrada
da ribeira

Para o mar vou descendo
por essa estrada da ribeira.
A terra vou deixando
de minha infância primeira.
Vou deixando uma terra
reduzida à sua areia,
terra onde as coisas vivem
a natureza da pedra.
À mão direita os ermos
do Brejo da Madre de Deus,
Taquaritinga à esquerda,
onde o ermo é sempre o mesmo.
Brejo ou Taquaritinga,
mão direita ou mão esquerda,
vou entre coisas poucas
e secas além de sua pedra.

De Apolinário
a Poço Fundo

Deixando vou as terras
de minha primeira infância.
deixando para trás
os nomes que vão mudando.
Terras que eu abandono
porque é de rio estar passando.
Vou com passo de rio,
que é de barco navegando.
Deixando para trás
as fazendas que vão ficando.
Vendo-as, enquanto vou,
parece que estão desfilando.
Vou andando lado a lado

de gente que vai retirando;
vou levando comigo
os rios que vou encontrando.

Os rios que eu encontro *Os rios*
vão seguindo comigo.
Rios são de água pouca,
em que a água sempre está por um fio.
Cortados no verão
que faz secar todos os rios.
Rios todos com nome
e que abraço como a amigos.
Uns com nome de gente,
outros com nome de bicho,
uns com nome de santo,
muitos só com apelido.
Mas todos como a gente
que por aqui tenho visto:
a gente cuja vida
se interrompe quando os rios.

A gente não é muita *De Poço Fundo*
que vive por esta ribeira. *a Couro d'Anta*
Vê-se alguma caieira
tocando fogo ainda mais na terra;
vê-se alguma fazenda
com suas casas desertas:
vêm para a beira da água
como bichos com sede.
As vilas não são muitas
e quase todas estão decadentes.
Constam de poucas casas
e de uma pequena igreja,
como, no *Itinerário*,
já as descrevia Frei Caneca.
Nenhuma tem escola;
muito poucas possuem feira.

As vilas vão passando
com seus santos padroeiros.
Primeiro é Poço Fundo,
onde Santo Antônio tem capela.
Depois é Santa Cruz
onde o Senhor Bom Jesus se reza.
Toritama, antes Torres,
fez para a Conceição sua igreja.
A vila de Capado
chama-se pela sua nova capela.
Em Topada, a igreja
com um cemitério se completa.

No lugar Couro d'Anta,
a Conceição também se celebra.
Sempre um santo preside
à decadência de cada uma delas.

Depois de Santa Cruz, *A estrada*
que agora é Capibaribe, *da Paraíba*
encontro uma outra estrada
que desce da Paraíba.
Saltando o Cariri
e a serra de Taquaritinga,
na estrada da ribeira
ela deságua como num rio.
Juntos, na da ribeira,
continuamos, a estrada e o rio,
agora com mais gente:
a que por aquela estrada descia.
Lado a lado com gente
viajamos em companhia.
Todos rumo do mar
e do Recife esse navio.

Na estrada da ribeira
até o mar ancho vou.
Lado a lado com gente,
no meu andar sem rumor.
Não é estrada curta,
mas é a estrada melhor,
porque na companhia
de gente é que sempre vou.
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.

Caruaru e Vertentes *Do riacho*
na outra manhã abandonei. *das Éguas*
Agora é Surubim, *ao ribeiro*
que fica do lado esquerdo. *do Mel*
A seguir João Alfredo,
que também passa longe e não vejo.
Enquanto na direita
tudo são terras de Limoeiro.
Meu caminho divide,
de nome, as terras que desço.
Entretanto a paisagem,

com tantos nomes, é quase a mesma.
A mesma dor calada,
o mesmo soluço seco,
mesma morte de coisa
que não apodrece mas seca.
Coronéis padroeiros
vão desfilando com cada vila.
Passam Cheos, Malhadinha,
muito pobres e sem vida.
Depois é Salgadinho
com pobres águas curativas.
Depois é São Vicente,
muito morta e muito antiga.
Depois, Pedra Tapada,
com poucos votos e pouca vida.
Depois de Pirauíra,
é um só arruado seguido,
partido em muitos nomes
mas todo ele pobre e sem vida
(que só há esta resposta
à ladainha dos nomes dessas vilas).

Terras de limoeiro

Vou na mesma paisagem
reduzida à sua pedra.
A vida veste ainda
sua mais dura pele.
Só que aqui há mais homens
para vencer tanta pedra,
para amassar com sangue
os ossos duros desta terra.
E se aqui há mais homens,
esses homens melhor conhecem
como obrigar o chão
com plantas que comem pedra.
Há aqui homens mais homens
que em sua luta contra a pedra
sabem como se armar
com as qualidades da pedra.

Dias depois, Limoeiro,
cortada a faca na ribanceira.
É a cidade melhor,
tem cada semana duas feiras.
Tem a rua maior,
tem também aquela cadeia
que Sebastião Galvão
chamou de segura e muito bela.
Tem melhores fazendas,
tem inúmeras bolandeiras
onde trabalha a gente

para quem se fez aquela cadeia.
Tem a igreja maior,
que também é a mais feia,
e a serra do Urubu
onde desses símbolos negros.

Porém bastante sangue
nunca existe guardado em veias
para amassar a terra
que seca até sua funda pedra.
Nunca bastantes rios
matarão tamanha sede,
ainda escancarada,
ainda sem fundo e de areia.
Pois, aqui, em Limoeiro,
com seu trem, sua ponte de ferro,
com seus algodoais,
com suas carrapateiras,
persiste a mesma sede,
ainda sem fundo, de palha ou areia,
bebendo tantos riachos
extraviados pelas capoeiras.

De Limoeiro a Ilhetas

Deixando vou agora
esta cidade de Limoeiro.
Passa Ribeiro Fundo
onde só vivem ferreiros,
gente dura que faz
essas mãos mais duras de ferro
com que se obriga a terra
a entregar seu fruto secreto.
Passa depois Boi-Seco,
Feiticeiro, Gameleira, Ilhetas,
pequenos arruados
plantados em terra alheia,
onde vivem as mãos
que calçando as outras, de ferro,
vão arrancar da terra
os alheios frutos do alheio.

O trem de ferro

Agora vou deixando
o município de Limoeiro.
Lá dentro da cidade
havia encontrado o trem de ferro.
Faz a viagem do mar
mas não será meu companheiro,
apesar dos caminhos
que quase sempre vão paralelos.
Sobre seu leito liso,
com seu fôlego de ferro,

lá no mar do Arrecife
ele chegará muito primeiro.
Sou um rio de várzea,
não posso ir tão ligeiro.
Mesmo que o mar os chame,
os rios, como os bois, são ronceiros.

Outra vez ouço o trem
ao me aproximar de Carpina.
Vai passar na cidade,
vai pela chã, lá por cima.
Detém-se raramente,
pois que sempre está fugindo,
esquivando apressado
as coisas de seu caminho.
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.

De Ilhetas ao Petribu

Parece que ouço agora
que vou deixando o Agreste:
"Rio Capibaribe,
que mau caminho escolheste.
Vens de terras de sola,
curtidas de tanta sede,
vais por 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.

Encontro com o canavial

No outro dia deixava
o Agreste, na Chã do Carpina.
Entrava por Paudalho,
terra já de cana e de usinas.
Via plantas de cana
com sua cabeleira, ou crina,
muita folha de cana
com sua lâmina fina,
muita soca de cana

com sua aparência franzina,
e canas com pendões
que são as canas maninhas.
Como terras de cana,
são muito mais brandas e femininas.
Foram terras de engenho,
agora são terras de usina.

Foram terras de engenho, *Outros rios*
agora são terras de usina.
É o que contam os rios
que vou encontrando por aqui.
Rios bem diferentes
daqueles que já viajavam comigo.
A estes também abraço
com abraço líquido e amigo.
Os primeiros porém
nenhuma palavra respondiam.
Debaixo do silêncio
eu não sei o que traziam.
Nenhum deles também
antecipar sequer parecia
o ancho mar do Recife
que os estava aguardando um dia.

Primeiro é o Petribu,
que trabalha para uma usina.
Trabalham para engenhos
o Apuá e o Cursaí.
O Cumbe e o Cajueiro
cresceram, como o Camilo,
entre cassacos do eito,
no mesmo duro serviço.
Depois é o Muçurepe,
que trabalha para outra usina.
Depois vem o Goiatá,
dos lados da Chã da Alegria.
Então, o Tapacurá,
dos lados da Luz, freguesia
da gente do escrivão
que foi escrevendo o que eu dizia.

Só após algum caminho *Conversa*
é que alguns contam seu segredo. *de rios*
Contam porque possuem
aquela pele tão espessa;
por que todos caminham
com aquele ar descalço de negros;
por que descem tão tristes
arrastando lama e silêncio.

A história é uma só
que os rios sabem dizer:
a história dos engenhos
com seus fogos a morrer.
Nelas existe sempre
uma usina em bangüê:
a usina com sua boca,
com suas várzeas o bangüê.

A usina possui sempre
uma moenda de nome inglês;
o engenho, só a terra
conhecida como massapê.
E o que não pode entrar
nas moendas de nome inglês
a usina vai moendo
com muitos outros meios de moer.
A usina tem urtigas,
a usina tem morcegos,
que ela pode soltar
como amestrados exércitos
para ajudar o tempo
que vai roendo os engenhos,
como toda já roeu
a casa-grande do Poço do Aleixo.

As coisas não são muitas
que vou encontrando neste caminho
Tudo planta de cana
nos dois lados do caminho;
e mais plantas de cana
nos dois lados dos caminhos
por onde os rios descem
que vou encontrando neste caminho;
e outras plantas de cana
há nas ribanceiras dos outros rios
que estes encontraram
antes de se encontrarem comigo.
Tudo planta de cana
e assim até o infinito;
tudo planta de cana
para uma só boca de usina.

Do Petribu
ao Tapacurá

As casas não são muitas
que por aqui tenho encontrado
(os povoados são raros
que a cana não tenha expulsado).
Poucas tem Rosarinho
e Desterro, que está pegado.
Paudalho, que é maior,

está menos ameaçada,
Paudalho essa cidade
construída dentro de um valado,
com sua ponte de ferro
que eu atravesso de um salto.
Santa Rita é depois,
onde os trens fazem parada:
só com medo dos trens
é que o canavial não a assalta.

Descoberta da Usina

Até este dia, usinas
eu não havia encontrado.
Petribu, Muçurepe,
para trás tinham ficado,
porém o meu caminho
passa por ali muito apressado.
De usina eu conhecia
o que os rios tinham contado.
Assim, quando da Usina
eu me estava aproximando,
tomei caminho outro
do que vi o trem tomar:
tomei o da direita,
que a cambiteira vi tomar,
pois eu queria a Usina
mais de perto examinar.

Vira usinas comer
as terras que iam encontrando;
com grandes canaviais
todas as várzeas ocupando.
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.

Muitos engenhos mortos
haviam passado no meu caminho.
De porteira fechada,
quase todos foram engolidos.
Muitos com suas serras,
todos eles com seus rios,

rios de nome igual
como crias de casa, ou filhos.
Antes foram engenhos,
poucos agora são usinas.
Antes foram engenhos
agora são imensos partidos.
Antes foram engenhos,
com suas caldeiras vivas;
agora são informes
partidos que nada identifica.

Encontro com a Usina

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 caldeiras que sufocou.
só na Usina é que vi
aquela boca maior,
a boca que devora
bocas que devorar mandou.

Na vila da Usina
é que fui descobrir a gente
que as canas expulsaram
das ribanceiras e vazantes;
e que essa gente mesma
na boca da Usina são os dentes
que mastigam a cana
que a mastigou enquanto gente;
que mastigam a cana
que mastigou anteriormente
as moendas dos engenhos
que mastigavam antes outra gente;
que nessa gente mesma,
nos dentes fracos que ela arrenda,
as moendas estrangeiras
sua força melhor assentam.

Por esta grande usina
olhando com cuidado eu vou,
que esta foi a usina
que toda esta mata dominou.
Numa usina se aprende

como a carne mastiga o osso,
se aprende como mãos
amassam a pedra, o caroço;
numa usina se assiste
à vitória, de dor maior,
do brando sobre o duro,
do grão amassando a mó;
numa usina se assiste
à vitória maior e pior,
que é a de pedra dura
furada pelo suor.

Para trás vai ficando
a triste povoação daquela usina
onde vivem os dentes
com que a fábrica mastiga.
Dentes frágeis, de carne,
que não duram mais de um dia;
dentes são que se comem
ao mastigar para a Companhia;
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.

E vi todas as mortes
em que esta gente vivia:
vi a morte por crime,
pingando a hora na vigia;
a morte por desastre,
com seus gumes tão precisos,
como um braço se corta,
cortar bem rente muita vida;
vi a morte por febre,
precedida de seu assovio,
consumir toda a carne
com um fogo que por dentro é frio.
Ali não é a morte
de planta que seca, ou de rio:
é a morte que apodrece,
ali natural, pelo visto.

Agora vou deixando
a povoação daquela usina.
Outra vez vou baixando
entre infindáveis partidos;

Da Usina
a São Lourenço
da Mata

entre os mares de verde
que sabe pintar Cícero Dias,
pensando noutro engenho
devorado por outra usina;
entre colinas mansas
de uma terra sempre em cio,
que o vento, com carinho,
penteia, como se sua filha.
Que nem ondas do mar de mar,
multiplicadas, elas se estendiam;
como ondas de mar de mar
que vou conhecer um dia.

À tarde deixo os mares
daquela usina de usinas;
vou entrando nos mares
de algumas outras usinas.
Sei que antes esses mares
inúmeros se dividiam
até que um mar mais forte
os mais fracos engolia
(hoje só grandes mares
a Mata inteira dominam).
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.

De São Lourenço à Ponte de Prata

Vou pensando no mar
que daqui ainda estou vendo;
em toda aquela gente
numa terra tão viva morrendo.
Através deste mar
vou chegando a São Lourenço,
que de longe é como ilha
no horizonte de cana aparecendo;
através deste mar,
como um barco na corrente,
mesmo sendo eu o rio,
que vou navegando parece.
Navegando este mar,
até o Recife irei,
que as ondas deste mar
somente lá se detém.

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 os 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 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.
Detrás de cada boca,
ele vê que há uma boca maior.

A gente das usinas *Da Ponte*
foi mais afluente a engrossar *de Prata*
aquele rio de gente *a Caxangá*
que vem de além do Jacarará.
Pelo mesmo caminho
que venho seguindo desde lá,
vamos juntos, dois rios,
cada um para seu mar.
O trem outro caminho
tomou na Ponte de Prata;
foi por Tijipió
e pelos mangues de Afogados.
Sempre com retirantes,
vou pela Várzea e por Caxangá
onde as últimas ondas
de cana se vêm espraiar.

Entra-se no Recife
pelo engenho São Francisco.

Já em terras da Várzea,
está São João, uma antiga usina.
Depois se atinge a Várzea,
a vila propriamente dita,
com suas árvores velhas
que dão uma sombra também antiga.
A seguir, Caxangá,
também velha e recolhida,
onde começa a estrada
dita Nova, ou de Iputinga,
que quase reta à cidade,
que é o mar a que se destina,
leva a gente que veio
baixando em minha companhia.

Vou deixando à direita
aquela planície aterrada
que desde os pés de Olinda
até os montes Guararapes,
e que de Caxangá
até o mar oceano,
para formar o Recife
os rios vão sempre atulhando.
Com água densa de terra
onde muitas usinas urinaram,
água densa de terra
e de muitas ilhas engravidada.
Com substância de vida
é que os rios a vão aterrando,
com esses lixos de vida
que os rios viemos carreando.

De Caxangá
a Apipucos

Até aqui as últimas
ondas de cana não chegam.
Agora o vento sopra
em folhas de um outro verde.
Folhas muito mais finas
as brisas daqui penteiam.
São cabelos de moças
que vêm cortar capinheiros;
são cabelos das moças
ou dos bacharéis em direito
que vem habitar
naqueles sobrados tão pitorescos
(pois cabelos da gente
que apodrece na lama negra
geram folhas de mangue,
que são folhas duras e grosseiras).

De Apipucos à Madalena

Agora vou entrando
no Recife pitoresco,
sentimental, histórico,
De Apipucos e do Monteiro;
do Poço da Panela,
da Casa Forte e do Caldeireiro,
onde há poças de tempo
estagnadas sob as mangueiras;
de Sant'Ana de Fora
e de Sant'Ana de Dentro,
das muitas olarias,
rasas, se agachando do vento.
E mais sentimental,
histórico e pitoresco
vai ficando o caminho
a caminho da Madalena.

Um velho cais roído
e uma fila de oitizeiros
há na curva mais lenta
do caminho pela Jaqueira,
onde (não mais está)
um menino bastante guenzo
de tarde olhava o rio
como se filme de cinema;
via-me, rio, passar
com meu variado cortejo
de coisas vivas, mortas,
coisas de lixo e de despejo;
viu o mesmo boi morto
que Manuel viu numa cheia,
viu ilhas navegando,
arrancadas das ribanceiras.

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.

As primeiras ilhas

Rasas na altura da água
começam a chegar as ilhas.
Muitas a maré cobre
e horas mais tarde ressuscita
(sempre depois que afloram
outra vez à luz do dia
voltam com chão mais duro
do que o que dantes havia).
Rasas na altura da água
vê-se brotar outras ilhas:
ilhas ainda sem nome,
ilhas ainda não de todo paridas.
Ilha Joana Bezerra,
do Leite, do Retiro, do Maruim:
o touro da maré
a estas não precisa cobrir.

O outro Recife

Casas de lama negra
há plantadas por essas ilhas
(na enchente da maré
elas navegam como ilhas);
casas de lama negra
daquela cidade anfíbia
que existe por debaixo
do Recife contado em Guias.
Nela deságua a gente
(como no mar deságuam rios)
que de longe desceu
em minha companhia;
nela deságua a gente
de existência imprecisa,
no seu chão de lama
entre água e terra indecisa.

Dos Coelhos ao cais de Santa Rita

Mas deixo essa cidade:
dela mais tarde contarei.
Vou naquele caminho
que pelo hospital dos Coelhos,
por cais de que as vazantes
exibem gengivas negras,
leva àquele Recife
de fundação holandesa.
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.

Rio lento de várzea,
vou agora ainda mais lento,
que agora minhas águas
de tanta lama me pesam.
Vou agora tão lento,
porque é pesado o que carrego:
vou carregado de ilhas
recolhidas enquanto desço;
de ilhas de terra preta,
imagem do homem aqui de perto
e do homem que encontrei
no meu comprido trajeto
(também a dor desse homem
me impõe essa passada de doença,
arrastada, de lama,
e assim cuidadosa e atenta).

Vão desfilando cais
com seus sobrados ossudos.
Passam muitos sobrados
com seus telhados agudos.
Passam, muito mais baixos,
os armazéns de açúcar do Brum.
Passam muitas barcaças
para Itapissuma, Igaraçu.
No cais de Santa Rita,
enquanto vou norte-sul,
surge o mar, afinal,
como enorme montanha azul.
No cais, Joaquim Cardozo
morou e aprendeu a luz
das costas do Nordeste,
mineral de tanto azul.

As duas cidades

Mas antes de ir ao mar,
onde minha fala se perde,
vou contar da cidade
habitada por aquela gente
que veio meu caminho
e de quem fui o confidente.
Lá pelo Beberibe
aquela cidade também se estende
pois sempre junto aos rios,
prefere se fixar aquela gente;
sempre perto dos rios,
companheiros de antigamente,
como se não pudessem
por um minuto somente
dispensar a presença
de seus conhecidos de sempre.

Conheço todos eles,
do Agreste e da Caatinga;
gente também da Mata
vomitada pelas usinas;
gente também daqui
que trabalha nestas usinas,
que aqui não moem cana,
moem coisas muito mais finas.
Muitas eu vi passar:
fábricas, como aqui se apelidam;
têm bueiro como usina,
são iguais também por famintas.
Só que as enormes bocas
que existem aqui nestas usinas
encontram muitas pedras
dentro de sua farinha.

A gente da cidade
que há no avesso do Recife
tem em mim um amigo,
seu companheiro mais íntimo.
Vivo com esta gente,
entro-lhes pela cozinha;
como bicho de casa
penetro nas camarinhas.
As vilas que passei
sempre abracei como amigo;
desta vila de lama
é que sou mais do que amigo:
sou o amante, que abraça
com corpo mais confundido;
sou o amante, com ela
leito de cama divido.

Tudo o que encontrei
na minha longa descida,
montanhas, povoados,
caieiras, viveiros, olarias,
mesmo esses pés de cana
que tão iguais me pareciam,
tudo levava um nome
com que poder ser conhecido.
A não ser esta gente
que pelos mangues habita:
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.

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

Conheço toda a gente
que deságua nestes alagados.
Não estão no nível de cais,
vivem no nível da lama e do pântano.
Gente de olho perdido
olhando-me sempre passar
como se eu fosse trem
ou carro de viajar.
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.

A um rio sempre espera *Os dois mares*
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.
Por entre esta cidade
ainda mais lenta é minha pisada;
retardo enquanto posso
os últimos dias da jornada.
Não há talhas que ver,
muito menos o que tombar:
há apenas esta gente
e minha simpatia calada.

Já deixando o Recife *Oferenda*
entro pelos caminhos comuns do mar:
entre barcos de longe,
sábios de muito viajar;
junto desta barcaça
que vai no rumo de Itamaracá;
lado a lado com rios
que chegam do Pina com o Jiquiá.
Ao partir companhia
desta gente dos alagados
que lhe posso deixar,
que conselho, que recado?
Somente a relação
de nosso comum retirar;
só esta relação
tecida em grosso tear.