

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA HUMANA

José Elias Pinheiro Neto

Versão corrigida

**Tessituras da paisagem cultural às margens do rio Capibaribe e no Recife sob a luz da
poética de João Cabral de Melo Neto**

SÃO PAULO
2017

José Elias Pinheiro Neto

**Tessituras da paisagem cultural às margens do rio Capibaribe e no Recife sob a luz da
poética de João Cabral de Melo Neto**

Versão corrigida

(Versão original encontra-se na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Geografia.

Área de concentração: Geografia Humana

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Suzuki

Versão Corrigida – maio de 2017

De acordo,

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Suzuki

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Biblioteca UEG- Câmpus Itapuranga
Rita de Cássia Coelho Proença CRB1/00269

P654t Pinheiro Neto, Jose Elias

Tessituras da paisagem cultural às margens do rio Capibaribe e no recife sob a luz da poética de João Cabral de Melo Neto. [manuscrito] / Jose Elias Pinheiro Neto. 2017
317f.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Suzuki
Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017..
Bibliografia.

1. Análise literária. 2. Paisagem. 3. Literatura e Geografia. I. Título.

CDU 82.09:91

PINHEIRO NETO, José Elias.

Tessituras da paisagem cultural às margens do rio Capibaribe e no Recife sob a luz da poética de João Cabral de Melo Neto

Aprovada em: 05/05/2017.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Júlio César Suzuki Instituição: USP

Jugamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Antonio Carlos Vitte Instituição: UNICAMP

Jugamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Eguimar Felício Chaveiro Instituição: IESA/UFG

Jugamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Paulo Cesar Carneiro Lopes Instituição: UNICASTELO

Jugamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho
à minha mãe Luzia Tavares Pinheiro.

Agradecimentos

Agradeço antes de tudo a Deus por me conduzir, iluminar e dar a possibilidade de chegar até aqui e sempre com saúde e força, superando os obstáculos da vida com otimismo.

Ao professor doutor Júlio César Suzuki pela valiosa orientação, por compartilhar os seus conhecimentos com um papel fundamental para a construção deste trabalho. Pela amizade, incentivo e sábias sugestões sempre presentes, e também pela confiança depositada nesta pesquisa.

Aos professores Manoel de Sousa Neto e Rodrigo Ramos Hospodar Felipe Valverde pelos importantes apontamentos no exame de qualificação.

À minha família, pela presença e paciência em todos os momentos difíceis, por suportarem as minhas ausências para o enclausuramento necessário das leituras. À minha mãe Luzia Tavares Pinheiro, aos meus irmãos Claudio Tavares Pinheiro, Lilian Tavares de Assunção, Emília Tavares de Assunção e Luiza Tavares; À minha amada esposa Sula Coelho Pinheiro e aos meus queridos filhos Marília Coelho, Mariana Coelho Pinheiro e Francisco de Assis Souza Pinheiro Neto.

Aos meus colegas da Universidade Estadual de Goiás/Campus Jussara, especialmente minha coordenadora do Curso de Letras Fernanda Rocha Bomfim, e as professoras Renata Herwing Moraes de Souza e Nalha Monteiro de Souza L. Costa.

Aos meus colegas da Universidade Estadual de Goiás/Campus Itapuranga, especialmente ao amigo/irmão/coordenador do Curso de Geografia Danilo Cardoso Ferreira, na mesma medida Daniela Almeida e aos professores do Curso de Letras Adriana Gonçalves Faria Oliveira, Adriane Teixeira, Antonio Oliveira, Daniela Almeida, Daniela Florambel Rodrigues, Fabrízia Lúcia Costa Coelho, Hélia Ferreira Simões, Hélvio Frank de Oliveira, Izabel Olívia de Oliveira, Joscemar Teixeira de Moraes Júnior, Luzia Tavares Pinheiro, Maria de Lurdes Nazário, Neide Campos Arataque, Pábilla Alves de Almeida Garcia, Sebastiana Aparecida do Nascimento Coelho, Sebastião Rafael Gontijo, Sandra Jardim de Menezes Ferreira.

Ao amigo Claudevir Martins Ferreira e sua família, que primeiramente me acolheu em São Paulo, por abrir as portas de sua casa e ensinar coisas básicas desta grande metrópole, jamais me esquecerei do cuidado.

Aos meus colegas na disciplina Abordagens Teóricas e Metodológicas em História da Geografia pelas boas trocas de experiências: Giorgia Linnios, Tamires Arruda Fakh, Astrogildo Luiz de França Filho, Luiz Alves Brigido Maia, Jecson Girão Lopes, Leonardo Araujo Cardeal da Costa, Tom Adamenas e Pires, Lidiana Cruz da Costa, Edimara de Lima da Silva, Silvia Cristina de Oliveira Rodrigues Gil, Maria Rita de Castro Lopes e Matheus Sartori Menegatto.

A todos os professores colegas da Escola Estadual Zico Coelho, em especial, Rosana Soriano de Sousa Silva, Jonas de Sousa, Marlene Alves Pinho Moreira e Terezinha de Fátima Campos Oliveira, pelo incentivo para continuidade dos estudos na Pós-Graduação.

Ao colega Denys Silva Nogueira pela receptividade em sua casa no CRUSP, as noites foram de grande valia e aprendizado.

E, especialmente, ao grande amigo Ivo de Abreu e sua família, Rosangela Abreu, Carolina Abreu e Jonathan Santos, pessoas com um coração enorme, serei eternamente grato pela acolhida e pela companhia de todos vocês em cada noite aconchegante vivida nesta metrópole.

Recebam meus agradecimentos e a todos aqueles que (in)diretamente fazem parte desta minha caminhada. Meu muito obrigado.

Nós recebemos vocês de braços abertos e agradecemos a todos vocês por estarem conosco, neste evento. E vou começar contando um caso, eu estava em Cuba, agora recentemente, e lá o livro é muito barato, o material não tão bom e não é possível comprar todos os livros que é em torno de um real. Eu comprei um livro do Júlio Cortázar e nesse livro, lá mesmo em Havana, eu comecei a lê-lo e ele conta uma história do Kafka, diz que o Kafka dizia para as pessoas que o melhor de ser literato é quando o é, e não está se escrevendo, é quando, na condição de literato olha tudo no ser humano, cada gesto dramatiza o que é mais estranho e o que é mais absurdo, as combinações mais indevidas. Só que o Kafka chegou à seguinte conclusão: aquele escritor que não escreve, enlouquece. Ele que tem um *turbilhão* dentro de si que leva ao delírio, quando escreve, a escrita é para salvar da loucura. E ao escrever, e aí escrevendo, vai cavando um buraco e vai entrando numa solidão absurda. A Literatura não salva a solidão absurda do ser humano, nenhuma arte salva a solidão absurda do ser humano. É bem possível que a Literatura e a arte necessitem dela, da solidão para o ato de criação autônoma e livre. Mas, a solidão, a qual todos enfrentam bravamente, parece resolvida na relação com o outro, um conjunto enorme de relações, talvez até na ciência e na Universidade. Esse é um pouco, o espírito desse grupo de professores [SIGEOLITERART]. Por falar nisso, em uma de nossas reuniões, *pintou* um concurso: qual seria a frase, no verso, que daria o emblema do evento e a Angelita coordenou o concurso. Ela, matreiramente, ao invés..., eu defendi a minha proposta, outros defenderam as suas propostas, matreiramente a Angelita aprovou todos. A minha proposta foi essa: “O viralata beija a lua na praça da rua”, é um *haikai* de Millôr Fernandes. A minha leitura dele é que nos espaços marginais, na vida marginal há algo sublime, há afetos sublimes. Mas, o encontro de Geografia, Literatura e Arte não é tão marginal, tanto é que Ab’Sáber vai delegar à Literatura a riqueza da sua imaginação geográfica e o Oswaldo Amorim vai dizer que os mapas ptolomaicos eram verdadeiras obras pictóricas. E Humboldt, [é assim que fala Caio?], o Humboldt desenvolveu todo o conceito de paisagem a partir da pintura vinda dos pintores românticos. Essa categoria é uma categoria que se conserva presente e viva. E nós tivemos uma surpresa [viu Manoel] aqui tem, entre nós, gente da cartografia e tem gente que defende, do peso da Gisele Girardi, que a cartografia vem ligada a arte. Tem gente da Geografia Física, aqui entre nós, que acha que a arte ajuda a Geografia Física e tem gente da Geografia Humana dos mais variados matizes, marxistas, positivistas, fenomenólogos e etc. Isso indica alguma coisa, [que eu, Júlio, Maria Geralda], esse grupo que chama todos vocês para este evento, isso indica que nós não queremos ser um grupo enclausurado, nós queremos ser apenas aquilo que o Benito fala, nós queremos rasurar a triste aridez dessa ciência mecânica e repetitiva. E a triste aridez das relações que se constituem a partir de uma profunda burocratização da vida universitária. Por isso, Geografia, Literatura e Arte têm um fim, é algo eminentemente político [isso falo por mim] porque nós estamos querendo fazer rasuras criadoras, segundo o Benito, o nosso propósito é fazer algumas derivas minoritárias nesse *pandião* burocrático de pessoas conscientes, positivas que é a Universidade brasileira. [...]

Professor Doutor Eguimar Felício Chaveiro
II Simpósio Internacional e III Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte –
SIGEOLITERART.
Goiânia, outubro de 2015.

Resumo

PINHEIRO NETO, José Elias. Tessituras da paisagem cultural às margens do rio Capibaribe e no Recife sob a luz da poética de João Cabral de Melo Neto. 2017. 312 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta tese tem como intuito interpelar a abordagem literária como objeto de investigação, revelando, pelo olhar geográfico, aspectos sociais e culturais contrapostos pela categoria paisagem a partir do estudo da obra de João Cabral de Melo Neto. O objetivo é, pelo estabelecimento de um diálogo entre Geografia e Literatura no sentido de articular as reflexões cognoscíveis representativas da realidade por meio da tênue linha separativa entre a ficção e o real, perceber as paisagens geográficas pelas tessituras textuais da poética de João Cabral de Melo Neto descritas ao longo do rio Capibaribe e na cidade do Recife. Para tanto, necessário se faz a apresentação de elementos formalizadores pela mostra da abordagem de interpretação literária por meio de investigação. Esta pode revelar ao pesquisador aspectos sociais, econômicos, culturais, históricos e físicos do objeto de investigação e ele o faz com o intuito em contrapor a paisagem real e/ou ficcional. Toda narrativa é uma paisagem e a paisagem narra, neste sentido, analisando as paisagens pela Literatura é possível explorar diversas possibilidades de estudo nos meandros da interdisciplinaridade. Esta análise interdisciplinar é possível porque traça as (dis)similitudes reveladas entre as paisagens percebidas pelos leitores e a carga subjetiva circundada nas cenas miméticas de realidades descritas nos textos literários. O procedimento metodológico está proposto a partir de uma análise da perspectiva da crítica literária como direcionamento contextual para a produção do conhecimento, este recurso faculta ao pesquisador diversas possibilidades para apresentar uma solução a um determinado problema. A busca parte das leituras da poética com enfoques para um diálogo entre a Geografia e a Literatura. Especialmente, estudando a categoria paisagem como formadora da construção do imaginário das cenas cabralinas do Recife e às margens do rio Capibaribe. A escrita lança um olhar geográfico ao conteúdo ficcional literário, este arcabouço poético pode, também como fonte histórica, oferecer experiência, aproximando-nos da realidade e conduzindo-nos a flagrantes das relações nas tramas que nos dão sustentação para lermos e percebermos a paisagem, seja ela real ou ficcional. As descrições do poeta deixam impressas marcas que

evidenciam cenas de questões sociais e ambientais, que podem ser percebidas nos poemas *Morte e vida severina*, *O rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* e *O cão sem plumas*, indicando ao pesquisador novos olhares para observar o mundo. É neste sentido que este trabalho traça um percurso teórico sobre a paisagem para desvelar as percepções das relações descritas nos poemas cabralinos. Assim, as pesquisas que estabelecem o diálogo entre a Geografia e a Literatura contribuem para a compreensão das dinâmicas espaciais.

Palavras-chave: interdisciplinaridade, paisagem, literatura.

Abstract

PINHEIRO NETO, José Elias. Tessituras da paisagem cultural às margens do rio Capibaribe e no Recife sob a luz da poética de João Cabral de Melo Neto. 2017. 312 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This thesis aims at the interpellation of the literary approach as an object of investigation, revealing, through the geographic view, social and cultural aspects contrasted by the landscape category. The objective is, establishing a dialogue between Geography and Literature in order to articulate the knowable reflections representative of reality through the tenuous line separating between fiction and the real, to perceive the geographical landscapes by the textual fabric of the poetics of João Cabral de Melo Neto described along the Capibaribe River and in the city of Recife. For that, it is necessary to present formalizing elements by showing the approach of literary interpretation through of research. It can reveal to the researcher the social, economic, cultural, historical and physical aspects of the research object and he does so in order to counteract the real and/or fictional landscape. Every narrative is a landscape and the landscape narrates, in this sense, analyzing the landscapes through Literature, it is possible to explore various possibilities of study in the meanders of interdisciplinarity. This interdisciplinary analysis is possible because it traces the (dis)similarities revealed between the landscapes perceived by the readers and the subjective load surrounded in the mimetic scenes of realities described in the literary texts. The methodological procedure is proposed from an analysis of the perspective of literary criticism as contextual aim for the production of knowledge, this resource gives the researcher several possibilities to present a solution to a given problem. The search starts from the poetics readings with approaches to a dialogue between Geography and literature. Especially, studying the landscape category as a way of constructing the imagery of the cabralina scenes of Recife and the banks of the Capibaribe River. The writing casts a fictional literary content, this poetic framework can, also as a historical source, offer experience, approaching reality and leading us to flagrant relationships in the plots that give us support to read and perceive the landscape, whether real or fictional. The poet's descriptions leave imprinted marks that show scenes of social and environmental issues, they can be seen in the poems *Morte e vida severina*, *O rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* and *O Cão sem plumas*, indicating to the

researcher new looks to observe the world. In this sense, it is that this paper traces a theoretical course on the landscape to unveil the perceptions of the relations described in the cabralinos poems. Thus, the researches that establish the dialogue between Geography and Literature contribute to the understanding of spatial dynamics.

Palavras-chave: Interdisciplinarity, landscape, literature.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
1.1 Objetivos da tese	18
1.2 Geral	18
1.3 Específicos	18
1.4 Percurso teórico	19
1.5 Percurso metodológico	27
1.6 Organização da tese	28
2 CAPÍTULO I - PAISAGEM E GEOGRAFIA: caminhos para a leitura da Literatura e da Arte	35
2.1 Ordenamento inicial da paisagem	42
2.2 Abordagens teóricas sobre a paisagem antes da Geografia Cultural	48
2.3 A paisagem e a Geografia Cultural	54
2.4 Elementos humboldtianos	71
2.5 Geografia e Literatura: afinidades entre poética e a ciência	88
2.6 A leitura da Paisagem na Literatura	94
3 CAPÍTULO II - JOÃO CABRAL DE MELO NETO: trilhando caminhos e percursos pela fortuna poética cabralina	111
3.1 Produção e fortuna poética cabralina	114
3.2 A poética de concretude de João Cabral	137
3.3 Confabulações com João Cabral	145
3.4 A geografia literária cabralina	151
3.5 Caminhos da imaginação material das águas cabralinas	168
3.6 A paisagem literária cabralina	187
4 CAPÍTULO III - PAISAGEM EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO: significados e significações	193
4.1 O discurso do Capibaribe	201
4.2 <i>Morte e vida severina</i> : paisagens de morte e de vida	205
4.3 O homem/rio de João Cabral	234

4.4 <i>O rio</i> : paisagem poética	239
4.5 Do Sertão ao <i>sercão</i>	269
4.6 O <i>cão sem plumas</i> : a linguagem da paisagem	275
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	298
REFERÊNCIAS	307

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As palavras e as imagens poéticas reverberam no imaginário das pessoas muito mais do que as visões podem nos oferecer, no Nordeste brasileiro as percepções das cenas poetizadas pelas descrições de João Cabral de Melo Neto fundamentam em diversas narrativas, de maneira inoficial, o processo histórico de desenvolvimento da cidade do Recife, bem como o povoamento realizado pelos retirantes em busca de melhores dias nas águas do Capibaribe. O rio é o corpo rasurado e é ele ‘quem’ afirma a seca. As paisagens, nestes locais, não são apenas quadros, telas moldadas pelas janelas dos nobres casarões a ‘olharem’ as águas lamacentas em direção ao mar, são, também, as palavras cabralinas desvelando fenômenos e os atualizando em sua dinâmica espacial. As águas do rio também representam a força do falseamento daquilo que é permitido pela arte da palavra escrita e constrói a estrutura espacial da vida ribeirinha, das pessoas à sua volta e do poeta, desde sua infância. De qual forma a ciência poderia ditar a realidade não sendo a Literatura capaz de fazê-la, ela se propõe, e faz de maneira bem eficaz, a ser uma guardadora de memórias. Neste aspecto, somos levados a crer em um estudo concernente ao interesse revelador do processo histórico e cultural de uma sociedade, uma revelação das tradições identificadoras de um povo e a compreensão de seus costumes, de suas religiosidades e todas as características que nos levam a entender a construção social da memória oficial de determinada comunidade.

Para a realidade e para a construção das memórias a presença humana nos leva, em muitas vezes, a alguns entraves silenciados pelas subjetividades do artista. Descrever, artisticamente, as cenas vivenciadas pode rememorar as vicissitudes de um povo e, também, conservar a transmissão de conhecimentos e valores herdados das relações destas pessoas, a arte literária tem a capacidade de informar e de reinventar as diversas maneiras de registro dos acontecimentos sociais, descrever a história, as cenas e as imagens reveladoras que preservam a vida social e histórica dos fenômenos ocorridos em determinados lugares. Podemos fazer um retorno ao passado para mantermos vivas as tradições e valorizarmos, pela memória, os locais descritos pela arte, e pela narrativa literária, funcionando como fotografias dinâmicas alusivas as nossas relações topofílicas, constituindo o construto da história e da identidade vivenciadas socialmente. Esta dinamicidade e o registro histórico literário fornecem um caminho valioso na compreensão das cenas descritas em poemas, romances e/ou outros textos artísticos e ainda fortificam a íntima aproximação da relação entre a Literatura e a ciência para descreverem as mais variadas paisagens formadoras do processo de desenvolvimento e estruturação de uma determinada sociedade. A Geografia e a Literatura asseveram uma estreita relação e embasam,

em nosso caso, a construção poética cabralina numa sobreposição entre a Literatura e a realidade descrita pelo poeta João Cabral, realizamos esta proposição em um mergulho nestas águas a fim de compreendermos a relevância da Literatura como ferramenta de explicação da paisagem geográfica.

O imbricamento, Literatura e realidade, demasiadamente debatido desde a antiguidade clássica pelos teóricos gregos até os dias de hoje, nos dá, de início, entraves compreensivos por propagarem a Literatura como uma réplica da realidade, atualmente vemos resolvido este problema, nem os textos literários, muito menos outro tipo de arte, é retrato fiel do real. De qualquer forma, não é este simplesmente o sentido único do artista, desvelar, pela arte, as relações está além do que apenas descrever fatos. Podemos, por exemplo, citar *Os retirantes* de Cândido Portinari, uma pintura do modernismo brasileiro de óleo sobre tela, com dimensão de 192 por 181 centímetros, o quadro pode ser visto no Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand – MASP, nele há uma intenção de denúncia ao mostrar a realidade social esquecida pela maioria das pessoas que estão distantes das mazelas sofridas pelos menos favorecidos financeiramente, são adversidades enfrentadas por parte dos nordestinos brasileiros como a miséria traduzida na opressão das relações de trabalho e, ao mesmo tempo, apresenta também a natureza forte do homem do Nordeste.

A cena se revela circundando as pessoas por um ambiente pedregoso e ossos à mostra, tanto de restos mortais como da aparente fome assoladora dos retirantes. São elementos componentes do local agindo como se conspirassem para a expulsão das pessoas, e elas peregrinam aparentemente sem destino certo. O caminho monótono está sempre marcado por uma penumbra desoladora. Ao longe, como pano de fundo, não existe nada em verde para amenizar o sentimento de secura e acinzentado da pintura, esta característica intensifica o drama bem como vitaliza a força das pessoas da tela. São oito migrantes, aparentemente, eles representam, fisionomicamente, a falta de esperança pelo abandono à própria sorte e vão caminhando sem saber para onde, atormentados pela ausência de comida, pela falta de perspectivas e pela busca por dias melhores e molhados, rostos tristes, ensimesmados parecem desolados porque, aparentemente, a caminhada se faz inútil, o caminho inóspito e fechado, um sem fim envolvente imposto pela seca com um escaldante céu ávido de azul contraposto pelo negro das aves faxineiras, os carniceiros da natureza voam livremente como se esperassem o momento adequado para a limpeza dos restos humanos, um deles parece a extensão de um cajado, formando uma foice, marca característica carregada pela morte. Descrevemos a cena para justificar a interpretação da tela feita anteriormente e apontar para uma compreensão da paisagem percebida por intermédio da narrativa.

Sem nomes eles se complementam na mesma dor, um velho, o pai, a mãe e cinco filhos, alguns com aparência cadavérica, os bens que possuem cabem em duas trouxas levadas pelo pai e pela mãe, simbolizando a condição de miséria destes famintos expulsos de seu lugar. O rio ou a falta dele imprime tanto a ausência de elementos vitais quanto o castigo causador da saída da família de retirantes para a incerteza em outro destino. A tela trata-se de uma descrição natural e mostra as agruras enfrentadas por todas as gerações, do avô ao neto ainda na barriga da mãe. Muitos problemas impostos por suas moradas os deixam sem saída, a família caminha e na mesma medida em que não encontra solução para amenizar as dores humanas também não fazem a mínima ideia de qual rumo tomar, para onde ir, e por último, a incerteza do local de chegada. A descrição pelas palavras, ainda que não poéticas, da obra de Portinari, se fez necessário, neste introito, para apontarmos inicialmente a maneira pela qual trilharemos nossa pesquisa, como dissemos, a ideia é entender, pelas descrições poéticas, a paisagem geográfica em textos literários. A arte se aproxima da realidade a ponto de nos colocar em um desequilíbrio para compreendermos de qual lado estamos. De qualquer maneira afirmamos, categoricamente, a Literatura não é realidade. Contudo, ela tem importância maior do que simplesmente ser real, de acordo com Candido (1995, p. 244),

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.

As obras artísticas tais como uma tela, uma fotografia, uma escultura ou outra fonte de arte, podem envolver em aspectos reais um observador, carregadas de subjetividades do pintor, do fotógrafo ou do escultor mesmo assim representam, num dado momento, o instante histórico sob o olhar do artista. Este faz uma (re)leitura permeada por toda herança recebida de sua carga intelectual, por este motivo, em muitas vezes, é que nos confundimos se a arte imita a vida ou se é. A Literatura descreve as cenas de muito do que vivenciamos em nosso cotidiano, as palavras transformam em vidas, e suas relações, criando personagens aos quais estamos acostumados em nosso dia-a-dia e, ainda que ficcionalmente, se transmutam, dentro de um processo de verossimilhança, em ambientes verdadeiros. A caneta e o papel formam essas vidas e nos trazem verdades experienciadas mimeticamente, propiciando ao leitor a compreensão das narrativas como se realidade fossem, ainda que não estejam reconhecidamente estabelecidas

em um determinado tempo ou espaço que possamos delimitar realmente os acontecimentos, isto em virtude da verossimilhança.

Uma narrativa para exemplificarmos este processo no qual apontamos uma íntima aproximação entre a Literatura e a realidade, pela verossimilhança, faz Machado de Assis, quando, em 1899, escreve a obra realista *Dom Casmurro*, o enredo se desenrola pela narrativa de seu personagem principal Bento Santiago, este conta sua vida desde a mocidade, remoendo diversas peripécias de sua juventude, seus estudos no seminário e principalmente o relacionamento com Capitu, centralidade da trama. O espaço de desenvolvimento é o Rio de Janeiro e o tempo se passa dentro do Segundo Império brasileiro, a tragédia conjugal de Bentinho e Capitu explora psicologicamente o caráter da sociedade carioca. Bento, advogado, e detentor de posses é totalmente diferente de Capitu que veio de família pobre.

O cenário da suposta traição se inicia com o protagonista ainda criança mostrando o seu ciúme destemperado e, quando marido, se renova numa força doentia de um homem supostamente traído, dando ênfase exagerada aos gestos e olhares de todos em um silêncio apreensivo e ignorando os fatos e argumentos em sua volta, estes e vários outros acontecimentos colocam o leitor em posição de dúvidas se houve mesmo ou não a traição. Um deles é o fato de que temos apenas a versão de Bentinho, Capitu é silenciada, levando-nos a incerteza da concretização do ato, são somente pistas da possibilidade de ter ocorrido, não há nada de concreto. Contudo, muitos são os momentos, durante a leitura e, certamente, ao final dela, em que nos sentimos confusos. Se testemunhas ou julgadores qual seria a decisão, Capitu traiu ou não Bentinho, e se são simplesmente atores ficcionais de uma trama, proposições saídas das memórias de Machado de Assis em palavras para criações de pessoas, qual seria, então, os motivos pelos quais nos encontramos, em muitos momentos, em pensamentos, se houve ou não a traição de personagens literários como se verdadeiramente fosse. Os atores ficcionais se personificam em nossas memórias, trazendo-nos para uma realidade representada pela proximidade das pessoas em nossa volta.

Desta forma, cremos nos romances, e também na arte como um todo, sendo as representações da realidade, não a nossa vivenciada e experienciada, mas um universo paralelo transmutado com características do que vivemos. As diversas narrativas escritas pela arte, além das subjetividades do poeta, refletem as alegrias, as dores e as experiências sentidas pelo eu lírico com infinitas possibilidades de criação. Assim, a Literatura pode ser a representação da realidade, as pessoas dos textos nos envolvem em suas tramas, são personagens muito próximas das que conhecemos, e se limitam a esta aproximação. As narrativas resultam de criações imaginativas saídas das memórias do escritor. No poema *Autopsicografia*, escrito por volta de

1930, por Fernando Pessoa, podemos compreender a posição de reprodução da realidade do escritor. O texto mostra o sentimento de dor não experienciado ou vivido realmente, uma mimese da percepção do sentido doloroso em si, a dor sentida poeticamente é a representação da dor real quando projetada artisticamente. A mesma dor sentida, fingida ou imaginada é colocada a partir da realidade e é a mesma dor que o poeta deveras sente.

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

Uma transmutação da ficção em realidade pode ocorrer para descrevermos as relações sociais, uma premissa escrita por Roland Barthes (1989, p. 74) é a existência do mundo e a fala do poeta para descrevê-lo, explorando “nas palavras, suas conotações, suas ambigüidades, a “cintilação do sentido” mais do que o sentido. A palavra é para ele um objeto sensual, núcleo de onde pode expandir-se todo um movimento textual ou, inversamente, concentração ideal, lugar onde se condensa todo um pensamento”. O texto tem sabor, cheiro e sentimentos reveladores das cenas de nosso cotidiano. A Literatura pode ser responsável por delinear novos saberes, ela permite uma reconstrução geográfica do mundo em que vivemos e a nossa relação com ele, em um processo histórico registra o desenvolvimento social dos agrupamentos humanos. A realidade e a ficção estão bem próximas da subjetividade humana e, a partir da criação e das leituras, colaboram para a compreensão da verdade do homem descrita em textos literários, formando cenas que nos trazem as ‘realidades’ das experiências e das relações da sociedade.

A paisagem é registrada por marcas, ela expressa os processos históricos sociais desenvolvidos no decorrer dos tempos bem como os elementos revelados pela percepção. A escrita poética possibilita uma contínua troca entre o homem e o mundo, abarcando a realidade textual e a estrutura poética da linguagem. A paisagem estudada em poemas, ou na arte literária de um modo geral, desperta, além do imaginário humano, também, os sentidos perceptivos na

identificação de cenas sociais. E é o que pretendemos fazer nesta tese, nossa busca, antes de mais nada, passa por entendimentos da Literatura e da realidade, do real e do ficcional e do estudo da arte como objeto de pesquisa para compreendermos categorias da ciência geográfica, especialmente a paisagem.

1.1 Objetivos da tese

1.2 Geral

O objetivo desta tese é, pelo estabelecimento de um diálogo entre Geografia e Literatura no sentido de articular as reflexões cognoscíveis representativas da realidade por meio da tênue linha separativa entre a ficção e o real, perceber as paisagens geográficas pelas tessituras textuais da poética de João Cabral de Melo Neto descritas ao longo do rio Capibaribe e na cidade do Recife. Para tanto, necessário se faz a apresentação de elementos formalizadores de nossa pesquisa pela mostra da abordagem de interpretação literária e por meio de investigação. Esta pode revelar ao pesquisador aspectos sociais, econômicos, culturais, históricos e físicos do objeto de investigação e ele o faz com o intuito em contrapor a paisagem real e/ou ficcional. Toda narrativa é uma paisagem e a paisagem narra, neste sentido, analisando as paisagens pela Literatura é possível explorar diversas possibilidades de estudo nos meandros da interdisciplinaridade, por exemplo, traçar as (dis)similitudes entre as paisagens percebidas pelos leitores/personagens cabralinos e as subjetividades contidas nas cenas miméticas de realidade do Recife e ao longo do rio Capibaribe descritas pelos textos literários.

1.3 Específicos

- ✓ - Compreender a relevância da paisagem como categoria geográfica;
- ✓ - Explorar as possibilidades de estudo, nos meandros da interdisciplinaridade, resultantes das tessituras textuais da aproximação entre Geografia e Literatura;
- ✓ - Interpretar por meio de uma investigação geográfica os aspectos sociais, econômicos, culturais, históricos e físicos da paisagem na Literatura;
- ✓ - Identificar paisagens pernambucanas na poética de João Cabral de Melo Neto;
- ✓ - Traçar (dis)similitudes entre as paisagens percebidas por personagens de João Cabral e as subjetividades das cenas reais do Recife e ao longo do rio Capibaribe.

1.4 Percurso teórico

O percurso teórico trilhado neste trabalho aponta para a compreensão da categoria paisagem, especialmente mostrando que tanto ela, e por analogia, como qualquer outra categoria geográfica está distante de uma análise restrita apenas as características físicas, ainda que com elementos de composição ou localização, os estudos científicos estão também envoltos em aspectos subjetivos, compreendidos dentro de uma variedade de sentidos percebidos pela relação do homem com o ambiente. É a busca da análise das paisagens cabralinas do Recife e do Pernambuco ao longo do rio Capibaribe o objeto do apontamento. Muitos são os poemas de João Cabral revelados por marcas geográficas, há uma geografia da paisagem em sua poética, entre muitas outras coisas, também pela objetividade íntima aproximada quando na descrição das características físicas da natureza, e além disso, existe também a subjetividade poética do escritor que interfere na materialidade para descrever as cenas de seu lugar.

A descrição da realidade é característica evidente na poética cabralina, para tanto, o poeta utiliza um rigor formal em suas palavras e também por este motivo determina uma poesia do concreto. Para ele palavras como: pedra, nuvem, rio e mangue carregam uma poeticidade maior do que: amor, saudade e paixão, seus poemas são feitos a partir de um processo de construção, metricamente arquitetados. Neste sentido, Marandola (2011, p. 37) explica mesmo que João Cabral fizesse parte da Geração de 45, sincronicamente, “não se identificava com eles e, sobretudo, não se via um deles. Aqueles procuravam ressaltar a linguagem pouco usual; do lado oposto está Cabral, fazendo uso de palavras simples e diretas como pedra, seco, pau, copo, tronco, árvore, rio”. A postura crítica destinada a arte daqueles autores é o que os define, muito mais do que uma estética característica.

Dentro de um contexto histórico podemos afirmar as marcas deixadas pela segunda guerra mundial para a produção poética cabralina. Findado este período caem por toda parte do mundo os governos totalitários, especialmente o alemão. No Brasil, é o fim da era Getúlio Vargas notadamente assinalada pela repressão e censura. Nas artes, o direcionamento intelectual era a de uma crítica direcionada a sociedade e, na mesma medida, um distanciamento do academicismo. Aparecendo poetas voltados para assuntos com expressões novas bem como modificações estéticas. Enquanto a Geração de 45 ainda esmerava-se com a palavra e com a forma, João Cabral pensava seus escritos com assuntos eminentemente sociais e humanos.

Entendemos de grande relevância para esta pesquisa científica o estudo concatenado entre a arte da Literatura e a ciência geográfica, a primeira como objeto de pesquisa da segunda, buscando descortinar a compreensão paisagística analisada no plano imagético da

ficção descrita por um autor que reproduz o mundo por intermédio da arte literária. As relações da sociedade podem ser estudadas por esta ferramenta, a identificação dos acontecimentos descritos nos textos literários diante da subjetividade do escritor e do leitor permitem a aproximação entre a Geografia e Literatura. Este recurso, mesmo não sendo a Literatura uma ciência, nem tem o intuito de ser, é válido, o leitor ao identificar a realidade dos personagens nos textos entra neste universo como se verdadeiro fosse e compreende o desenvolvimento de uma sociedade no decorrer dos tempos, afinal, pelas palavras, contamos os fenômenos ocorridos numa determinada localidade. Neste sentido, desenvolvem-se diversas pesquisas por todo país com trabalhos acadêmicos e publicações que aumentam o número de pesquisadores com a abordagem em gêneros, tempos e espaços literários construídos mimeticamente. A Literatura pode ser uma das portas para as outras artes adentrarem no mundo geográfico, são novos olhares.

Este tipo de produção, apesar de recente, já rende bons frutos, em dissertações, teses e eventos. Deste último, ocorreu em 2010 o I Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte, na cidade de Salvador – BA, o encontro foi organizado pelo Grupo de Pesquisa Produção do Espaço Urbano (PEU), do Mestrado em Geografia que, desde muito tempo, há mais de vinte anos, disponibiliza em seu programa uma disciplina sobre Geografia, Literatura e Cidade, resultado também da proximidade com os frutos do trabalho do Grupo de Pesquisa Geografia Humanista Cultural (UFF). Outro parceiro na organização foi o Departamento de Geografia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O tema, *Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*, explicita a Literatura como possibilitadora para o conhecimento dos espaços e dos lugares e justifica a assertiva por entender que a realidade concreta do escritor revela subsídios importantes para sua construção artística e forma o bojo do universo de ficção construído de seu conjunto literário porque entre a Literatura e a cidade sempre se sobressaiu uma íntima relação. No registro histórico tanto a escrita quanto a cidade se desenvolvem simultaneamente e ela, a cidade, registra seus fenômenos e a acumulação de conhecimento através da escrita, podendo ser científica ou literária. Ao final da programação teve o lançamento de um livro, resultado de alguns trabalhos apresentados, nele temos um capítulo intitulado *Considerações sobre o conceito de paisagem: uma abordagem literária nos aspectos geográficos*.

Geografia, Literatura e Arte trata-se de uma relevante aproximação para se iniciar uma conversa tanto científica quanto sobre as representações da vida humana. Foi a partir destas conversas que em 2011, na cidade de Goiânia, durante o IX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Geografia - ENANPEGE, nasceu o Grupo de

Pesquisa em Geografia, Literatura e Arte - GEOLITERART - (USP/CNPq). Nesta conversa inicial foi referenciado sobre a primeira edição do evento de Salvador em 2010, enfatizando ser uma discussão em que os professores da Universidade Federal da Bahia já, por quase vinte anos, debatem sobre esta aproximação em uma disciplina disponibilizada no mestrado em Geografia, intitulada *Geografia, Literatura e Cidade*, e, ainda, foi acrescido os importantes trabalhos do Grupo de Pesquisa *Geografia Humanista Cultural*, da Universidade Federal Fluminense (CNPq). Nesta perspectiva, os trabalhos acadêmicos cresceram cada vez mais nesta última década em todo território brasileiro, há, institucionalizado, diversas dissertações, teses e artigos científicos publicados que tratam do assunto. Conseqüentemente, aumentando também o número de pesquisadores, gêneros e construções literárias discutidas sob o prisma geográfico, consolidando a cada momento as relevantes importâncias e estruturações sobre a pesquisa desta área de aproximação.

E, no ano de 2013, aconteceu na Universidade Estadual de Campinas, o X Encontro Nacional Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Geografia – ENANPEGE, neste evento foi organizado o grupo de trabalho com o título *Geografia e Literatura: interlocuções possíveis*, coordenado pelos professores: Cláudio Benito Oliveira Ferraz (UNESP de Presidente Prudente/UFGD); Eduardo Marandola Junior (UNICAMP); Eguimar Felício Chaveiro (UFG) e Júlio César Suzuki (USP). O grupo de trabalho demonstrou como objetivo, por intermédio de ementa sugerida à coordenação do evento, a apresentação das experiências das pesquisas de seus componentes e demais pesquisadores interessados em discutir trabalhos com a aproximação entre Geografia e Literatura nos planos teórico e metodológico. E, ainda, a análise de forma minuciosa dos sentidos políticos deste aproximar, com observação da leitura dos espaços, dos lugares, das paisagens e das territorialidades. A centralidade do grupo estava, como está até hoje, em compreender como as pesquisas geográficas podem utilizar mecanismos simbólicos, linguísticos e entre outros com as características da arte literária. Servindo-se da ciência geográfica como narrativa do mundo, neste mesmo sentido é que os acontecimentos descritos nas narrativas da Literatura formam as relações e usos das informações espaciais. Assim, tanto Geografia quanto Literatura, cada uma com sua autonomia, podem, em aproximação, não em confusão, porque o limite define suas abordagens, se ‘abraçar’ numa fusão para que o pesquisador possa compreender as relações sociais e humanas em seus propósitos espaço-temporais.

Na sequência do evento de Salvador, em junho de 2013, foi realizado o II Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte, juntamente com o I Simpósio Internacional de Geografia, Literatura e Arte em São Paulo, na Universidade de São Paulo (FFLCH/USP),

organizado pelo Departamento de Geografia, Grupo de Pesquisa Geografia, Literatura e Arte - GEOLITERART - (USP/CAPES) e pelos programas de Pós-Graduação em Geografia Humana (FFLCH/USP) e em Geografia da Universidade Federal Grande Dourados e Universidade Federal de Goiás. O evento teve a organização dos professores doutores Júlio César Suzuki (USP), Eduardo Marandola Junior (Unicamp), Cláudio Benito O. Ferraz (UFGD/UNESP-PP) e Eguimar Chaveiro (UFG) e prestou devidas homenagens aos professores doutores Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro e Lívia de Oliveira, o título do evento, como o próprio nome diz, esteve direcionado a formalização de uma conversa, sobre ciência, na tríade Geografia, Literatura e Arte. A intenção foi justamente refletir, com sessões temáticas, envolvendo a arte e/ou a Literatura no campo geográfico, sobre as interfaces e potencialidades que a aproximação entre a ciência e arte tinham, até o momento, aberto para a ciência geográfica, com bons resultados em publicações e grupos de pesquisa, tratam-se de verdadeiras inspirações científicas, despertando emoções em páginas das mais variadas literaturas e outros tipos de arte. Importante apontamento no evento foi a indicação do tema estar, inicialmente, mais conectado a Geografia Humanista e Cultural, e posteriormente, rompendo limites teóricos e metodológicos geográficos, posicionando-se num campo maior dentro da ciência, tendo seu próprio espaço. Entre as diversas publicações do evento, principalmente em *e-book*, temos um trabalho com o título *O homem/rio e o rio/homem na tríade da água de João Cabral de Melo Neto*, com organização dos professores doutores Júlio César Suzuki e Valéria Cristina Pereira da Silva.

E completando a trilogia destes eventos, do Grupo de Pesquisa Geografia, Literatura e Arte (USP/CAPES), já realizados nesta linha tivemos, em 2015, o II Simpósio Internacional e III Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte, que aconteceu em Goiânia, estado de Goiás, organizado pelo Laboratório de Estudos e Pesquisas das Dinâmicas Territoriais, vinculado ao Instituto de Estudos Sócio-ambientais (IESA) da Universidade Federal de Goiás. A temática do evento foi *Espaços Sensíveis: geografias da percepção e da emoção contemporânea*. Com muito a caminhar ainda, porém agora, bem mais consolidado o SIGEOLITERART, como ficou conhecido, reúne pesquisadores de alta qualificação em variadas áreas de estudo. No Brasil e fora dele a relação desses três campos do saber trazem uma mesma preocupação para os estudiosos, além de inferir em um campo novo na Geografia, a necessidade de compreender a dinâmica do avanço teórico e metodológico e o significado que este avanço pode dar a ciência a ser estudada por objetos não oficiais. Ao reunir diferentes pesquisadores e tendências, a promoção dos encontros pretende, de um lado, a aproximação e o diálogo entre os estudiosos sobre o assunto 'Geografia e Literatura' e, por outro, o

aprofundamento das discussões epistemológicas sobre a aproximação da ciência geográfica e da arte.

Os debates se direcionam a um encontro de mestrandos, doutorandos, com seus respectivos orientadores, bem como alunos vinculados a iniciação científica que, certamente, contribuem para o enriquecimento e incorporação de novos aportes epistemológicos para a consolidação e reflexão de teorias e estudos do conhecimento na construção da Geografia, Literatura e Arte. Houve ao final, deste último, a publicação em anais do evento no qual temos um texto com o título *As imagens/paisagens do poema de João Cabral de Melo Neto: uma análise d'o rio*. De um modo geral, esses três eventos discutiram as mudanças de sentidos e dos significados como processos não simplesmente para a dimensão objetiva do espaço, mas também para a relevância das relações afetivas e dos desejos que se abrem nas possibilidades de atores cada vez mais envolvidos nas tramas artísticas vividas cotidianamente na contemporaneidade e, a partir daí, explicar a ciência. Para este ano de 2017 existem conversas já bem adiantadas para o III Simpósio Internacional e IV Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte, que ocorrerá em Dourados, estado do Mato Grosso do Sul, e será recebido pela Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD.

Houve, também, em 2015, o XI ENANPEGE, Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Geografia, com o tema: *A diversidade da Geografia brasileira: escalas e dimensões da análise e da ação*. O evento se pautou nas diversas e complexas produções da ciência geográfica produzidas no Brasil, com ênfase nas mais variadas possibilidades de assuntos científicos abarcados pela Geografia, inúmeras são as possibilidades de análise, de interpretação e de ação. O objetivo foi aumentar o espaço de discussão dos geógrafos e estudantes de Programas de Pós-Graduação, analisar as teorias e práticas estudadas na produção do conhecimento geográfico, especialmente, no que tange as transformações espaciais e territoriais acontecidas no Brasil.

Numa nova perspectiva, foram consideradas a multiplicidade de escalas e as dimensões em estudo, elas permitem novas possibilidades de análise e de ação, pois o campo que envolve a Geografia aumenta rapidamente nos dias de hoje e são várias abordagens possíveis para a construção da história geográfica, subáreas, novos olhares, temas, metodologias, novas sensações para se descortinarem os fenômenos, crescendo, conseqüentemente, o número e a qualidade dos pesquisadores. Tratou-se de uma oportunidade única para a reunião de geógrafos brasileiros e estrangeiros, fomos muitos pesquisadores, com variados níveis de formação, a deslumbrarmos, em nossa sede de teoria, com as mais diversas e profundas discussões e utilização de ferramentas que redefinem as linguagens geográficas. E

foi, justamente, nesta abertura para o novo pensamento geográfico que foi proposto o Grupo de Trabalho: *Geografias, imagens e literatura, interlocuções possíveis*, com uma interessante discussão e apresentação de pesquisas voltadas a ciência geográfica relacionadas a quaisquer tipos de arte. Nele, levamos nossa contribuição com o artigo *Diálogos entre Geografia e arte: análise de algumas paisagens de João Cabral de Melo Neto*, publicada em anais.

Estes foram relevantes encontros que especificamente trataram do assunto sobre a aproximação da arte com a ciência geográfica, em todos publicamos um trabalho, e os três últimos são partes integrantes desta tese. No caminho teórico, temos como suporte alguns dos principais autores que escrevem sobre a paisagem antes e após a institucionalização da Geografia Cultural, esta que desde os anos de 1970 passa por um novo olhar e começa a ver os lugares carregados de subjetividades e significados humanos, distanciando-se daquela homogeneidade que até então lhe era dada. A ciência geográfica está presente nas manifestações artísticas com grande veemência e a recíproca é verdadeira, tanto quanto na História, Filosofia e demais ciências.

É bem comum avaliarmos as viagens, as relações ou as representações sociais descritas na arte. Como por exemplo, discutirmos a formação territorial do Rio Grande do Sul em *O Tempo e o Vento*, escrito por Érico Veríssimo. Os textos transcendem suas capas e o próprio homem em constante evolução. Como afirma Fuentes (2007, p. 189), “A geografia do romance nos diz que a nossa humanidade não vive na gelada abstração do separado, mas no latejo cálido de uma variedade infernal que nos diz ‘não somos ainda. Estamos sendo’”. A Literatura enseja elementos embaixadores para a construção científica do conhecimento e constrói novos olhares na aproximação de diferentes maneiras de fazer Geografia, remetendos-nos para a utilização de textos literários como objeto de pesquisa. A percepção se torna peça chave nesta aproximação, as imagens lidas e produzidas pelos geógrafos são reconstruídas pela imaginação, assim elas redimensionam os fenômenos reais, reconstruindo os fatos e suas relações com o homem descortinados pelas subjetividades das cenas poéticas e subjetivas criadas pelo escritor.

Esta tese se estabelece em uma base interdisciplinar para um diálogo entre a Geografia e a Literatura, uma das “muitas situações em que fica evidente que a ciência não basta a si mesma, devendo, humildemente, deixar-se fecundar por outras formas de saber, como o “saber local” (local knowledge) dos não especialistas, as artes e a filosofia” (SOUZA, 2013, p. 46). Assim, pelas lentes geográficas, o que pretendemos teoricamente na pesquisa é refletir, analisando diversas representações da realidade que estão postas em alguns poemas de João Cabral de Melo Neto, sobre a busca para um discernimento da proximidade entre a realidade e

a ficção, os limites das linhas fronteiriças entre elas e como podemos diferenciá-las porque as palavras do poeta também “são tintas que ultrapassam os sentidos da visão, dão-nos o cheiro, o som. É uma descrição extremamente sinestésica.” (SUZUKI, 2011, p. 94), são as estradas pelas quais caminharemos, as tintas, em formas de poemas, analisadas nos faz perceber e/ou sentir, por exemplo, nas ‘palavras’ do rio Capibaribe e/ou Severino, entre outros protagonistas cabralinos, as viagens pelo Nordeste brasileiro, descrevendo e sentindo as mais variadas cenas poetizadas. O universo que compreende esta pesquisa consiste em construir uma releitura teórica, tanto literária quanto geográfica, da categoria paisagem e sua percepção, identificando na poética de João Cabral de Melo Neto as mais variadas paisagens desenhadas desde a nascente do rio Capibaribe até o seu encontro com o mar. Nesse trajeto, ao longo do rio, há paisagens, de seca e de umidade, que apontam como foi social e culturalmente lapidado um povo que foge das ‘cinzas’ em busca de melhores dias.

Vários são os importantes pesquisadores que apresentam como objeto de pesquisa o trabalho cabralino. Dentre eles, neste momento, podemos destacar: Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite, Antonio Carlos Secchin e Lucila Nogueira, para citar apenas alguns. Contudo, gostaríamos de acrescentar à leitura dos poemas desse consagrado diplomata novos olhares científicos que certamente podem fazer parte do processo histórico de formação social porque “a arte e a literatura são vistos como reinos além da política e da classe, em que se podem transcender os limites da experiência cotidiana e alcançar valores humanos e verdades eternas,” (NOGUEIRA, 2010, p. 57). Vale dizer que a intenção é ir, além de instigar algumas pesquisas que se aproximam da arte para tentar explicar os fenômenos que nos cercam, também buscar subsídios e comprovações que possam, numa interconexão entre a ficção e o real, servir como documento de extração histórica, mostrando um estudo profundo da relação entre Geografia e Literatura dentro das etapas pelas quais se formam as sucessivas paisagens culturais que se constroem na relação do homem com o rio, com as paisagens que se desenharam pelas ‘penas’ do poeta. Nesse sentido, ser utilizado para apontar como as pessoas veem o rio ou como o rio vê as pessoas, trata-se de um confronto dos locais e homens através dos tempos. Algumas obras cabralinas, escritas próximas a década de 1950, contam a saga dos retirantes pernambucanos. *Morte e vida severina*, *O rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* e *O cão sem plumas* narram o périplo de Severino e das águas do Capibaribe, eles descem do Sertão, desde o nascimento do rio até a Zona da Mata e descrevem o homem e o rio, as paisagens, cada uma com sua percepção e suas transformações subjetivas.

A Literatura é uma arte que apresenta significado ao espaço vivido pelo personagem, ela faz uma interpretação da realidade e consegue transformar a ficção numa verdade transcendental que traz a uma significação palpável. O recurso literário retrata as percepções resultantes da observação do autor em seu cotidiano, não é resultado meramente da imaginação, é descrição de um determinado espaço, concreto ou imaginário, espaços esses que são relatados após o filtro de situações ou experiências vividas. Como bem nos explica Castro (1999, p. 45), ao escrever que “também se pode compreender por que a ficção seja literariamente verdadeira, embora possa até falsear fatos históricos. Nisso é preciso pensar a natureza do signo e do conhecer [...] ela é fingidora, mas não é falsa”. A Literatura também é uma das expressões do mundo, revela fatos que podem ser sociais, históricos, econômicos, culturais, entre outros e eles permanecem eternamente, permitindo ao estudioso remontar o tempo e o espaço histórico, reconstruindo o passado e projetando o futuro em novas paisagens. É por essa razão que no século XX cada vez mais a academia apontou maior importância à Literatura, ela tornou-se objeto de estudo para a Psicologia, a Psicanálise, a História, o Direito, a Sociologia, a Antropologia e tantas outras, incluindo os estudos da Geografia.

As palavras organizadas pelo escritor representam a exteriorização de muito do que ele viveu e/ou sentiu, na Literatura o fato real torna-se ficção e se aproxima da realidade. O romancista remonta uma nova realidade através da experiência que obteve de seu conhecimento, seja físico ou fictício. O mundo subjetivo se transforma na descrição da relação do homem com o ambiente, essa relação é fruto da junção das palavras que o escritor fez e o geógrafo vai abarcar em seus trabalhos. Quando o autor termina de escrever seu livro, os fatos ali narrados não mais lhe pertencem, fazem, então, parte do mundo, existem por si só, estão vivos e despertam o sentimento do leitor. É neste momento que o material serve como recurso para o geógrafo, este estuda os fenômenos e relaciona-os com as categorias da ciência geográfica, podemos apresentar motivos de ordem prática, nesse sentido queremos estabelecer essas relações descritas na teoria com as paisagens pintadas na poética de João Cabral de Melo Neto.

O real e ficcional apontam aspectos sociais e culturais resultantes das experiências vividas pelos ‘personagens’ pernambucanos que estão/estiveram junto ao rio Capibaribe. Esta relação ocorre com a coisificação do homem e a humanização do rio, os dois apresentam ao leitor as mais diferentes cenas quando descem do Sertão para a Zona da Mata, sofrem das mesmas agruras que são pintadas pelo poeta e, subjetivamente, desenhadas aos nossos olhos. A imagem da serra é descrita no poema, identificando um retrato de paisagens culturais vividas pelo homem, “lá da serra da Costela / limites da Paraíba / [...] / vivendo na mesma serra / magra

e ossuda em que eu vivia” (MELO NETO, 1994, p. 171). Severino mostra a serra ‘ossuda’ e seca do Sertão nordestino para individualizar seu local de saída, havendo um reconhecimento de igualdade com ele próprio. O material teórico relacionado está colocado em contraposição aos acontecimentos sociais descritos na poética cabralina, iniciamos este trabalho a partir da categoria paisagem vista sob um prisma anterior à Geografia Cultural, passando por uma relação da paisagem cultural com a Literatura e aportando, dentro de um processo histórico, os significados e significações postas pelas tessituras desta paisagem ao longo das margens do rio Capibaribe e também no Recife, dadas pela poética cabralina.

1.5 Percurso metodológico

O procedimento metodológico, neste trabalho, está proposto a partir de uma análise da perspectiva da crítica literária como direcionamento contextual para a produção do conhecimento, este recurso faculta ao pesquisador diversas possibilidades para apresentar uma solução a um determinado problema. Perpassa, inicialmente, por uma revisão bibliográfica e, de acordo com Marconi e Lakatos (2006, p. 71), esta fase delimita uma pesquisa teórica com “o objetivo estudar um foco ou um assunto, não apenas citando partes desses textos, repetindo o que já está escrito, mas sim, conseguir ter uma visão crítica daquilo que está escrito, é uma atividade científica que ajuda a descobrir e entender a realidade”. O sentido da discussão está na compilação de recursos de revisão teórica sobre a categoria paisagem para contrapô-la em face da leitura dos poemas cabralinos com o intuito de identificar o real e o que foi construído social e culturalmente pelo autor. Partimos da premissa de que esta pesquisa pode ser classificada como explicativa isso porque queremos, com ela, registrar os fatos e paisagens culturais descritos pelo poeta. Analisá-los, identificando suas causas e influências no processo formador e histórico das paisagens construídas pelas pessoas às margens do rio Capibaribe. Esse tipo de pesquisa parte da teorização e reflexão do objeto de estudo, tentando encontrar relações existentes com ele e as variáveis que o cercam.

Quanto à abordagem trata-se de uma pesquisa qualitativa, a preocupação é realizar um mergulho dentro de um grupo social, assim o pesquisador fica intrinsecamente ligado ao objeto pesquisado, buscando uma explicação para o porquê das coisas. Um desenho geográfico/literário das paisagens pernambucanas e suas percepções, tanto pelo homem quanto pelo rio, produzindo novas abordagens, informações e ilustrações que possam comprovar o referencial teórico desenvolvido no decorrer da tese. São suportes contribuindo, de certa forma, para a pesquisa científica com essas novas informações produzidas a partir da relação

homem/natureza que desenham as paisagens pernambucanas. Este tipo de pesquisa, de acordo com Gerhardt e Silveira (2009, p. 33, grifos do autor), é uma “hierarquização das ações de *descrever, compreender, explicar*, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural;” esta diferenciação com caráter interativo é uma premissa a se alcançar pelo pesquisador, é uma busca fidedigna da realidade trilhada nos caminhos das orientações teóricas e os dados colacionados. O caráter exploratório vivencia a realidade descrita nos textos literários e novos olhares geográficos podem nos levar a diferentes planos conceituais, o recurso utilizado não está apenas identificando elementos reais na descrição das paisagens, vai além, queremos, conforme escrevem Marandola Junior e Gratão (2010, p. 9), “estabelecer um entrelaçamento de saberes que se tecem também pelos fios do entendimento da espacialidade e da geograficidade, enquanto elementos indissociáveis de qualquer narrativa ou manifestação” e, ainda, entender as relações constituídas pelo homem e o mundo que o cerca pelos elementos formadores da paisagem. O trabalho apresenta uma discussão teórico-conceitual e ela é feita a partir do levantamento e de uma análise bibliográfica voltada, sistematicamente, aos principais pesquisadores, ao nosso ver, sobre elementos conceituais das discussões teóricas a respeito do tema paisagem geográfica.

1.6 Organização da tese

A confecção de fichamentos, resenhas e artigos científicos foi realizada para construção deste trabalho, com o intuito de estabelecermos diálogos reflexivos entre a teoria e o objeto de investigação, examinando abordagens teóricas referentes ao tema Geografia e Literatura e, ainda, sobre a paisagem. E, posteriormente, uma busca sobre a compreensão na descrição da paisagem geográfica descrita na obra poética de João Cabral de Melo Neto e para esta análise da paisagem na poética cabralina tomamos aqui como nossas algumas questões apontadas por Castro (2010, p. 51), “quais as possibilidades de diálogo entre a Geografia e a Literatura?”, questão importante no sentido de verificar, embasado pelos pesquisadores da Geografia, abordagens pertinentes da importância desse conversar. E, ainda de acordo com Castro (2010, p. 51), “seria mais fácil o especialista em Literatura compreender aspectos da Ciência geográfica a partir desse diálogo ou as obras literárias constituir-se-iam em tramas capazes de aproximar o profissional da Geografia do mundo da Literatura?”, as indagações apresentadas pelo pesquisador com o intuito de compreendermos como se dá esse diálogo e

como essa proximidade pode enriquecer, sem confusão, os aspectos inerentes ao estudo desta aproximação.

No mesmo sentido, são tomadas mais duas questões, “qual o fundamento epistemológico que justificaria o amálgama proposto acima: Geografia e Literatura?” (SAJA, 2010, p. 18). E, por fim, a de Silva (2010, p. 73), que ao analisar o imaginário geográfico do Sertão semiárido nordestino, pela ficção *Vidas Secas* de Graciliano Ramos indaga “qual seria sua verdadeira paisagem?”. Todas essas questões nos conduzem ao caminho dialético entre Ciência e arte e apresentam elementos de contribuições que podem sustentar o objeto estudado, sem, contudo, confundir as áreas que o permeiam. E longe de se encarregar, conforme Castro (2010, p. 51, grifos do autor), de uma “[...] “geografização” de obras literárias nem de uma “literaturização” das temáticas geográficas” trata-se de um estudo, com imbricação entre Geografia e Literatura com foco na paisagem, suas percepções nas descrições de João Cabral e da aproximação mimética entre a ficção e a realidade. Uma pesquisa de algumas paisagens do Recife e do sertanejo pernambucano, são elas, juntamente com o rio, que vão descrever as unidades de paisagens e suas alterações, tanto da cidade quanto do interior.

As diferentes paisagens descritas por João Cabral apontam para algumas impressões e marcas das cenas que evidenciam questões sociais e ambientais, esta análise se pauta nos poemas *Morte e Vida Severina*, *O Rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* e *O cão sem plumas*. A partir desta pesquisa, da compreensão da paisagem descrita na poética cabralina, analisamos, em uma perspectiva interdisciplinar entre Geografia e Literatura, estes três poemas conhecidos como o tríptico do Capibaribe, para apreendermos a paisagem nos textos literários do arquiteto das palavras. Nogueira (2010, p. 11, grifos da autora) escreve sobre o tríptico, apontado que esta nomenclatura é “utilizada por Angel Crespo e Pilar Gomes Bendate, [...]. Em ensaio intitulado *Realidade e Forma na Poesia de João Cabral de Melo Neto*, os autores espanhóis tecem considerações pertinentes sobre o entretecido dos discursos destes três livros”.

Os poemas desenham cenas ficcionais, indicando ao leitor mais atento e, especialmente, ao estudioso das categorias geográficas, um olhar clínico de observador do mundo. Estas sensações científicas dão, pela arte, criticidade às denúncias sociais e ambientais feitas pelo poeta e, mesmo carregado com a subjetividade do autor, inferem elementos de realidade enfrentados pelo sertanejo pernambucano e pelos ribeirinhos recifenses. Desta forma, esta tese se estrutura em três capítulos, com percursos teóricos sobre a paisagem, a produção e fortuna poética de João Cabral e a contraposição das cenas descritas nos poemas acima citados, as partes deste trabalho se interconectam no sentido de explicar como a ciência e a arte podem,

numa aproximação científica, colaborar para a compreensão do desenvolvimento social, bem como trilhar os caminhos e percursos em que a paisagem se revela através da arte e compreender os significados e as significações literárias como objetos de pesquisa para a ciência geográfica. A partir destas explicações as partes desta tese se estruturam da maneira como se segue.

O capítulo I – *Paisagem e Geografia: caminhos para a leitura da Literatura e da Arte* – trata-se de uma parte dedicada à compreensão da categoria paisagem em aspectos teóricos, informacionais e históricos. Para o ordenamento inicial da paisagem há numa ‘visão’ subjetiva, uma abordagem de percepções e particularidades, e para tanto nos embasamos em alguns estudiosos que direcionam seus estudos para o campo do reconhecimento e da valorização das paisagens presentes em obras literárias. E, também, o ‘caminho’ de referência estabelecido pelos interessados em arte e o seu uso como objeto de estudo científico para compreenderem as diferentes formas de reconhecimento dessas paisagens, de forma geral, elas atuam como requisito caracterizador e determinante para a designação de sentidos e características dos aspectos geográficos nos enredos das obras literárias.

Na fundamentação teórica são apresentados alguns autores que escrevem sobre a paisagem e fazem parte de um período histórico na Geografia iniciado no final do século XIX, se entendendo por quase todo o século XX, dentre os quais destacamos: Siegfried Passarge, Otto Schlüter, Paul Vidal de la Blache, Roger Dion e Carl Sauer. Alguns relevantes apontamentos considerados sobre a categoria paisagem em seu primeiro período na Geografia estão delimitados no sentido de mostrar seus aspectos ainda antes do surgimento da conhecida Geografia Cultural e com a apresentação de informações de cunho histórico, teórico e metodológico direcionados as descrições da paisagem com aspectos e características de autores alemães, franceses e estadunidenses, eles deram importantes contribuições para o desenvolvimento da paisagem bem como sua concretização como a conhecemos atualmente.

É feito também um aprofundamento da discussão sobre a paisagem na Geografia Cultural, para tanto existe um aporte em mais autores da paisagem, eles figuram em um período de publicações iniciado a partir da década de 1970 até os dias atuais, em primeiro momento, nos reportamos apenas a alguns, tais como: Denis Cosgrove, Augustin Berque e Paul Claval. Estes pesquisadores nos servem como referência teórica para a contraposição da paisagem, em seus aspectos geográficos, com as cenas ficcionais dos textos literários. Toda esta apresentação teórica aparece também para sustentar a aproximação entre a Literatura e a paisagem, juntas elas constroem uma relação bem interessante estudada também por várias outras ciências. A paisagem pode ter o caráter de informar ao pesquisador a maneira de como se dão as relações intersubjetivas para se ‘ver’/perceber as cenas estéticas e fisionômicas constituintes da natureza

das coisas e que, em não raras vezes, atuam para nortear os mais variados sentidos das mensagens abarcados pelos escritos literários, os autores literários assumem o papel de artistas diante da infinidade de detalhes das paisagens utilizadas em suas tramas.

É neste sentido que buscamos fundamentação para o conceito de paisagem estruturado por Alexander von Humboldt, suas contribuições nos permitem analisá-la sob dois aspectos, o sentido estético e o sentido fisionômico, embasados pelos campos da ciência, da arte e da filosofia. Assim, traçamos um percurso para a compreensão da paisagem e sua interpretação quando a lemos na arte literária, situamos o leitor nas diferentes formas para reconhecer as paisagens nos textos e os detalhes entrelinhados que estão dispostos ao longo das tramas artísticas. Elas são apreendidas do imbricar da leitura e da imaginação para serem projetadas/desenhadas. As cenas são visualizadas quando conseguimos destacar, na subjetividade inferida pelo sujeito poético ou pelo autor durante a ‘viagem’ nas obras literárias, as pinturas que se formam em nossas memórias.

Há também um incessante desenho engendrado nos meandros da Geografia e Literatura dentro de uma relação poética com paisagens que nos revelam muitos estudiosos sobre o tema, dentre os quais podemos citar John K. Wright, Pierre Monbeig, Fernando Segismundo e Yi-Fu Tuan, são nomes com publicações especialmente entre as décadas de 1920 – 1940, e depois, que se dedicaram a pesquisar a ciência geográfica tendo como aportes teóricos e objetos de estudo os textos literários. Por fim, é apresentada abordagens entre a paisagem e a Literatura, afirmando que as paisagens são estabelecidas como reais bússolas demarcadoras de sentidos, mensagens e intenções. Cada fragmento apresentado, desde um terreno pedregoso, árvores pequenas, aspecto amarelado de um pasto ou águas turvas com fundo de areia, diante de uma análise mimética que aborde a subjetividade do autor e sua real intenção, deixa de ser apenas característica de espaço e de tempo e se torna peça chave disposta ao longo de cada verso para a análise paisagística.

O capítulo II – *João Cabral de Melo Neto: trilhando caminhos e percursos pela fortuna poética cabralina* – é iniciado com a produção da fortuna poética cabralina, as principais informações sobre a vida do poeta, bem como suas construções e prêmios recebidos. Neste aspecto, as análises literárias cabralinas, no que tange a ficção e/ou realidade, tratam-se de uma imbricação entre leitura e imaginação e nos permite vislumbrar e compreender detalhes difíceis de serem analisados a olho nu, estes detalhes se formam, de modo estritamente particular, por cada um daquele que os reconhece, comportam individualmente na subjetividade a identificação de valores culturais. Eles são explorados e notoriamente explicitados diante das paisagens ‘surgidas’ durante a leitura cabralina. São detalhes caracterizadores e preciosidades

merecedoras de destaque e admiração de qualquer pesquisador em busca de novos objetos de pesquisa ou simplesmente amantes da arte, da Literatura. Esta que em João Cabral se faz pela concretude poética, suas projeções cenográficas e pelas palavras utilizadas com pouca ou quase nenhuma carga de sentimentalidade, como pedra, nuvem ou cinzas. São vocábulos que comprovam seu título de poeta do concreto, há neles uma diversidade de fatos históricos permeados de elementos realistas. O poeta diplomata constrói sua poesia com uma liberdade reflexiva para denunciar as várias situações vivenciadas pelos Severinos.

O homem/rio de João Cabral é a paisagem de sua infância, são cenas herdadas de quando ainda morava às margens do rio Capibaribe, projetando uma íntima aproximação entre o homem e o rio, ambos sofrendo as mesmas agonias no trajeto para o mar. A escolha do caminho é uma fusão inexorável da condição histórica e geográfica do retirante andando ‘sobre’ as águas em busca de melhores dias. O discurso do Capibaribe é uma incansável tentativa de demonstração da realidade do sertanejo, o rio representa, em pinturas, os restos de uma população sofrida com as diferenças sociais e os problemas ambientais enfrentados e estão marcados pelas cenas de seu lado marginal, na lama, na vida dos ribeirinhos e nas edificações em meio a água e terra, dificultando as linhas limítrofes entre terra e água, água e lama, homem e terra e homem e lama. O caminho se constrói para analisarmos a paisagem literária de João Cabral, a análise se dá pela percepção e, sem fronteiras, entre a ficção e a realidade, desenha as cenas percebidas e projetadas pelo rio e pelo homem. Paisagens, de vida e de morte, de seca e de água, formam o retrato da vivência do homem pintado pelo poeta, ele foge da miséria num percurso em que tanto o homem quanto o rio se confundem. É o homem/rio ou o rio/homem formadores de uma forte composição direcionada a captar os fatos reais da sociedade.

E, por último, o capítulo III – *Paisagem em João Cabral de Melo Neto: significados e significações* – apresenta, no estudo de poemas cabralinos, as tessituras textuais arquitetadas pelo poeta de modo a conduzir o leitor pelas demarcações topográficas dispostas ao longo do périplo de Severino e do rio Capibaribe. Embasados nas subjetividades devaneadoras da Literatura e estabelecendo o caminhar em direção ao mar feito juntamente com outros rios e retirantes na tentativa de um novo (re)começar. Para a percepção da paisagem descrita por João Cabral é necessário compreender o discurso das águas ‘vistas’ pelo poeta, o *tríptico do rio* remonta as paisagens do Capibaribe desde o seu nascimento até o seu encontro com o mar. Esta parte inicia evidenciando João Cabral pela sua poesia dramática mais conhecida *Morte e vida severina*. Esta representa muito dos aspectos que envolvem quase toda a poética cabralina e a paisagem no poema é percebida retratando o sertanejo Severino em seu périplo do Sertão, Serra da Costela, até a Zona da Mata, na cidade do Recife, mostrando as diversas paisagens descritas

pelo escritor, por intermédio delas pode ser compreendido que sua poética desvela uma ‘geografia’ do sertanejo e do homem recifense.

O homem/rio de João Cabral configura seu objeto fluvial, o rio é uma parte extensiva do homem, é uma relação isomórfica entre eles e enfrentam as mesmas dificuldades durante o périplo. Os símbolos projetados se configuram dinamicamente das mesmas precariedades vividas tanto pelo homem quanto pelo rio. E é justamente dentro deste sistema líquido que o sujeito poético se apresenta discursando e comprovando a importância desta fusão para a poética cabralina. O rio nasce correndo entre as pedras em sua fina linha líquida e desce conduzindo no mesmo sentido o sertanejo com as mesmas perturbações. Desta maneira, é apresentado *O rio: paisagem poética*, em uma análise do poema *O rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, e em suas paisagens há o destaque do rio cabralino apontando para as subjetivas cenas a serem estudadas, essas paisagens são formadas pelos ‘olhos’ do rio e destacadas para representar sua trajetória realizada desde a nascente até o encontro com o mar. A descida trata-se de uma descrição topográfica das margens do rio e, numa demonstração geográfica, narra as paisagens ‘vistas’ pelas águas. Antes de seu destino final conhece outro mar, o de cinzas, nele são projetadas as paisagens de ausência. O rio é o sujeito narrador do poema, contudo existe a personificação das águas para caracterizar as ‘visões’ durante a narrativa, há uma analogia entre o líquido, o animal e o humano para descrições das paisagens ásperas, secas e úmidas.

O desenho do Sertão remete ao sentimento de se *sercão*, é a paisagem de agrura e de enfrentamento da secura no semiárido, as cenas se revelam pela descrição física do local, as ‘pedras calvas’, o arado das ‘cinzas’ e a escassez da água refletem os problemas às margens do rio. O resultado do fixo pensamento em melhorar a situação é internalizado pelo homem e pelo rio personificado, o poeta utiliza a metáfora para aproximar os problemas apresentados por eles mesmos e direcionados a um cão abandonado. Assim, em *O cão sem plumas*: a linguagem da paisagem, o escritor aponta que as paisagens visuais estão na mesma importância do fazer poético, elas carregam a construção dos acontecimentos sociais analisados pela ciência geográfica, demonstrando a ‘realidade’ vivenciada pelas pessoas que moram às margens do rio Capibaribe. Estes homens/rios, assim conhecidos pela dificuldade em delimitarmos onde começa o homem ou onde termina a lama, representam os seres culturais que se interconectam na mesma paisagem, são muito próximas as suas condições históricas e de vida que estão retratadas nos três poemas. Tanto o homem quanto o rio discursam a realidade do sertanejo, projetam literariamente as cenas sociais e naturais que demonstram as intempéries da paisagem pernambucana em uma linha que aproxima a ficção da realidade, expressando a verdade

histórica nas entrelinhas subjetivas do poeta. Palavras de concretude que pintam historicamente os fatos e descrevem as paisagens herdadas pelo artista desde suas tenras idades nas águas do rio, talvez por este motivo, saiba como nenhum outro, fundir as paisagens do homem e as necessidades do rio, metaforizadas como um cão sem plumas, pelos problemas que carregam.

Nesta descrição o rio é o próprio cão transmutado e musicalizado que nos ajuda a compreender a paisagem dos severinos retirantes que utilizam suas águas como estrada e, na cidade, são atirados nos mocambos, servindo-se dos restos e se misturando com a lama, mostrando as paisagens líquidas vividas pelo homem e por ‘Aquele rio’ ‘espesso, de sua paisagem espessa’ em que desvela os mesmos sentimentos de morte e de vida, vividos no Sertão. A fusão da paisagem entre o rio e o cão trata-se de uma metáfora utilizada pelo poeta para comparar o rio e o homem a um cão desplumado, cheio de necessidades e precisando dos mesmos cuidados. João Cabral utiliza a linguagem da paisagem para desenhar um cão sem plumas apenas pelas paisagens do rio, é uma construção metafísica e intrigante capaz de instigar no leitor perspectivas para projetar suas próprias paisagens pelas mensagens das águas literárias do poeta.

2 CAPÍTULO I

PAISAGEM E GEOGRAFIA: caminhos para a leitura da Literatura e da Arte

A década de 1970 está calcada no materialismo histórico e na dialética, neste momento se fortifica, na ciência geográfica, o que fica conhecido como Geografia Crítica, tendo o espaço como principal ferramenta de trabalho. A ideia de espaço e sociedade é reforçada, sendo o primeiro, nesta linha de análise, resultante das relações sociais, produto da sociedade. Entre os anos de 1970 até os finais de 1980 são instauradas outras geografias de igual importância atualmente, a Humanista e a Cultural, neste momento a paisagem novamente ganha um valor maior. Uma nova visão na ciência geográfica é afluída, a subjetividade se torna premissa de importância relevante, bem como uma aproximação da cultura com a paisagem passa a ser estudada. Outra categoria que se torna chave é lugar, com essa ‘revolução’ e a valorização social, o espaço, até então base da ciência geográfica, começa a ser estudado no sentido de espaço vivido, novos olhares.

Depois disso a paisagem ganha substancial relevância, os estudiosos da área direcionam suas pesquisas analisando-a com maior rigor, fazendo uma relação com as outras ciências no sentido de compreender melhor a identidade paisagística. A Geografia é instituída como ciência por volta de 1870 na Europa, com a junção de correntes delimitadoras de seus aportes teóricos, depois tem significativas alterações na década de 1950, com a chamada revolução teórica-quantitativa, seus direcionamentos se fundem em aspectos resultantes de seus estudos com a natureza. Neste sentido, existe uma unidade epistemológica baseada apenas nas características físicas, conforme ensina Corrêa (2011), é exaltado com processos elaboradamente voltados às ciências naturais com o raciocínio hipotético dedutivo. Surge uma nova visão na ciência geográfica e é o início de uma intromissão da pesquisa como ciência social, o espaço passa a ser a chave mestra para a ciência da ‘superfície terrestre’, neste momento a paisagem começa a ser menos interessante aos pesquisadores.

Esta breve apreciação anterior está direcionada, estritamente, ao entendimento de uma nova e importante abordagem do conhecimento científico, um olhar subjetivo dos elementos da natureza é introduzido para melhor compreendermos as relações sociais. A poética intensifica sua relevância ao se tornar objeto de pesquisa de categorias geográficas para comprovação destas relações. Assim, distanciamos-nos da simplicidade em apenas sintetizar períodos e o nosso pensamento se fortifica no sentido de encontrar bases epistemológicas para a justa aproximação entre a ciência geográfica e a arte literária, caminhos que conversam, de

maneira interdisciplinar sem, contudo, cada uma delas perderem suas sustentações no mundo. O Renascimento, em suas características, a exemplo da representação das situações do cotidiano com representações de traços e das formas humanas, nos permite projetar a pintura da paisagem, esta premissa se estende até a modernidade. Desta forma, podemos enveredar, neste momento, em projeções que nos levam a crer na possibilidade da aproximação entre a Geografia e a Literatura, pintando a paisagem que nos rodeia.

Desde criança somos convidados a definir e a conhecer as imagens, nas aulas iniciais de artes somos levados a ‘pintar’ uma determinada ‘paisagem’, e além disso contemplá-la. O elogio do observador, muitas vezes, está intimamente ligado ao que é belo ou até nostálgico. Podemos depreender deste pensamento a ‘construção’ para a compreensão do termo indo além daquilo que se vê, cada indivíduo define ou mesmo identifica em determinadas cenas a maior importância ou relevância subjacente ao seu conhecimento empírico, este entendimento abrange, além da observação, os aspectos sociais, culturais e a subjetividade de cada pesquisador. Identificamos a paisagem em uma narração poética, as palavras formam quadros que nos mostram sua formação, um exemplo desta assertiva podemos perceber neste breve excerto. Em um entardecer às margens de um rio, sentando à beira da água, um casal contempla o pôr do sol, o tom alaranjado se mistura ao aroma de sertanidade e por consequência se aprazem na imagem bucólica do romance, eternizando o sentimento de um pelo outro e a relação deles com a natureza.

Há uma visão da paisagem do sol brilhando sobre as águas calmas a correrem, dando uma sensação de tranquilidade, um sentimento de paz com o vento a beijar os rostos, confortável e seguro pela companhia dos amados. O toque da areia é macio e aconchegante, a beleza das matas ao redor, com os pássaros e seus pequenos animais aparecendo discretamente, faz sentir uma sensação de mais vivos ali do que em qualquer outro local. É uma inexpressível vontade surgindo para aquele momento nunca se acabar e aquela imagem se eternizar. O encontro do sol com a terra colore o céu e a água, dividindo a imensidão entre o azul celeste e algumas poucas nuvens, esse mesmo sol aquece a pele trazendo calor e, às vezes, uma brisa traz o leve frescor. Eventualmente uma gaivota passa com seu grasnar e é como se ela quisesse dizer: - vocês estão em minha casa, mas isso não a incomoda, ela e eles fazem parte dessa mesma paisagem. Momentaneamente algum barco passa e revira um pouco as águas, surgindo pequenas ondas que molham os pés dos observadores, refrescam o calor e mudam ligeiramente de direção por alguns instantes, surge um aroma bom de areia molhada misturada ao ‘cheiro’ do abraço.

Esta pintura reflete um introito do que está por vir neste trabalho, de início uma apresentação da paisagem desenhada no plano ficcional, servindo de objeto de pesquisa para, cientificamente, alcançarmos os objetivos elencados nas considerações iniciais. E mesmo dentro de uma descrição simplista como a que acabamos de ‘sentir’, longe de conceituar paisagem, percebemos características na busca, ainda que parcialmente, de respostas para um processo paisagístico. O olfato, a visão, o tato, a audição, o paladar e a subjetividade do observador permeiam os aspectos formadores da paisagem, cremos neste construto como uma ideia generalizada inicial da terminologia paisagem. A percepção é um elemento crucial e caracterizador para a compreensão da paisagem. O quadro a seguir, confeccionado nas aulas de Mestrado em Geografia, da Universidade Federal de Goiás, Câmpus de Catalão, na disciplina Produção e gestão de paisagens, ministrada pelo professor doutor Idelvone Mendes Ferreira, no ano de 2009, aponta para uma análise perceptiva contextualmente definidora do resultado paisagístico, afastando do termo qualquer característica estática e buscando entender o processo dinâmico que o envolve.

O objetivo da ilustração é, distante de formular uma básica conceituação sobre a percepção ou sobre a paisagem, evidenciar uma noção para entendermos o funcionamento da categoria e suas características no ambiente, porque podemos perceber vários significados, eles que podem ser contextualizados como um conjunto de estruturas naturais e sociais de uma determinada localidade onde se desenvolve uma intensa interatividade, seja entre os elementos naturais, humanos e entre suas as relações. Estas relações direcionam a compreensão e o funcionamento de dinamicidade conforme o esquema teórico do processo perceptivo. Não é nossa intenção, com o quadro, limitar a percepção do que preliminarmente vemos e, pelos filtros culturais, analisamos por intermédio de um diagrama esquemático, mas iniciarmos um estudo em que possamos, de várias formas, compreender de quais maneiras a realidade nos dá sentidos para percebermo-la.



Para ‘vermos’ uma paisagem, de acordo com o descrito no quadro acima, vários pontos devem ser considerados. São eles os elementos caracterizadores do processo de indução para identificá-la, senti-la, e ainda assim as partes descritas dependem do estado de quem a ‘vê/analisa’. Os olhos estão preparados para visualizar apenas aquilo que o filtro da subjetividade permite, sem saltar nenhuma das etapas marcadas no quadro, ocorridas em fração de segundos, ao final realimentamos as imagens formadoras e identificadoras da paisagem. Há que se considerar também a apreensão de critérios para a visualização da paisagem, seus valores e intenções. O homem (re)constrói suas memórias, fazendo uma analogia do que seja inaugural em suas visões, com aspectos característicos de sua herança paisagística. Conforme escreve Azevedo (2008, p. 18), “o valor estético da paisagem não é inerente ao espetáculo – nem parte da sua essência mas antes construída por aqueles que a percebe como tal”.

O caráter representativo da paisagem está intimamente conectado com a arte e propõe uma leitura analítica do termo fulcrada em concepções culturais. Por esta visão, entendemos a construção paisagística dentro de uma profunda relação entre o homem e a natureza para justificar a subjetividade como princípio norteador dos resultados das experiências vividas e compreendermos, além do que vemos, uma realimentação da paisagem pelos filtros culturais subjetivos e inerentes em cada indivíduo. A ideia de paisagem reconfigura uma interpretação, partindo da experiência em que o objeto pesquisado dá-se a entender em um processo contínuo de transformação e, também, por esta razão, a visão assegura força de um primeiro passo para a interpretação, podendo muitas vezes não ser o resultado esperado, somando-se depois a outros sentidos para a completa compreensão, pode ser, assim, que entendemos a complexidade do sistema realimentando a realidade do que inicialmente vemos. Azevedo (2012, p. 27) escreve que “a análise da paisagem no vasto universo da materialidade visual, inscreve-se num domínio de preocupações que tenta recolocar as abordagens ao privilégio da percepção visual frequentemente restringindo ao modelo do acto descorporizado da observação”.

Desta forma, podemos ver a paisagem, seja em tudo que nos rodeia, seja nas narrativas e/ou artes de modo geral, em uma dada referência única, observada e analisada introspectivamente pela subjetividade individual de cada ser humano. É a partir desta análise e da interpretação pela experiência vivida que se inicia a reconfiguração da representatividade da paisagem. De acordo com Nunes (2002), para uma noção conceitual de paisagem, é necessário entender que em alguns momentos, por exemplo, quando estamos em um barco, contemplando uma praia, observando as imagens passando pela janela de um trem, ou ainda, dentro de casa, ela está sempre nos atraindo, nossa atenção está voltada ao que nos rodeia. “É como se

estivéssemos em um teatro, diante de uma cenografia recém revelada por um abrir de cortinas. Bela ou feia, clara ou mal iluminada, próxima ou distante – não importa – somos atraídos pela paisagem como são os olhares dos espectadores atraídos pelo palco” (NUNES, 2002, p. 216). Neste sentido, Maria (2016, p. 245) escreve que

A paisagem não se reduz às informações visuais do mundo que nos cerca, pois será sempre especificada, de alguma modo, pela subjetividade do observador, sendo esta subjetividade mais do que uma simples perspectiva ótica. Todavia, a paisagem se refere aos objetos concretos que existem à nossa volta e, ainda que o que ela representa ou evoca possa ser imaginário, ela sempre exigirá um suporte objetivo.

Assim, os elementos descritos no quadro anterior retomam o entendimento, tornando muito complexa a caracterização da paisagem sem antes entender o funcionamento subjetivo da percepção humana, é difícil ver a paisagem de fato, melhor seria percebermos suas partes interconectadas. E a visão, aliada a percepção, como escreve Nunes (2002, p. 216), “estimula nossa imaginação e desenvolve nossa capacidade de observação. Aquilo que os olhos vêem junte-se os estímulos sonoros provenientes de uma circunstância qualquer e já não somos alvo apenas do que vemos, mas também do que ouvimos”. Além dos modos diversos e subjetivos de perceber as cenas do mundo, o estudo da paisagem também é realizado por diversas áreas do conhecimento, bem como se direciona a explicar muito do que se discute na arte, seja na pintura ou na Literatura. Há uma abordagem altamente polissêmica e muitas vezes, por essa complexidade, é utilizada equivocadamente em determinados momentos, distorcendo inicialmente o valor atribuído ao estudo da categoria.

A paisagem, na Geografia, aparece como uma importante fonte de pesquisa juntamente com espaço, região, lugar e território e essas categorias se aproximam no sentido de dar bases referenciais ao estudo da ciência, tanto nas pesquisas físicas quanto nas humanas. Tratam-se de conteúdos basilares formadores de uma orientação constituída pela ciência para, por exemplo, a partir deles, explicar determinados fenômenos físicos, biológicos e/ou sociais ocorridos nas relações entre o homem e a natureza. Necessárias a uma ciência, as categorias são importantes para analisarmos as transformações resultantes das ações humanas durante sua passagem na terra.

De acordo com Corrêa (2011, p. 16), ao analisar a Geografia como ciência social, ela apresenta como “objeto de estudo a sociedade que, no entanto, é objetivada via cinco conceitos chave que guardam entre si forte grau de parentesco, pois todos se referem à ação humana modelando a superfície terrestre: paisagem, região, espaço, lugar e território”. Para este

pesquisador, ao estudar as ações humanas e suas modificações terrestres, as categorias são as responsáveis pelas particularidades tanto da atuação quanto do resultado das alterações sociais e da terra. Assim, as categorias constituem em uma ciência, dentre outros motivos, também pelas ‘premissas’ irrefutáveis de seus significados e importâncias e, para a Geografia, bem como suas determinações contraditórias entre e nelas mesmas que aparecem para homologar os resultados da vivência humana, suas relações e delas com a natureza, sincrônica e diacronicamente, acontecidos nas ligações culturais e sociais, ferramentas para o estudo das relações sociais.

Em tempo, explicações das particularidades que se juntam epistemologicamente para estabelecerem princípios que se formam no todo do objeto de estudo científico. Importante estudar nestes elementos, as relações resultantes da interação da natureza com a sociedade, elas dão a sustentação para essas categorias geográficas, atraindo as influências culturais. Por estas razões o uso polissêmico para a compreensão da paisagem pode trazer maior clareza ao estudo, principalmente se as pesquisas, nas várias correntes, divisões, alterações e novas abordagens forem concretizadas pelas influências vivenciadas no contexto histórico social e, principalmente, pelo aspecto cultural de cada sociedade analisada.

A paisagem é tema de grande relevância para a Geografia, desde o período clássico o seu estudo é palco de diversas controvérsias entre os pesquisadores. De acordo com Corrêa e Rosendahl (2012), o processo histórico no qual estão inseridos os estudos sobre a paisagem está dividido em dois grandes períodos, e ainda, em cada um deles os cientistas a estudam de formas distintas. O primeiro se estende do final do século XIX a aproximadamente até o final do século XX, meados da década de 1970, sua análise era direcionada a um estudo da gênese e da morfologia, se dava no âmbito da Geografia Regional e era bem próximo a região em seus aspectos fenomenológicos, “Siegfried Passarge, Otto Schlüter, Paul Vidal de la Blache, Roger Dion e Carl Sauer são referenciais clássicos relativos ao primeiro período” (CORRÊA e ROSENDAHL, 2012, p. 11).

Estes autores são, para nós, a base teórica para a compreensão do termo paisagem e sustentam juntamente com outros autores, estudiosos dedicados sobre, além da paisagem, do aproximar entre a Geografia e a Literatura o estudo deste trabalho. O segundo período vai da década de 1970 até o presente momento, não há mais uma proximidade com região e/ou área, ocorre uma ruptura, passando a ter uma maior autonomia para os pesquisadores, a paisagem se vale por ela mesma tornando-se alvo de grandes discussões sobre seus diversos significados, os principais autores apontados por Corrêa e Rosendahl (2012, p. 11) são “Denis Cosgrove, Augustin Berque, James Duncan, Don Mitchell e Stephen Daniel”. As relações em que o

homem e sua herança conceitual formam os desejos, os anseios e, conseqüentemente, estruturam a paisagem e toda carga de experiência social nela contida, além de terminadas em um espaço específico, também se revelam e se determinam nestes dois períodos, La Blache e Sauer somam-se a autores de grande relevância com importantes contribuições para a Geografia Moderna, dentre outros pesquisadores dedicados ao estudo da Geografia tendo como *corpus* os acontecimentos descritos na Literatura.

A apresentação dos autores inseridos no primeiro período do processo histórico e geográfico sobre a paisagem, que compreende a base teórica do nosso trabalho, não está classificada em grau de importância, muito menos cronologicamente para a ciência geográfica. Está sim, mais interessada em colocar o leitor, teoricamente, dentro dos aspectos inerentes ao que pensamos e separamos como referencial teórico para sustentar o trabalho, apresentando uma descrição da paisagem na Geografia desde seu surgimento para esta ciência até os dias atuais. A maioria deles é retomada em momento oportuno, bem como, outros pesquisadores que dão suporte ao tema também são apresentados. De acordo com Nucci (2009), o termo paisagem foi introduzido na Geografia alemã por Alexander von Humboldt (1769-1859), o pesquisador tornou-se um ícone no estudo da Geografia Física. E, “na língua alemã, o termo paisagem (*Landschaft*) contém uma conotação geográfico-espacial no prefixo *land*, diferentemente da paisagem com significado de cenário encontrado nas artes e na literatura.” (NUCCI, 2009, p. 51).

A descrição das formas físicas da terra como sustentação para a vida humana era um dos elementos direcionados pela Geografia Física, marcas deixadas na natureza. E, sua relação em pesquisar e caracterizar morfologicamente a estruturação da paisagem, estava baseada em vários aspectos, dentre os quais podemos destacar: a Geologia, a Climatologia e na sociedade, este último é um aspecto relevante para este trabalho. Cada pessoa tem uma forma própria e subjetiva para apreciar e analisar o mundo ao seu redor. Suas experiências ao longo de sua trajetória lhe proporcionam um aglomerado de informações que o faz capaz de entender e decodificar cada paisagem ‘vista’ por ele. O conhecimento torna-se de difícil equiparação com outro ser social, pensamentos, lembranças, percepções, símbolos e todas as outras abordagens norteadoras do intelecto se realizam de maneira particular em cada indivíduo. Assim, também, acontece com poetas, leitores e/ou a produção, leitura e interpretação da Literatura. Somos mais do que vemos, as particularidades de todos os elementos constitutivos na compreensão da arte literária são representadas por meio de projeções miméticas e nelas estão impregnadas a subjetividade característica e própria das experiências vividas, do poeta,

dos personagens e/ou dos leitores. Começamos, neste sentido, uma busca para a compreensão da paisagem nos períodos anteriormente citados.

2.1 Ordenamento inicial da paisagem

O século XIX foi um marco inicial para a instituição da Geografia como ciência, mas até chegar a esse ponto de cientificidade passou por diferentes processos, experiências e buscas para alcançar este reconhecimento. Muitos estudiosos, em diversificadas cátedras, colaboraram com teorias e reformulações, possibilitando pesquisas específicas e contribuições para a institucionalização e o conseqüente desenvolvimento da ciência. Para Del Picchia (2009), o termo Geografia é muito antigo e se direciona a explicar, entre outras coisas, o meio habitado pelo homem, suas transformações e como ele é, também, transformado. Na antiguidade aparecem estudos geográficos com a criação dos primeiros mapas que conduziam os homens aos mais distantes locais. Ele aparece para delimitar uma concatenação de várias outras terminologias cujos os resultados explicam, ou tentam, sobre a posição humana na terra, palavras como: geo, terra, grafia, descrição e escrita formam etimologicamente um conjunto das experiências e resultados obtidos pelos estudiosos da ciência geográfica.

Ainda de acordo com o autor, a palavra geografia aparece pela primeira vez no século III a.C., cunhado pelo filósofo Erastóstenes, era bem comum naquela época os filósofos darem conta de determinados temas que mais tarde foram, cada qual dentro de suas especificidades, afunilando-se e explicando os fenômenos separados nas ‘gavetas’ do conhecimento. Erastóstenes trabalhou na biblioteca de Alexandria, uma das mais famosas e de onde se revelaram importantes pesquisas para a construção não somente desta ciência como também da matemática, da física e da astronomia. Muito tempo depois, com o estreitamento dos assuntos, as disciplinas foram tomando forma e consistência, dedicando-se ao estudo mais vertical. Então, as ciências ganham autonomia e se estruturam como atualmente conhecemos.

Antes de entrarmos na discussão sobre como a Geografia trata, atualmente, de temas direcionados ao embasamento teórico desta tese, queremos aqui, como o próprio subtítulo sugere, escrever, distante da intenção de esgotar o assunto, sobre o ordenamento inicial da paisagem, desde suas mais remotas abordagens até momentos antes de adentrarmos na Geografia Cultural. Nesse primeiro pensamento iniciamos nossa pesquisa com o texto de Del Picchia (2009), este estudioso nos mostra um importante histórico do ordenamento da paisagem. O autor utiliza ‘tempos imemoriais’ para explicar o ordenamento da paisagem feito pelo homem desde as suas mais remotas atitudes transformadoras dos locais onde habitava.

Existiam duas características na vida do homem que o levou a modificar seu ambiente, a primeira é o fato dele não se restringir a determinadas localidades na terra e por vários fatores, dentre eles a busca por alimento e/ou a fuga do frio, a outra é o de se tornar cosmopolitano, essas características tinham uma única razão a de dar-lhe condições de suprir suas necessidades de sobrevivência. Essa aproximação humana com o ambiente sempre foi relevante para o homem se manter historicamente vivo, e de acordo com Del Picchia (2009, p. 18), “A concepção da natureza e o desenho da paisagem desenvolve-se acompanhando a evolução histórica da Humanidade”. Os desenhos rupestres mostram como se formavam as sociedades daquela época.

Quando falamos da paisagem na pintura como representação temos Kenneth Clark, ele publica em 1961 o livro *Paisagem na arte*, nessa obra o pesquisador explica, dentro de um processo histórico, a cultura ocidental e sua fundamental relevância na formação de outras culturas humanas. A evolução da concepção de natureza é marcada por fases e em todas elas a pintura da paisagem descreve os seus limites de transposição. Nesse sentido, Del Picchia (2009, p. 18) escreve que “desde a Idade Média, a pintura da paisagem é um ciclo em que o espírito humano procura criar harmonia com aquilo que o rodeia”. Clark (1961) ensina sobre várias paisagens e que a maioria delas eram utilizadas apenas como peças de decoração. Contudo, algumas destas paisagens mostravam o cotidiano social e posteriormente se tornariam verdadeiros registros históricos. A cronologia dessas decorações marca um tempo anterior, ainda na Idade Média e estas decorações eram voltadas, também como na citação acima, para transformações dos locais habitados pelo homem. As pinturas paisagísticas, delimitadas por Del Picchia (2009) se iniciam com a ‘paisagem de símbolos’, nela os fatos, fenômenos e objetos naturais não eram pintados pela sua aparência real em virtude do homem estar intrinsecamente conectado a uma filosofia cristã, seus ensinamentos se direcionavam não ao plano terreno porque a vida, completada seu ciclo, deveria ter assuntos de maior relevância do que direcionar toda sua atenção ao ambiente servido de palco. A premissa deste pensamento é, assim, explicada por Del Picchia (2009, p. 18), “os sentidos nos desviaram da noção de Deus e poderiam induzir ao pecado. É a época dos “jardins do paraíso”. Flores, frutas, pássaros, a Virgem, o Unicórnio, jardins encerrados por muros, isolados do mundo exterior”.

A paisagem de símbolos teve um papel secundário na antiguidade, como a compreendemos atualmente ela somente se constitui a partir da Idade Média. As características simbólicas estão superiores as sensitivas, os objetos representam símbolos de verdades espirituais, mesmo voltados mais para uma linguagem de decoração. Para Del Picchia (2009), o entendimento da manifestação divina é feito pela natureza, o ‘microtheos’, surge, então, por

volta do século XII, uma redescoberta do jardim com ornamentos vegetais. Naquela época Pietro Lorenzetti (1280-1348) tece as primeiras diretrizes realistas direcionadas à paisagem e, além dele, no mesmo período, é Simone Martini (1284-1344), em igual sentido, quem trata a paisagem com uma carga simbólica e ligada à arte gótica. Ele descreve os sentimentos de Petrarca, o primeiro a deixar claro o desejo de se mudar para a vida simples e pacata do campo. Contudo, a natureza ainda carrega muitas obscuridades, por isso altamente perturbadora, daí a necessidade de fechamento dos jardins, mantendo apenas algumas aberturas, afrescos e tapeçarias de *Avignon*. Essas são características intensas das paisagens de símbolos, com uma decoração e aspectos de textura em continuação do que se teve na arte bizantina.

A segunda paisagem é chamada de paisagem ‘dos fatos’ e suas características estão baseadas na representação da luminosidade saturante, trabalha mais com a realidade e menos com a imaginação, suas linhas traçam detalhadamente a imagem projetada, por esta razão estão mais distantes do processo de criação imagético, transcrevem as diversas paisagens observadas no cotidiano do homem daquela época. Geralmente, apresentando dimensões pequenas com uma sutileza de tons, nos dando uma sensação de fazermos parte da paisagem. São representações factuais, o tom luminoso é bem mais delicado e a semelhança com miragens nos leva a compreender a paisagem como uma forma de aumentar o sentido de bem-estar. No final do século XVII a luz empregada passou a ser um estratagema e a câmara luminosa torna-se importante ferramenta para o artista. Aparece um fato novo, o resgate do humanismo, a natureza esconde uma verdade que se aproxima muito do humano, como se este não fosse parte dela.

A ‘paisagem fantástica’ é a terceira explicada no livro e ela está cercada, como o próprio nome diz, por um mundo de mistério, do desconhecido. Nela aparecem os artistas citadinos que se representavam em seus trabalhos, os projetistas compreendiam as forças naturais e exerciam um enorme fascínio pelas pessoas da cidade. Assim, conseguiam ‘controlar’ nelas as forças da natureza, provocando um sentimento de horror misterioso. Enfrentar o desconhecido tenebroso das florestas ou das águas era o resultado para a formação da paisagem fantástica. Para a sua descrição foi preciso compreender as experiências subjetivas das coisas, elas eram descritas por intermédio do conhecimento empírico dos projetistas, para tanto se destacavam, neste sentido, paisagistas “que haviam visto cidades queimadas pelos mercenários, conheceram as barbaridades da Guerra dos Camponeses e as guerras religiosas e pintaram aspectos da natureza que exprimiam as convulsões do espírito humano, cheio de trevas, maldade e fúria.” (DEL PICCHIA, 2009, p. 18). Contudo, há uma profunda excitação pela beleza da noite.

A ‘paisagem ideal’ é a quarta e suas características transpassam a base da realidade, dentro de um processo mimético está representada pela poeticidade refletida pela cena. O processo é resultado da combinação entre o concreto e o sonho, devotando obediência a esse entendimento temos, de acordo com Del Picchia (2009, p. 18), “o mito da Idade do Ouro na qual o Homem vivia dos frutos da terra numa verdade antes poética que científica”. Os pintores venezianos se destacavam dos demais e seus trabalhos eram chamados de *poesie*, inicia uma associação arcadista abordando o colorido característico da pintura veneziana. Aparecem os temas musicais e são utilizadas massas escuras de árvores e rochas como pano de fundo nos teatros, é uma visão harmônica entre o homem e a natureza.

A última paisagem demonstrada confunde-se com uma ‘visão natural’, sua representatividade provavelmente trouxe, por muitos anos, uma ideia equivocada da paisagem em que aparece o homem a descrevendo só, igualmente a um expectador, sem estar nela inserido, transformando-a sensitivamente. Nesta quinta paisagem, a explicação indica o homem sendo apenas um observador, descrevendo-a, muitas vezes, bucólica e simples como uma casa em um cenário rural com uma chaminé, telhado de palha e circundada por árvores frondosas, passando a quem analisa uma sensação de calma, nostálgica e resultando no que se tem de ‘belo’.

Com formação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Del Picchia (2009) escreve sobre a paisagem abordando um histórico de seu ordenamento inicial, tendo como objeto de sua pesquisa os jardins que construíram as primeiras concepções de paisagens e contribuíram com a descrição de elementos para sua compreensão até a modernidade. Iniciamos pelos jardins da antiguidade, neles há uma contraposição entre os gregos e os romanos e os fatos são conhecidos por intermédio apenas da Literatura, por isso um retrato ficcional. Para os primeiros, o local onde os atletas se preparavam para suas competições, coberto e fechado, ao contrário, o dos romanos tratava-se de um local aberto com ruas arborizadas e pouca cobertura, mas onde os atletas poderiam treinar quando o mau tempo estava sobre a terra. “Os gregos, diferentemente dos romanos, não prezavam o luxo e a ostentação e dedicavam-se mais a uma vida coletiva e, assim, seus jardins não eram privados como os dos romanos.” (DEL PICCHIA, 2009, p. 19). Os jardins gregos eram verdadeiros templos de adoração aos heróis olímpicos, local também onde eram discutidas as ideias filosóficas e chamadas por ambos de *Xystus*.

Esta retomada da visão da paisagem dos jardins alterada e utilizada pelo homem é descrita, posteriormente, na Europa e, de acordo com Rougerie e Beroutchatvili (1991), eram locais utilizados pelos homens com intervenções e reorganizações da natureza, recebendo o

título de ‘arte de jardins’. A atividade era uma reestruturação gráfica da paisagem o que posteriormente ficou conhecida por ‘paisagismo’. Desta forma, podemos melhor compreender o caminho para a percepção da paisagem, tentando nos orientar a partir de algumas inadequações nas metodologias, especificamente, naturalistas e a sua desqualificação na ciência geográfica clássica.

A paisagem concreta dos jardins e sua balanceada descrição refaz uma análise global e metodológica da paisagem, atribui dois pontos indispensáveis para a ciência, o primeiro é a ausência de reflexão teórica sobre o conceito de natureza e paisagem, e depois, uma horizontalidade e coerência no processo histórico que conceitua a paisagem. Porém, há que se falar, de acordo com Rougerie (1971, p. 7), na “imprecisão e a feição qualitativa, ou mesmo “artística” da expressão; outros, movidos por um desejo de exatidão, hão de preferir a cisão da realidade e falarão em paisagens morfológicas, em paisagens vegetais, em paisagens agrárias ou urbanas”. Por outro lado, é também pertinente, sobre a paisagem ainda na retomada dos jardins, entender que a ciência geográfica colabora em desvelar os fatos históricos, sociais e/ou culturais e apreender as transformações na ordem visual, comparando os conjuntos e as relações entres os seres e a natureza e, assim, podemos expressar a materialidade das distinções dentro da ciência, as diferentes paisagens que apresentam idênticas formas de transformação.

Sobre os jardins dos romanos, Del Picchia (2009, p. 19) ensina que “viemos a conhece-los graças à catástrofe de Pompéia, soterrada pela erupção do Vesúvio nos anos 79 da era cristã e foi descoberta em 1748. Outra fonte de conhecimento são as descrições de Plínio, o jovem, dos jardins de suas vilas”. Esses jardins urbanos não eram pavimentados, por esta razão, a indicação de existirem árvores e demais plantas. Contrariamente aos dos gregos, que tinham uma ligação muito forte com o mar, os romanos tinham uma enorme aproximação com a terra, essa veneração dos romanos pela terra fez com que eles juntassem muitas propriedades, e ainda mais, utilizassem as ‘belezas’ oferecidas pela natureza. E, como escreve Del Picchia (2009, p. 19), explicando que o ‘saborear’ da natureza, representava um caso “fortuito, ligado ao conforto da sombra para conversar, para o encontro social, cultural e desportivo, para os romanos as árvores, os contrastes da folhagem, a sensação do frescor e paz eram um fim em si mesmo que eles desfrutavam como homens do campo”.

O jardim na Idade Média teve um caráter maior de utilidade do que de arte, sua funcionalidade foi projetada para superar características ornamentais, nele foi aproveitada a própria planta para, como um muro, proteger contra as aves e os cães, os parreirais se desenvolviam nos jardins. Essa estrutura é iniciada na Itália, provavelmente pela riqueza comercial do país. No período do Renascimento há uma alteração considerável no *layout* do

jardim, ele passa a ser parte integrante do prédio e, no modelo apontado por Plínio, servia não somente como prazer aos olhos do proprietário, mas também das outras pessoas, entrando em cena uma nova figura, o público. O jardim deixa de ser particular e passa a ser motivo de ostentação para todos, inclusive com o nome do dono aparecendo em alto relevo desenhado pelas plantas, especialmente o alecrim, a água era um objeto de desejo e necessidade, melhor ainda se fosse corrente, jorrando de surpresa entre rochas ou grutas.

A paisagem, no período da Idade Média e também no Renascimento, aproxima-se muito da criação divina, principalmente na Europa Ocidental onde as imagens representavam obras sacras do início do século XIII. Demoraram muitos anos para que o arquétipo religioso deixasse de ser premissa principal no paisagismo, abandonando o dourado como imagens de fundo, modeladoras dos preceitos bizantinos e retratando as realidades, primeiramente simplistas, como as paisagens vistas pelas janelas emolduradas, montanhas, árvores, riachos ou pastagens e depois mais sofisticadas. Este abandono não foi um processo de transformação apenas subjetivo, o profissional entra em cena. A intromissão da realidade nas imagens sacras aconteceu lentamente, a ação nesses casos era secundarista e cabia aos ajudantes dos pintores a responsabilidade na execução desse trabalho. A pintura que marca o início de uma ruptura religiosa da realidade em que aparece uma riqueza nos detalhes realista é a gótico-flamenca, nela é utilizada, para época, uma nova técnica de pintura a óleo e para retratar a realidade este tipo de pintura se direcionava tanto para as chamadas paisagens bucólicas interioranas quanto para as cidades.

No século XVI a paisagem adquire uma autonomia iconográfica, as artes alemãs e as flamencas tiveram relevantes papéis nessa mudança, as aquarelas paisagísticas de Alberto Durero, um famoso artista do Renascimento, são exemplos da renovação na compreensão da paisagem. A Itália também é referência na mudança com o artista Pietro Perugino e suas criações, pintando seus personagens com um fundo muito acentuado das 'paisagens' da natureza. Há em Veneza a introdução de luz sobre as águas, de qualquer forma não era a paisagem o plano principal e sim secundário. Contudo, existe uma busca realista para retratar, além das águas, os fenômenos da natureza, exemplo disso é a tela intitulada *A tempestade* de Giorgione, pintada no século XVI. A paisagem deixa de ser pano de fundo e passa a fazer parte principal do quadro, as imagens sacras foram perdendo seu poderio paisagístico e as obras, sejam elas de cunho religioso ou mitológico, sobressaem com uma representatividade realista das mesmas visões das janelas dos grandes casarões. A paisagem com a busca realista começa a ser estudada pela ciência, passa a ser o ponto principal, as janelas dos casarões servem de justificativa para a sua representação.

2.2 Abordagens teóricas sobre a paisagem antes da Geografia Cultural

‘Geografia da paisagem’ foi utilizada pela primeira vez por Siegfried Passarge, o termo foi introduzido na Geografia alemã por volta de 1915 e, de acordo com Troll (1997), o estudioso escreveu muito sobre o que se denominava ‘ciência da paisagem’. Sua pesquisa se inicia em meados da década de 1880, com um novo caminho para a Geografia. Houve, de início, uma grande dificuldade para se estabelecer este novo entendimento, existia uma confusão com a compreensão de área e de região, por esse motivo foram incitados grandes embates acerca do termo. A denominação aparece sendo interpretada como uma representação e discutida em um processo de interação das pessoas com o ambiente em que vivem. Isto posteriormente passou a ser conhecido como ‘discurso psicologizante’, entendendo a funcionalidade genética e a base estrutural das paisagens naturais, este pensamento foi concatenado em um plano físico da cartografia para podermos chegar a um resultado geográfico, estabelecendo, entre as paisagens, uma ordem hierárquica, deixando o plano local e passando ao zonal. Ainda dentro da abordagem inicial sobre o estudo da paisagem, de acordo com Claval (2014, p. 32), temos Otto Schlüter, ele “dedica o essencial de sua obra a retratar desde a pré-história as flutuações da cobertura florestal e das zonas humanizadas no espaço germânico”. O estudioso apresenta em suas pesquisas alguns requisitos para a paisagem tornar-se objeto da Geografia Humana, com essa abordagem traz à tona um resultado no qual ela se ‘constrói’ a partir de fenômenos da natureza, na mesma medida em que se faz pela ação do homem, este a modifica, a transforma bem como se ‘constrói’ conjuntamente, o homem é parte integrante do termo. Ele antes de ser social é biológico, portanto natural e por isso também paisagem.

Este geógrafo alemão foi precursor das ideias de Carl Sauer e seus estudos estão sustentados principalmente por Carl Ritter e Oscar Peschel, a partir dessas leituras foram lhe apresentados “os problemas da geografia científica, tanto nas formas genéticas da paisagem quanto as suas relações com os povos, suas culturas e sua história, em vez de uma “descrição árida” como era de praxe naquela época.” (SEEMANN, 2004, p. 66). Razões pelas quais aponta, de início, as Geografias Física e Humana não estando na mesma ‘gaveta’ das ciências, seus fundamentos teóricos e métodos convergiam para lados opostos. Ainda de acordo com Seemann (2004), ao fazer um estudo sobre Schlüter, este coloca a paisagem como ‘marcas visíveis’ e estão presentes nos povoados, nas estradas, nas pontes ou quaisquer outros monumentos resultantes da ação do homem. São marcas que assim apontadas estão no plano de estudo da Geografia Humana porque resultam de um trabalho, entrando em cena – o espiritual e o cultural – da humanidade. O pesquisador continua, citando o próprio Schlüter, “[...] o Estado, fronteiras,

economia e religião – não podem ser objeto das pesquisas geográficas, também pela “variedade infinita” dos seus processos interrelacionados e contraditórios que impedem uma adaptação contínua na organização da superfície terrestre” (SEEMAN, 2004, p. 68), com o intuito de justificar essas marcas visíveis, contudo com o desenvolvimento da compreensão da paisagem algumas ideias foram alteradas e o trabalho, atualmente, exige mais teórica e metodologicamente dos objetos abarcados nos estudos geográficos.

As marcas invisíveis são fatores de grande importância para o estudo geográfico, elas apresentam requisitos de enorme relevância quando nos referimos às transformações da superfície da terra, mas, em muitos momentos, não damos exclusivo valor ao que está visível, com suas descrições e registros. Na abordagem da ciência racional os processos informativos podem ser percebidos pelos sentidos humanos, contrariando sua posição inicial, opondo-se a uma separação de Geografia Física da Humana. Esta nova posição de Otto Schlüter se deve muito a sua aproximação com Ferdinand von Richthofen, quando o pesquisador se muda para Berlim com o intuito de aperfeiçoar sua formação intelectual na Geografia Física. Seemann (2004, p. 69), citando Schlüter, escreve que “tanto na geografia física quanto na geografia humana, precisa-se partir dos fenômenos concretos e compreendê-los de todos os lados.”

Com esse direcionamento as análises dos fenômenos e dos problemas geomorfológicos apresentam importantes abordagens no estímulo do pensamento científico, seja ele humano ou físico. Nesse sentido, escreve Claval (2014, p. 32) que “para Ratzel, o estudo geográfico da cultura confundia-se com o dos artefatos utilizados pelo homem para dominar o espaço”. E, ainda, que no início do século XX, muitos dos estudiosos alemães, inclusive Schlüter, tinham em suas pesquisas como objeto fundamental a “marca que o homem impõe à paisagem que constitui. Essa marca é estruturada: o objeto da geografia é, portanto, apreender sua organização, descrever o que se denomina desde então de morfologia da paisagem cultural e compreender sua gênese” (CLAVAL, 2014, p. 32). A premissa de aproximação entre as abordagens humanas e físicas é relevante para o estudo das marcas e suas transformações na terra.

De acordo com Capel (1989), ao pesquisar sobre as inquietações com os impasses ecológicos, é necessário retomar uma discussão iniciada na década de 1960 em que se propõe uma expectativa de acabar com a separação entre Geografia Física e Geografia Humana. Neste sentido, com um enfoque histórico, o autor nos dá um importante aporte para compreendermos o avanço das disciplinas dispostas pelas conhecidas ciências sociais, ao confirmar inicialmente na Geografia a introdução de questões e aportes teóricos advindos de outras cátedras como a Sociologia e a Antropologia. E do mesmo modo a Geografia contribuiu com outras ciências

com relevantes apontamentos para suas instituições e desenvolvimentos, a cada dia esta relação interdisciplinar cresce entre as ciências ancorada em um conjunto de problemas que envolvem as discussões sobre o ambiente.

O terceiro pesquisador, apresentado no introito deste capítulo, é Paul Vidal de La Blache, antes de falarmos sobre ele é necessário dizer que, de acordo com Claval (2014), na França, a Geografia desde muito tempo ocupou um lugar de grande relevância, e a partir do final do século XIX, com a modernização da ciência, os franceses iniciaram uma busca de pesquisas e modelos desenvolvidos na Alemanha, mais especificamente por Humboldt, Ritter e Ratzel. Essa premissa é verdadeira para Vidal de La Blache, principalmente seguindo um modelo proposto por Ratzel que se define como o “estudo das influências do meio sobre as sociedades humanas” (CLAVAL, 2014, p. 41). La Blache estuda o ‘gênero da vida’, inserindo nas suas pesquisas o conceito de cultura, e interessante “é a que se apreende através dos instrumentos que as sociedades utilizam e das paisagens que modelam. Para ele [La Blache], porém, esses elementos não ganham sentido se não compreendidos como componentes dos gêneros de vida” (CLAVAL, 2014, p. 41). A apropriação lablachiana, sobre a paisagem, influenciou e, ainda o faz, vários geógrafos europeus e em outros continentes. De acordo com Name (2010, p. 166), trata-se de uma compreensão dinâmica e pode resumir-se em um processo, “é a forma específica de cada grupo, sua “maneira de ser”; esses grupos realizam uma adaptação ao meio a partir de uma herança cultural e instrumental, transmitida pelo hábito”, indicam os acontecimentos das relações sociais.

Também importante salientar, La Blache não se baseia em leis universais para o estudo da Geografia, numa de suas principais obras, publicadas somente depois de sua morte *Princípios da geografia humana* ([s.d.], 1921), tece alguns apontamentos correspondentes a uma paisagem-tipo. Para Monteiro (2002, p. 13), no determinado momento em que havia uma consideração antiquada e envelhecida do “sabor lablachiano da “personalidade das paisagens e regiões” – para o que a “descrição” é um atributo básico – emerge, simultaneamente e a concomitantemente na Geografia e na Crítica Literária, em diferentes lugares, um esforço de aproximações entre a Geografia e Literatura”. E, apesar do termo paisagem não ser uma premissa em sua pesquisa, porque em determinados momentos se aproxima muito com região, o pesquisador escreve que podemos perceber em cada gênero de vida a determinação específica de sua localização na superfície terrestre, e tão importante para este assunto é também como cada gênero de vida se adapta ao meio que se forma para a paisagem, demonstrando refletir a organização social do trabalho, transformando e sendo transformada reciprocamente.

Nesse meio, achamos por bem inserir o pesquisador Jean Brunhes, este foi pupilo de Vidal de La Blache e declarado seguidor de seus ensinamentos, apesar de seus aspectos metodológicos de pesquisa estarem bem mais ligados aos geógrafos da Alemanha, coloca em seus estudos sobre paisagem alguns valores intrínsecos que podemos compreender apenas ao analisá-los mais profundamente. Devido a sua religião, o catolicismo, entende sensivelmente os comportamentos sociais, atribuindo um valor particular depreendido da paisagem, “mas sua curiosidade não para por aí. Impulsiona-o a destinar tanta atenção ao que vê, aos elementos funcionais ligados ao aproveitamento do ambiente, quanto às coisas cujo valor é principalmente simbólico” (CLAVAL, 2014, p. 44). Outro importante autor listado por Corrêa e Rosendahl (2012) é Roger Dion que escreveu em 1933, para finalizar seu doutorado, uma tese que versa sobre o *Vale de Loire*, para tanto tornou-se um grande estudioso das paisagens rurais da França, deixando um legado sobre a Geografia dos vinhos e um profundo estudo sobre as videiras. O resultado foi uma relevante pesquisa apontando, na história da produção de vinhos franceses e de champanhes, a influência sofrida pelo clima e pelo solo, e ainda, as tradições de cultivo da uva exercendo uma intrínseca relação entre as sociedades daquela época, com alterações na paisagem e nas relações sociais.

Enfim, apontamos um marco de importante relevância no estudo da paisagem, o texto *The morphology of landscape* publicado originalmente em 1925 pela *University of California*. Escrito por Carl Ortwin Sauer, o texto apresenta a paisagem sob dois aspectos, abordando tanto características naturais como humanas. Com uma perspectiva morfológica, afirmando ser a paisagem “uma forma da Terra na qual o processo de modelagem não é de modo algum imaginado como simplesmente físico. Ela pode ser, portanto, definida como uma área composta por uma associação distinta de formas, ao mesmo tempo físicas e culturais” (SAUER, [1925] 2012, p. 187).

Portanto, para o autor, a paisagem é reconhecida pelo que lhe constitui, e existe, mesmo dentro de seus limites, nas relações com outras paisagens, elas são partícipes de um sistema geral. Este sistema faz parte de uma lógica para o raciocínio humano, permitindo conduzir a um fim e para se chegar a uma análise da paisagem, que pode ser alcançado também pelo paradigma sistêmico, devemos organizá-la no interior de um complexo. Para sua apreensão, mesmo com a dificuldade em função da dinamicidade de se apreender algo tão complexo, é conveniente acumular obstáculos conceituais e metodológicos, contrapondo todos esses acúmulos de unidades de paisagem com as contradições aparentes. Enumerando as ‘qualidades’ essenciais de uma paisagem percebemos que elas vêm de categorias julgadas contraditórias, tanto a estrutura como a função se relacionam e se integram com outras

paisagens. Contudo, seus limites também a explicam “é uma generalização derivada da observação de cenas individuais” (SAUER, [1925] 2012, p. 188). Na descrição da paisagem individual, chamada pelo autor de ‘tipo’, o observador a define em separado, mesmo que seja uma variação de outras paisagens e por comparação parte de um princípio geral. “Toda paisagem tem uma individualidade, bem como uma relação com outras paisagens, e isso também é verdadeiro com relação às formas que compõem a paisagem” (SAUER, [1925] 2012, p. 188). Há uma relação integradora entre as paisagens e esta correlação está intrinsecamente associada ao tempo e ao espaço.

Sauer ([1925] 2012, p. 191) aponta uma separação entre a paisagem natural e a cultural, e “o conteúdo da paisagem é encontrado, portanto, nas qualidades físicas da área que são importantes para o homem e nas formas de seu uso de área, em fatos de base física e fatos da cultura humana”. Apesar desta premissa, não há que se falar em dualismo porque podemos pensar a cultura, descrita de forma geográfica pelo autor, pela ação que o homem exerce em seu meio. A tradição cultural é pensada pela maneira como o homem age separadamente ou associado em grupos, a transformação da paisagem é de responsabilidade humana, bem como a humanidade também é (trans)formada por ela, há uma interconexão sem limites e sem confusão, miscigenando os elementos constituintes e estruturantes da paisagem. A relação dada pelo autor, atualmente é bem mais clara no âmbito geográfico, a ideia principal amplamente divulgada pelos tempos foi a de que o estudo de categorias pela ciência geográfica seria de fundamental importância se realizado dentro de um sistema. Justificando o não dualismo por ele colocado, apontamos no texto uma paisagem cultural que se forma tendo como princípio uma paisagem natural moldada por um grupo cultural. A cultura é o agente transformador enquanto o meio é a paisagem natural e a paisagem o resultado. A paisagem cultural é formada a partir de um sistema e passa pela paisagem natural, atingindo um “sentimento de harmonia entre o habitat humano e a paisagem com a qual ele se mistura de forma tão adequada” (SAUER, [1925] 2012, p. 209), são relações que se formam pelas experiências do homem no seu ambiente e resultam da miscigenação do homem e o seu ambiente.

Há no aspecto morfológico da paisagem outros olhares saucerianos e eles estão direcionados a uma abordagem orgânica e supraorgânica. A paisagem é, para Carl Sauer, um conceito-chave na ciência geográfica, com características particulares que envolvem a materialidade e a extensão e são estas particularidades que colaboram na construção das bases peculiares da paisagem em Sauer. Com esta lógica a categoria precisa se distanciar de qualquer metaforização do termo, seu uso também se afasta de uma paisagem com características políticas ou econômicas. De acordo com Corrêa (2014, p. 41), as características que formam a

“paisagem estão integradas entre si, apresentando funções que criam uma estrutura. A paisagem constitui, assim, em uma unidade orgânica ou quase orgânica. Trata-se de morfologia na qual forma, função e estrutura são elementos centrais”.

Dentro das propostas de Carl Sauer ([1925] 2012), sobre o estudo da morfologia da paisagem, rodeiam maiores problemas, anteriormente dissemos sobre alguns, a exemplo da aproximação entre Geografia Física e Humana. Ainda assim, o estudo sobre a paisagem, para o pesquisador, deveria ser a centralidade da ciência geográfica e, a característica orgânica, ou quase, constrói uma visão de que a categoria deve ser considerada um conjunto de formas naturais e culturais concatenadas em uma determinada área, porque, desta maneira pensada, pode ser analisada dentro de uma imbricação das formas com o caráter orgânico que a envolve. O estudo se desenvolve numa abordagem sistêmica, de forma generalizada e com análise da estrutura e da função.

Há que se dizer também que uma análise altamente positivista é feita pelo pesquisador quando define a paisagem. Para Sauer ([1925] 2012, p. 187-188), a definição de paisagem carrega uma “identidade que é baseada na constituição reconhecível, limites e relações genéricas com outras paisagens. Sua estrutura e função são determinadas por formas integrantes e dependentes. Considera-se, portanto, em certo sentido, que a paisagem tem uma qualidade orgânica”. A paisagem de Sauer é representada pela paisagem cultural, pois é o resultado de uma ação de cultura, sendo o homem o responsável pela (trans)formação da paisagem natural. Houve, neste sentido, duras críticas ao pesquisador justamente por propagar o conceito de cultura muito próximo da abstração, afastando também o caráter subjetivo da paisagem.

Desta forma, os estudos de Sauer vinculados a abordagem cultural, tendo a paisagem como categoria de maior relevância, foram importantes para a ciência, mas em contrapartida apresentam obstáculos ao conduzir apreensões para um entendimento supra-orgânico porque esconde diferentes relações características de uma determinada sociedade cultural, sejam elas sociais ou políticas. Neste sentido, Duncan (2003, p. 81), escreve que a compreensão de Sauer sobre cultura, era entendida como se fosse um amálgama supra-orgânico, apresentando leis próprias e planando sobre alguns elementos que são “considerados como mensageiros da cultura, sem autonomia. A cultura era assim, concebida como algo exterior aos indivíduos de um grupo social; sua internalização se faz por mecanismos de condicionamento, gerador de hábitos, entendidos como cultura”. Deste modo, podemos entender a falta de conflitos e, conseqüentemente, um predomínio do ‘consenso’ e da ‘homogeneidade cultural’.

Ainda assim, com críticas direcionadas a Sauer, é de grande importância o seu valor e contribuição ao pensamento geográfico.

Buscamos neste tópico apresentar alguns pesquisadores da categoria paisagem, eles fazem parte do primeiro período histórico do processo no qual está inserido o estudo da categoria. Esse período se inicia no final do século XIX e se estende, finissecularmente, ao seguinte, com uma busca para interpretar a gênese e a morfologia do termo. La Blache e Sauer foram, dentre outros pesquisadores dedicados ao estudo da Geografia tendo como *corpus* para a pesquisa os acontecimentos descritos na Literatura, assunto que veremos a seguir, autores de grande relevância neste contexto com importantes apontamentos para a Geografia. O segundo período, iniciado por volta de 1970 e seguindo até os dias atuais, apresenta um distanciamento do entendimento de paisagem com a dubiedade da noção de região ou área. Há a partir deste momento histórico, segundo período, uma ruptura com estes conceitos, a paisagem ganha força valendo-se por ela mesma e, no Brasil, começa a ser estudada em diversas pesquisas, os principais autores estudados neste período são Denis Cosgrove, Augustin Berque e Paul Claval, conhecidos como o trio culturalista.

2.3 A paisagem e a Geografia Cultural

Apresentamos alguns pesquisadores que nos servem como referência para o apoio dos aspectos geográficos e muitos deles apontam a Literatura como aporte para sustentar alguns de seus princípios teóricos. Para começar, entendemos que a ideia inicial de Denis Cosgrove sobre a paisagem era a de que ela devesse ir além das abordagens científicas enquanto objeto de estudo. Existem outras maneiras para novos significados aflorarem, o conhecimento histórico e artístico que dela podemos retirar é infinitamente grande. Ela é também estudada por, além das científicas, diversas áreas como a arte literária. Entendemos com isto, que a paisagem relaciona-se intimamente com a ação do homem e por esta razão carrega em seu bojo aspectos simbólicos.

Estes aspectos de estudo da paisagem simbólica faz-nos entender, interdisciplinarmente, novas maneiras de busca conceitual em outras ciências. Especialmente, um estudo epistemológico fundamentado em pesquisas que procuram desvendar os sistemas de signos, e aí incluem-se os ritos e os costumes bem como qualquer diálogo realizado entre os grupos sociais e dentro deles próprios. Uma visão que envolve grupos sociais a entenderem que a leitura da paisagem iniciada pelo símbolo significa que, nas palavras de Tuan (1983, p. 7), “a amplitude da experiência ou conhecimento pode ser direta e íntima, ou pode ser indireta e

conceitual, mediada por símbolos”. Há, portanto, uma íntima ligação com a ação humana na atribuição de significações e estruturas das paisagens simbólicas, suas percepções são importantes na análise ocular de tudo o que cerca o homem.

A paisagem simbólica, de acordo com Carolino e Pinto-Correia (2011, p. 92), é “fruto do olhar que constitui o território como paisagem, suscitando a investigação do universo cultural e histórico que informa esse olhar”. No resultado desta análise podemos identificar os caminhos trilhados que deixam marcas (i)materiais e registros, marcas da experiência de vida. Estas experiências estão envoltas neste universo cultural e histórico que advém das informações primeiras do olhar, por isso resultado desta análise inicial, mas engloba mais do que isso, porque a paisagem, conforme Ingold (2000), não se configura como uma plenitude em que o observador possa trazer para si somente pelo olhar, sua formação é anterior a isso, ele é parte integrante do universo interior do homem, e sua análise é, em muitos momentos, realizada sob determinado ponto de vista, abarcando a experiência de vida do observador. É neste sentido de envolvimento vigilante na paisagem que a imaginação do homem funciona, formando as cenas e as relações a respeito da categoria.

De acordo com Corrêa (2011) a própria Geografia Cultural nasce favorecidamente a partir de uma convergência entre alguns estudiosos estadunidenses e ingleses quando direcionam uma forma simbólica à paisagem. Foi a partir do pensamento de Cosgrove (1998) que a paisagem deixou de ser vista com unicidade e outros requisitos foram adicionados para o seu estudo. O pesquisador faz uma retomada da paisagem, buscando marcações para um posicionamento inaugural para que se tome como diretriz metodológica abordagens do materialismo histórico. Além deste aspecto, e especialmente, o autor ensina que o geógrafo se apoiava na perspectiva visual, o que estava sutilmente diferenciado do artista, e atualmente também do próprio cientista.

As construções geológicas e os diversos tipos de vegetação foram bem reproduzidos pelos pintores do século XIX. E, de acordo com Cosgrove (1998, p. 32, tradução nossa), a “paisagem não se presta facilmente às restrições do método científico. Sua unidade e coerência estão, como vimos, enraizadas profundamente em uma maneira de ver, e isso permanece verdadeiro se a visão é a partir do solo, do ar ou do mapa”. A compreensão da estrutura da paisagem pelas regras apenas da visão não pode ser uma perspectiva única, outras explicações também são aceitas dentro de um processo histórico, como podemos identificar na funcionalidade do aspecto ecológico, o observador é forçado a desvincular-se do plano visual simplesmente para o avanço do entendimento da paisagem.

Essa nova forma de ver essa categoria está embasada nas pesquisas de Carl Sauer que dá um novo olhar para o estudo da paisagem. Como escreve Corrêa (2011, p. 11), “nesse resgate renovado, Denis Cosgrove teve papel crucial graças à qualidade de suas reflexões teóricas e estudos empíricos realizados, sobretudo no momento oportuno da ruptura”. Esses apontamentos estão considerados, para Corrêa (2011, p. 11), no âmbito do “conceito de paisagem, a formação social e a paisagem e a iconografia da paisagem, envolvendo contribuições teóricas e metodológicas”. Nestes três argumentos existe uma intrínseca relação em suas concepções teóricas, levando a uma aproximação, formando um conjunto e distanciando toda e qualquer pesquisa em partes uníssonas. É, desta forma, conforme Corrêa (2011, p. 11) que “a interligação entre elas aparece ainda por não haver uma cronologia linear que as una. Por outro lado, não há uma definição única, fechada, denotando a força do tema em Cosgrove e a constante busca em aprofundar e clarificar o conhecimento da paisagem cultural”.

Cosgrove (1985) escreve sobre as perspectivas e o desenvolvimento do conceito da paisagem e nos ensina que para o mundo ocidental o Renascimento é o ponto de partida para este estudo. A paisagem sempre esteve associada às diversas mudanças e evoluções pelas quais a sociedade passou e essas alterações se deram nos âmbitos social, econômico e político, entremeadas pelos séculos XVI e XVII. O pesquisador acrescenta ao estudo de paisagem um sentido político, é uma ‘ideologia visual’ que chega na Inglaterra, com origem italiana, no século XVII, momento de profunda alteração do campo e, conseqüentemente, da cidade, de acordo com Corrêa (2011, p. 12), “incluindo a concentração fundiária, momento em que se desenvolve o gosto pela pintura da paisagem rural, apropriada e transformada pela elite”. Estas perspectivas que tratam das técnicas específicas para o intuito da reprodução da realidade do mundo feita pelo artista, ou também pelo geógrafo, retoma-nos a uma ordenação bem próxima da definição de paisagem.

É esta abordagem metodológica que permite ao geógrafo, mesmo que fortuitamente, admitir uma ideologia visual atrelada à ideia de paisagem. Vale dizer, contudo, que para Cosgrove (1985), a paisagem está distante de se delimitar simplesmente no sentido de projeções e perspectivas geométricas, a ideologia visual, recebida com críticas, tão somente colabora dentre várias outras perspectivas para a compreensão da ideia de paisagem. E, de acordo com Cosgrove (1985, p. 46, tradução nossa), via de regra, tanto a crítica à imagem visual quanto a utilização da arte, “em geografia não são desconectados. Ambos resultam, em certa medida, da falta de reflexão crítica sobre a tradição humanista europeia, da fusão do tema espacial na geografia, de uma epistemologia positivista e de uma mistificação da arte e da literatura”.

Desta forma, o pesquisador apresenta algumas delimitações da paisagem denominadas por ele de ‘classe dominante e paisagens alternativas’, podemos depreender também deste raciocínio as paisagens excluídas com significados diversos, as quais complementam a paisagem e são resultados da ação de diferentes grupos sociais. São dois olhares que identificam os significados distintos da paisagem, a primeira, dominante, forma-se a partir de uma marca identitária. E, as excluídas, ou ainda emergentes, são resultados de associações em ascensão formados por grupos sociais que estiveram em decadência, ou ainda, podem ser mesmo as próprias imagens excluídas. Esses requisitos apontam para um possível confronto, uma crise que seria o verdadeiro papel exercido pela paisagem sobre a sociedade, (trans)formações. A formação social se expressa na (trans)formação da paisagem e podemos perceber em Moraes (2005), que existe um robustecimento na perspectiva histórico-dialética, isso ocorre por intermédio do aporte geográfico direcionado ao estudo da estrutura da formação social no Brasil. O pesquisador tece o apontamento ao estudar sobre a análise das estruturas limítrofes que cercam as fontes sobre formação espacial.

Desta forma, na colonização brasileira, mais precisamente em sua primeira fase, valorizar o espaço é apreender um procedimento localizado historicamente para a estruturação de um território, e “este envolve a relação de uma sociedade específica com um espaço localizado, num intercâmbio contínuo que humaniza essa localidade, materializando as formas de sociabilidade reinante numa paisagem e numa estrutura territorial” (MORAES, 2005, p. 44). Assim, realizar uma análise do que vemos em primeiro plano da paisagem é também revelar o aspecto social. Por este motivo, somos levados a crer na interpretação das estruturas físicas, biológicas e sociais que estão guardadas na paisagem para entendermos as leis naturais e sociais que regem um determinado local.

Ao considerar a paisagem como elemento externo, no plano pictórico, de acordo com Corrêa (2011), a escrita de Cosgrove sobre a formação do conceito parte desta paisagem como uma forte ferramenta por meio da qual são expressos os valores, as ideias e os sentimentos. Essa representação externa sinaliza para uma apresentação em que consideramos os aspectos formais resultantes da relação entre o homem e natureza. Ela, assim se constituindo, trará àqueles sentimentos ideias e valores com novos e múltiplos olhares para suas construções. Sobre o pensamento do estudo da paisagem como significados, a ideia de Cosgrove (1998) está diretamente voltada para a pesquisa geográfica porque a relacionamos com as ações humanas e nessas relações criamos aspectos muito próximos do espaço vivido a estes significados. Por este motivo, destacamos a imaginação como fator fundamental no processo de criação, trata-se de uma relação entre os sentidos e o intelecto, não sendo fruto apenas de um ou de outro, as

imagens capturadas pelos dados sensoriais não são reproduzidas mimeticamente, são analisadas e resultam em novos significados metaforicamente transformados.

Entramos em um novo campo de análise da paisagem, a imaginação, trata-se de uma importante ferramenta e, de acordo com Corrêa (2011), Dênis Cosgrove a estudou baseado nas teorias de John Ruskin, um pesquisador que tratou da interpretação da paisagem por meio da capacidade de imaginação do homem, e como resultado de sua pesquisa podemos entender que dentro de uma mesma análise existe a compreensão de diversos significados para a paisagem. Eles dependem, dentre várias coisas, da carga cultural carregada pelo analista. O segundo e importante apontamento desenvolvido por este estudioso foi a formação social na construção da paisagem, para introduzirmos o assunto, é necessário compreendermos a paisagem, analisando-a como um produto cultural e, conseqüentemente, seus significados girando em torno das relações que se imbricam entre a sociedade e a natureza, para tanto, como escreve Corrêa (2011, p. 13), “implica considera-la como expressão fenomênica de modo particular como uma específica sociedade está organizada em um dado tempo e espaço, isto é, uma dada formação econômica e social ou simplesmente formação social”.

Analisar a paisagem de crescimento das cidades rumo aos morros, comumente ocorrido nas metrópoles, é também tentar entender a formação social de sua construção porque são acontecimentos sociais, (trans)formando os aspectos físicos observados na natureza. Entre outros, este é um aspecto que colabora para os sérios problemas enfrentados pelo ambiente urbano, podemos acrescer o desemprego e a conseqüente alteração comercial, especialmente nos centros das cidades. As paisagens urbanas tomam rumos diferentes no resgate dos valores de seus marcos naturais e culturais, é necessário considerarmos o planejamento, ou a falta dele, e todo o processo histórico pelo qual a ocupação altera a paisagem para entendermos esta transformação. A alteração do ambiente, matas e rios, pela intromissão da favela, são também modificações físicas e biológicas que acontecem por reajustes das condições sociais.

Em sua pesquisa *Social Formation and Symbolic Landscape*, publicada em 1984, estudo baseado nas teorias de Carl Sauer, Denis Cosgrove (1998) analisa aspectos da paisagem natural em que afasta de sua percepção como sendo o entendimento resultante somente da cultura. Para ele, a paisagem interfere na cultura, mas não é o todo, produto final, age apenas como formador para sua construção. Nesse mesmo sentido, estuda a cidade de Veneza, estabelecendo proximidades com a América do Norte e, como escreve Corrêa (2011, p. 14), “a paisagem norte-americana inscreve-se em outra formação social, não sendo o resultado de uma transformação social interna, correspondendo à transição do feudalismo para o capitalismo, como é o caso de Veneza e do Vêneto”. Então, as representações das localidades analisadas

pelo pesquisador trazem características que vão além da formação social a que o autor se refere, elas nos mostram também uma transformação do sistema em que está inserido. A percepção dos participantes destas representações influencia como motivadora, mesmo com visões diferentes, para a ‘construção’ da paisagem.

Cosgrove (1998) apresenta duas formações de paisagem social, e apesar de terem características distintas em alguns momentos elas se aproximam, caminhando no mesmo sentido em relação à formação do modo de ver a construção da relação da sociedade. Este assunto é também estudado por Name (2010, p. 177), esclarecendo que o pesquisador projeta a paisagem no sentido acadêmico, e assim analisada torna-se uma ferramenta para qualquer estudioso porque “a análise da paisagem é um método para se entender o mundo e as sociedades que, aliás, produzem, mantêm e compartilham as diversas paisagens e suas devidas valorações. Não há de maneira alguma uma distinção entre a paisagem que é supostamente real daquela que seria mera representação”.

Outro relevante apontamento para este estudo é a iconografia da paisagem, a pesquisa sobre este assunto nos traz evidências concretas da necessidade da Geografia estudar a paisagem em seus vários aspectos, do ponto de vista de uma casa, bairro, cidade ou até mesmo de um ponto específico, podendo ser a arte, mais detalhadamente em nosso caso, a Literatura, ferramenta para o desenvolvimento da pesquisa. De acordo com Corrêa (2011, p. 14), para considerarmos a paisagem vendo-a como fontes iconográficas, devemos estudá-la “como textos codificados a serem decifrados por aqueles que conhecem a cultura do lugar onde a obra de arte foi produzida”. Ainda de acordo com o autor, juntamente com David Atkinson, Denis Cosgrove trabalhou e concedeu importantes contribuições para que o estudo iconográfico da Geografia da paisagem se fortalecesse e servisse de embasamento teórico para diversos pesquisadores da década de 1990, se estendendo até os dias atuais.

Conforme destacamos no introito deste tópico, Augustin Berque é outro importante geógrafo que estuda a paisagem, e é bom salientar que ele foge às características dos que até o momento apresentamos, uma vez que sua base e reflexões filosóficas estão fundamentadas nas concepções trazidas por Watsuji Tetsuro. Além das teorias geográficas estudou, concomitantemente, línguas orientais, esses estudos se deram no decorrer de sua formação na Universidade de Paris, na *École de Langues Orientales*, por esta razão passou muito tempo de sua vida em viagens de trabalho entre a França e o Japão. Suas reflexões, conforme Holzer (2004), trazem singularmente abordagens incorporadas, sobretudo, na relação entre o homem e a natureza, inovando o conceito de paisagem e nessa contextualização, para entender como a

concepção de natureza está intrinsecamente conectada as ações das sociedades, faz estudos com muita proximidade do conhecimento que adquiriu na cultura japonesa.

E há também dentro deste assunto uma perspectiva fenomenológica, o aporte teórico, da mesma forma, está calcado nos conceitos de Holzer (1997, p. 77), ensinando ser uma proposta de geógrafos em que eles buscam “uma concepção de *mundo* que seja diversa da cartesiana e positivista que tem dominado a ciência nos últimos séculos. Sua pretensão é relacionar de uma maneira holística o homem e seu ambiente ou, mais genericamente o sujeito e o objeto”, buscando dentro de uma disciplina fenomenológica que retire de suas fontes os próprios recursos. Neste sentido, a fenomenologia busca um levantamento das ‘experiências concretas’ ocorridas na vida do homem e tenta encontrar nestas experiências um caminho que não se restrinja a ‘uma simples sucessão’. A intenção é estar à frente das pesquisas que envolvam apenas o conhecimento ou das análises dos fatos ocorridos no cotidiano humano, conforme eles se mostram na história. Uma valorização do pensamento do indivíduo, analisando sua subjetividade e a existência como resultado, objeto e fonte para o conhecimento.

Para o estudo de Augustin Berque mister se faz repetir que a paisagem para a Geografia francesa seria retomada com maior vigor apenas na década de 1970 e nos seus estudos, há, partindo de um princípio com diferentes correntes teóricas, uma retomada divergente entre teorias, como a “marxista, que propunha a análise da paisagem enquanto espetáculo; a de geógrafos influenciados pela geografia comportamental norte-americana que tinham como objeto uma Geografia Cultural, que procurava valorizar na paisagem, aspectos do *mundo vivido*” (HOLZER, 2004, p. 56, grifos do autor).

As pesquisas de Berque, no Japão, contribuíram para que ele pudesse ter vários ‘olhares’ referente a paisagem, o orientalismo o levou a apontar um pensamento equivocado do universalismo da concepção de paisagem. E no sentido de discutir essas questões escreve o texto *Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural*, publicado originalmente na França em 1984, reproduzido na obra organizada por Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl, pela EdUERJ em 1998 e reeditado em 2012. Nesse texto como o próprio nome indica, Augustin Berque faz uma apresentação com os elementos marca e matriz como definidores da categoria paisagem e Maria (2016, p. 244) ensina que a paisagem se configura como marca porque é a expressão de uma “civilização, mas é também uma matriz porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação - ou seja, da cultura - que canalizam, em certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza e, portanto, com a paisagem.”

Não é simplesmente vendo as imagens que cercam o homem que todas as informações conceituais serão dadas, há sempre mais, existe a subjetividade de quem ‘vê’ e este item se apresenta carregado com todas as relações adquiridas pelo observador em sua herança social. Para Berque ([1984], 2012, p. 56, grifos do autor), “como manifestações concretas, a paisagem está naturalmente exposta à objetivação analítica do tipo positivista; mas ela existe, em primeiro lugar, em sua *relação* com um sujeito coletivo”. Neste sentido, Maria (2016, p. 245) escreve que “a paisagem existe na sua relação com um sujeito coletivo: a sociedade que a produziu, que a reproduz e a transforma em função de certa lógica e compreender o sentido da paisagem passa pela definição dessa lógica”.

Assim, dizer, de acordo com Holzer (2004), que o princípio gerador parte de objetos concretos e o seu estudo apenas analiticamente, do tipo positivista, negligencia a categoria enquanto espaço real. O apontamento primordial nesse pensamento é dado, ainda pelo autor, quando escreve ser necessário entender e “estudar os objetos tais como ele são (positivismo) ou se devemos compreendê-los em suas forças não-observáveis, que não subjetivas (fenomenologia)” (HOLZER, 2004, p. 56). Nesta perspectiva, o estudo da razão objetiva está direcionado a existência do homem, não se levando em conta de que os fenômenos possam estar claramente expressos e classificados quantitativamente.

Berque ([1984] 2012, p. 239, grifos do autor) escreve que “a paisagem é uma *marca* pois expressa uma civilização, mas também é uma *matriz*, porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação”. A questão está na cultura e trata da relação de um processo em que somente uma determinada ‘sociedade com o espaço e com a natureza’ podem desenvolver, dessa relação o autor vai apresentar o que seria a ‘paisagem de seu ecúmeno’, porque entramos numa cadeia sucessiva de elos interconectados direcionando-nos a entender a formação e percepção da paisagem. Esse ecumenismo citado várias vezes no texto de Berque (1996) aparece propositadamente para justificar a relação do homem com a natureza e, de acordo com Maria (2010, p. 60), “é compreendido tradicionalmente como a parte da Terra habitada pela humanidade, sendo definido por contraste às regiões virgens de presença humana”. Contudo, o próprio Berque (1996) aparece explicando a perda de sentido do termo uma vez que o homem está em qualquer parte, suas atividades se estendem não somente mais pela sua própria presença, mas também e, pelo sentir, das intromissões indiretas.

Então, para o texto literário ainda continuar com sua essência, há uma relação dos atores componentes do termo, existe um processo de troca entre o homem e o local habitado, Maria (2010, p. 60) escreve sobre o ecúmeno com um novo pensamento, dizendo que assim torna-se “em uma só vez, a Terra e a humanidade, mas não a Terra mais a humanidade, e sim a

Terra enquanto ela é habitada pela humanidade, como também, a humanidade enquanto ela habita a Terra”. Não podemos pensar na paisagem do ecúmeno como algo obsoleto e ultrapassado, o conceito está vivo, atual e se renova em cada manifestação do homem no local em que habita, seja essa ação direta ou indiretamente aplicada, seja pela realidade ou pela arte.

Existe uma diferença lógica entre marca e matriz e o ponto primordial nessa disparidade é a percepção, como marca pode haver uma descrição, essa descrição também pode ser realizada pela percepção, contudo deve ir além, deve analisar também o tempo e o espaço em escalas que se alteram com a sociedade, mesmo não perceptíveis pelo homem. Berque (1996) traz uma analogia de uma paisagem pintada, mostrando as escalas anteriormente descritas, seja pela grandeza não perceptível pelo homem seja explicação histórica e geológica, indicando um distanciamento do que queria no início definir em sua proposta, tendo a paisagem como um elemento a ser percebido.

Dessa forma, “tal desfecho é lógico na medida em que só se considera a paisagem como marca, ou seja, fazendo abstração do sujeito com o qual essa paisagem se relaciona” (BERQUE, [1984] 2012, p. 240). É a mediação, em que as características do meio natural do processo histórico envolvendo o indivíduo e suas relações sociais se estendem das coisas e da natureza, é uma intrínseca ligação da extensão física com o social, com resultados das relações que interconectam o homem e o ambiente. A paisagem transforma e é transformada de maneira simbólica, a ferramenta motora destas alterações é a forma pela qual a cultura movimenta a interação da natureza com a subjetividade e os anseios humanos.

Assim, a mediação é a parte da experiência humana e sua relação com o ambiente numa abordagem espaço-temporal, agindo como meio e resultando na história, o caminho que traduz a experiência entre as relações sociais e culturais com o relacionamento de forma de produção da realidade. O autor faz uma comparação e explica trazendo melhor compreensão, quando vemos biometricamente uma pessoa, somente isso não nos qualifica para mostrar as características pessoais, pois é necessária uma aproximação, uma convivência, uma relação para podermos perceber as marcas características do que aparentemente ‘vemos’.

Quanto à paisagem seria bom ‘vermos’ além do visível, suas características, nem sempre evidentes, ultrapassam os olhares. Neste sentido, Berque (1996) cunha o termo *médiance* que, nas palavras de Maria (2010, p. 66), tem o dever de “formular um princípio de integração, que dê conta ou abranja as transformações subjetivas ou fenomenais (as metáforas) e as transformações objetivas ou físicas (os metabolismos, os ciclos ecológicos por exemplo)”. Não há confusão porque as análises que cercam a natureza não podem resumi-las a uma simples representação do sujeito, bem como a recíproca deve ser verdadeira. Assim, a paisagem também

é uma matriz porque ao participar da preparação para a percepção, da cultura, como já dissemos, inicia um processo de canalização da relação do homem com o espaço e com a natureza.

Esses dois modos de compreensão da paisagem são necessários para o seu entendimento, de um lado somente a análise visual, capturada apenas pela consciência, absorvendo valores subjetivos da experiência do observador, e ainda mais “julgada (e eventualmente reproduzida) por uma estética e por uma moral, gerada por uma política etc.; e por outro, ela é matriz, ou seja, determina, em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética, essa moral, essa política etc.” (BERQUE, [1984], 2012, p. 240).

Por fim, na apresentação de teóricos, temos o professor do departamento de Geografia da Universidade de Paris em Sorbone, Paul Claval que escreve muito sobre em que os geógrafos baseiam suas pesquisas na Geografia Cultural. Seu texto *Le paysage des geographes* foi traduzido para o português brasileiro em 2004 no livro *Paisagens, texto e identidades* e posteriormente, em 2012, reeditado na obra *Geografia Cultural uma antologia*, ambos organizados por Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl. Para Claval (2012, p. 245), o termo paisagem não está carregado de tantos segredos, “surgiu no século XV, nos Países Baixos, sob a forma de *landskip*”, tratava-se de uma representação das imagens observadas da natureza, o observador fazia nada mais do que uma reprodução das percepções adquiridas através das janelas.

A pintura, vista como paisagem naquela época, apresentou-se para a arte como forma essencial de sua estrutura e, “imagina-se que em função do impacto dos quadros de Claude Lorrain por toda Europa, e especialmente na Inglaterra”, (CLAVAL, 2012, p. 246), isto tenha ocorrido. Contudo, sua estagnação é contestada porque o ângulo observado e a paisagem enquadrada eram reproduzidos de forma objetiva, surgem então aspectos subjetivos, dando características pessoais às relações paisagísticas e variando de acordo com o ponto de observação, quem a analisa leva em consideração elementos como a altura, as dimensões e a distância que se encontram, todos esses requisitos diferenciam o modo como a paisagem é percebida.

Ainda de acordo com o autor o interesse dos geógrafos pela paisagem tem origem junto com o aparecimento da disciplina geográfica, no início eram os viajantes os ‘mapeadores’ de suas rotas, os locais percorridos eram realizados com o intuito de conhecer e apreender símbolos sobre a ‘natureza das regiões’ desbravadas. De certa forma, pelo vocabulário restrito para descrever as rochas ou outras características das imagens até o século XVIII, havia certa complexidade para se chegar ao termo paisagem com clareza. Isto foi resolvido com maior agilidade através da *Voyage à l’Île de France*, de Bernadin de Saint-Pierre, com o texto houve

um amadurecimento da linguagem nos países da Europa. Nesse sentido, facilitando a descrição dos caminhos, da vegetação e dos locais onde o homem habitava.

Uma obra marcante no desenvolvimento, para os novos tempos, do entendimento do termo paisagem aparece com Humboldt, quando estudando os picos do ‘Chimborazo e Carguairazo’, aponta que sobre sua altitude real os viajantes apenas podem imaginar, trata-se de *Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l’Amérique* “que apresenta 69 pranchas comentadas, uma seleção de paisagens, muitas vezes em aquarelas, que dão uma ideia muito mais sugestiva do continente do que o poderiam fazer centenas de páginas de descrição” (CLAVAL, 2012, p. 247). Os alemães direcionam seus estudos, nesta perspectiva, conservando formas de entender suas descrições objetivas, mas acrescentando a elas observações pessoais, com as subjetividades percebidas e carregadas pela experiência que cada observador impõe em suas descrições. No século XIX há uma diversidade de estudos sobre as paisagens e são acompanhados atentamente pelos geógrafos.

Existem dois fatores que influenciam na revelação da paisagem: a litografia e a fotografia, destaca-se novamente a publicação de Humboldt mostrando as paisagens e as formas de ocupação do solo da América Central e parte da América do Sul. Este estudo aponta que o embasamento da contribuição de Paul Claval para o estudo da paisagem é a sua mostra como interface, ensinando uma nova maneira de concebê-la. Há no geógrafo uma alta sensibilidade para compreender os fenômenos da natureza, e assim, direciona seus escritos diferente do que descrevem os pintores, relaciona-os com uma linguagem científica, são as descrições perceptíveis do observador que fazem o desejo em retratar as paisagens que o cerca, ensinando que para um determinado ponto da natureza as análises podem gerar alguma confusão.

Assim, um ponto importante a ser observado na diferença entre a paisagem analisada pelos geógrafos e a analisada pelos pintores, trata-se das dimensões, os primeiros utilizavam uma multiplicidade de pontos de vista para se chegar a um resultado sintético das paisagens percebidas e obter como resultado a “reconstrução sistemática daquilo que os pontos de vista sucessivos haviam permitido descobrir” (CLAVAL, 2012, p. 250), diferentemente dos outros, mas o que continuava ainda era a proximidade dos olhares com os pintores que harmonizavam as formas e as cores para reproduzirem suas percepções. Inicia-se uma nova ordem, sendo a paisagem configurada como interface da biosfera e, mais, entre a natureza e a cultura.

A partir dessa nova leitura aparece a necessidade de descrições dos resultados em um mapa. A percepção das cenas, pelos geógrafos, se distancia daquela configuração de paisagem na janela, a horizontalidade não é mais fator primordial na sua estrutura. Existe, neste

formato, uma verticalidade quando identificamos “a paisagem cartografável”, (CLAVAL, 2012, p. 250), em que surgem formas de mapeamentos da paisagem vegetal, registros para utilização do solo e de como o homem transforma e é transformado pelas relações em suas moradas. A visualização aérea colabora para a análise da visão vertical, deixando o olhar horizontal a uma conceituação simplista, ocorrem e se fazem necessárias algumas correções porque essa transformação, da visão horizontal para a vertical, “permite generalizações, evidencia a estrutura das distribuições e permite a leitura dos reagrupamentos regionais – não ocorre sem perigo para o geógrafo” (CLAVAL, 2012, p. 251).

A verticalidade impossibilita a análise de relevantes requisitos que importam na sociedade, não se vê do alto as relações, os sistemas que constroem a vida das pessoas, nesse sentido, Claval (2012, p. 252) escreve que “quando exploramos um objeto geográfico sob todos os seus ângulos, tomamos consciência de sua extensão e podemos, a partir de visões horizontais ou oblíquas, imaginar o que forneceria uma visão vertical”. Assim, é necessária a preocupação com as correções, multiplicando os pontos de vista e entendendo os procedimentos que compreendem ‘as dimensões verticais da paisagem’.

No âmbito geográfico um importante aspecto a ser abordado é a ciência de observação, seja para a compreensão da paisagem, ou para o entendimento de outras categorias basilares da Geografia. A paisagem pode ser o ponto de partida para entendermos como a arte pode ser importante na compreensão dos processos históricos que constituem as relações sociais e seus desenvolvimentos. Distante de uma cientificidade a Literatura pode revelar muito mais do que esperamos na tentativa de provar os fatos ocorridos historicamente. A colheita dos dados para a pesquisa que se destina o estudo da Geografia com aporte teórico na Literatura está no modo como as sociedades descrevem os 'saberes-fazer' que atualmente se diferem dos tradicionais, principalmente, nos saberes representativos do modo de vida das pessoas. Para a aquisição destes dados, ao geógrafo, cabe sustentar-se em bases diferenciadas do tradicionalismo, como é o caso da leitura da paisagem nas descrições literárias.

De acordo com Claval (2014, p. 64), sobre as técnicas especiais, consideramos também que “a leitura da paisagem e o levantamento de dados por enquetes ou por questionários”, partindo do empreendimento geográfico para o estudo das formas visíveis, é um dos elementos constituidores para o domínio do pesquisador e o contato com a matéria, com o que circunda o homem, não se restringe apenas ao ‘visto’ na superfície da terra. A observação é elemento primordial na ciência geográfica e ao cientista cabe o despertar de um sentimento em seu simples fato de caminhar, visualizar o que está ao seu redor, sentir odores e, também, a proximidade com outros homens com questionamentos e anotações aguça a sensibilidade do

observador, ajuda e, com maiores possibilidades, desperta a compreensão do espaço em que vive, entendimento este que pode figurar tanto no mundo que o cerca quanto nos escritos literários.

Ao geógrafo, também pela carga de leitura dos objetos e experiência de vida, está mais facilmente dado a perceber o mundo a sua volta, é, comumente, premissa primeira para o seu objeto de estudo as dimensões, localizações, inclinações, asperezas, cores, cheiros, sons e memórias. Estes elementos formam, juntamente com o arcabouço teórico, o *corpus*, o objeto de estudo para o cientista geográfico, a subjetividade dá ao observador subsídios para a construção do projeto de descrição pelas mais variadas paisagens sentidas, e mais, do que não, simplesmente, se vê, mas do que se está intrínseco ao objeto visto. Ao analisarmos poeticamente as mangueiras frondosas de nossa infância podemos perceber que são diferentes das atuais e no que elas se diferem, justamente na singeleza da criança em subir nas árvores não pelo simples ato de alimentar-se, mas por outra forma de ver o mundo, das alturas é que os campos se transformam em tapetes verdes ao prazer de se deitar, é neste sentido que se (trans)formam os elementos da paisagem. Para Claval (2014, p. 65), “A visão que desenvolve a geografia é aquela do observador diante da paisagem”, e este sentido trilha os caminhos geográficos analisados pelo homem, tanto o observador quanto a paisagem estão em toda parte e formam o processo histórico das relações sociais.

Ainda de acordo com o pensamento do autor, os olhos do observador, primeiramente, são direcionados a tudo aquilo de maior dimensão, pela grandeza nossos olhos identificam o que é macro antes que possamos compreender as relações. Posteriormente, aprofundando-se na análise, o movimento das coisas é de grande interesse, o balanço das árvores, os rios e os pássaros são importantes elementos constituidores do processo formador de uma paisagem construída pela observação e, ainda, em muitas vezes, não são percebidas em uma primeira observação, a visão do macro, antes de tudo, dificulta exageradamente o entendimento das relações sociais, por exemplo.

A atenção do geógrafo não deve se prender aos objetos em uma mesma escala, as coisas próximas de nós, seja pela visão ou pela percepção, revelam a paisagem para o observador. Este sabe que esses objetos têm mais a revelar, não se tratam de simples cenas e, por suas pesquisas, entende as culturas, os processos históricos de construção e a formação das localidades bem como das fazendas ou povoados e, também, suas transformações e desenvolvimentos destes até instituírem-se em cidades. O modo, a forma e a posição pela qual 'vemos' a paisagem nos dão subsídios inclusive para entender as condições climáticas dos locais, há uma enorme diferença em analisar as pessoas no campo de imersão ou entender as

relações estando fora do convívio delas, podemos exemplificar que apenas ouvir histórias é totalmente diferente, do que do alto de uma colina olhamos os movimentos que as pessoas realizam ou de negociar informações de forma que sejamos atores na relação. Em suma, analisar os prados do alto dos montes pode nos trazer diferentes características do que se vê, mas não se vê tudo e sobre isso Claval (2014, p. 65) escreve que distante de se deter em observações individuais, ponto por ponto, “o olhar só distingue massas coloridas; essas se tornam azuladas quando a distância aumenta. Quando se sobe num cume, a vista abre, a disposição em camadas dos planos torna-se mais complexa. Analisar uma paisagem é, pois, apreender o real em diversas escalas”, por este motivo também a importância da visão macro.

Diferenciamos estas escalas em grandes e pequenas dimensões e as duas estão direcionadas às realidades geográficas, estas escalas se transmutam em ficcionais pelas subjetividades do escritor, em nosso caso de estudo apontadas nos poemas de João Cabral de Melo Neto. A paisagem analisada nas grandes dimensões é menos problemática, esta premissa está embasada em Claval (2014, p. 65), quando o pesquisador escreve “que a paisagem é uma realidade múltipla, e que se pode ser analisada a partir de vários ângulos e de uma distância maior ou menor”. E quando fazemos essa análise em um plano maior ela se volta apenas ao destaque, no olhar distante sobre a mata amazônica as Sequoias facilmente são identificadas, na selva de pedra de *New York* o *Empire State Building* pode ser visto de longe e a estátua do Cristo Redentor, no Morro do Corcovado, pode ser contemplada em vários pontos da 'cidade maravilhosa', Rio de Janeiro. Os detalhes ficam encobertos e os movimentos internos são mais difíceis, ou quase impossíveis, de serem percebidos. Ao longe a massa visível da Serra Dourada, uma das divisora das bacias hidrográficas do Tocantins e Araguaia, é azul, contudo a aproximação nos revela cores diferentes, movimentos do cerrado goiano. Percebemos nestes exemplos, a demarcação geográfica dos locais e isto se torna importante na identificação deles, facilmente aliamos a cidade do Rio de Janeiro apenas com a representação do Cristo Redentor e sabemos que ela é muito mais do que isso.

As paisagens se diferem também pelo nível do olhar, horizontalmente, para uma criança um monumento tem diferentes valores, já aos olhos de uma pessoa adulta os componentes que embasam a análise sofrem relevantes intromissões para se obter o resultado, a dimensão é fator preponderante neste aspecto. Do alto da montanha a visão macro também se difere ao que vemos na forma horizontal ou vertical, a apreensão da paisagem olhando para baixo é uma outra maneira de ver o mundo, e de acordo com Claval (2014, p. 66), sempre foi um sonho do geógrafo ver as cenas sobre este prisma. “Desde a Antiguidade, os geógrafos sonham em passear sobre o mundo com o olhar de Ícaro. Eles podem fazê-lo desde a invenção

do balão e, sobretudo, desde o início da aviação. Os satélites ampliam seu poder nesse domínio”.

Nesta perspectiva, vista do alto, podemos apreender uma amplitude maior correspondente aos elementos formadores da superfície terrestre, é nela que focamos os nossos olhares, diferenciamos as cores. 'A terra é azul', a célebre frase do primeiro homem a viajar pelo espaço, Yuri Gagarin, sentencia a primeira vertical paisagem terrestre, do mais alto ponto. E a partir deste exemplo, é que, ao descermos nos aproximando da superfície terrestre, deixamos de apreender a paisagem sob um ângulo simplesmente em uma visão macro, a cada aproximação os movimentos se (re)fazem, as cores se (re)definem. Ao estudar o geólogo austríaco Eduard Suess, Claval (2014) explicita-nos a concepção de paisagem por esta abordagem macro, há uma ampliação das esferas da Terra e a litosfera, a hidrosfera e a atmosfera, imbricadas, são elementos que se complementam, estabelecendo contato na composição da superfície terrestre.

Neste contexto, entendemos que estão postas novas formas de conceber a realidade para mostrar a ciência geográfica, a realidade e o objeto estudados pelo pesquisador desta cátedra, diferenciando-se de simples exploradores ou dos que se limitam em caminhar por percursos pelo fato de apenas fazê-lo, não se atentando aos mais variados objetos e as distintas maneiras de analisa-los. Um dos papéis do geógrafo é “passar da observação local a uma visão que não negligencie nenhuma parcela do espaço: o exame da paisagem na vertical permite isto; em sua ausência, o pesquisador se volta para o substituto da paisagem, que se constitui no mapa” (CLAVAL, 2014, p. 66). Nossa visão não pode ficar estagnada neste construto, ela deve ir além, a percepção da paisagem estará sempre além do que se vê.

Ao cientista geográfico cabe sempre ir além da simples observação, é necessário apreender as paisagens vistas, construir os elementos que as constituem, e também entender os processos formadores, sejam eles físicos ou culturais, envolvidos nas sequências lógicas e projetadas pelo mundo quando vistas de cima. Entretanto, como dissemos, a construção deste conjunto pode ser verificada em grandes ou pequenas escalas na mesma medida em que verticalizamos ou horizontalizamos os pontos de observação. A escala vista por um plano menor, a análise das especificidades e o que está posto nos movimentos da paisagem nem sempre foram tão explorados pela ciência geográfica, tanto quanto estudar o interior dos espaços e entender o processo como se formam as relações das pessoas que os constituem, estes interiores tratam-se de um relevante aspecto para o estudo desta ciência. Para Claval (2014, p. 68), “Os geógrafos permaneceram, durante muito tempo, rígidos sobre a definição da escala

mínima que devia ter sua atenção: eles perdiam então o poder explicativo. Era uma das fragilidades de seus procedimentos durante a primeira metade do século XX”.

Não foi arquitetada a passagem, macro para a micro, observativa das dimensões pelos pesquisadores, a evolução de se obter ângulos, escalas e/ou pontos de vista aparece pela necessidade de se estudar pequenas ou grandes escalas e os interiores dos espaços. Os fenômenos menores são visíveis apenas mais atentamente e são eles os decifradores dos elementos que circundam as relações humanas, são eles que nos revelam muito mais do que vemos e certificam o desenvolvimento das localidades estudadas.

Quando falamos sobre o visual da paisagem buscamos entender uma série de fatores que se complementam para a formação da categoria. Determinamos, de certa maneira, o estudo pormenorizado das situações geográficas, os espaços abertos especialmente os rurais eram objetos de maior importância para a Geografia, as fronteiras entre prados, os prédios rurais onde se produziam ou beneficiavam os alimentos. Os objetos em si, estavam em um plano superior ao do que analisar as pessoas responsáveis pela formação e construção daqueles locais, os interiores eram bem menos explorados, e como escreve Claval (2014, p. 67), “a geografia, mesmo para aqueles que não a concebem como uma ciência humana, relaciona-se à vida das pessoas e àquilo que tem para elas um significado”.

É difícil conhecer uma cidade sem entender as relações sociais, os elementos componentes da paisagem se movimentam, não estão estagnados, além da fábrica é preciso ver seu funcionamento, o interior, é nele que se processam as relações para se constituir a arquitetura apresentada. Para se conhecer a agricultura precisamos perceber os agricultores e o modo como eles transformam o espaço em que vivem, a rede de informações para esta transformação e, conseqüentemente, a arquitetura dos interiores para se saber o modo pelo qual as pessoas se inter-relacionam e se constituem como sociedade. Entender este processo é também verificar que a paisagem é mais do que a representação do que simplesmente ‘vemos’, é necessário compreender os movimentos, como escreve Suzuki (2011, p. 97),

a paisagem é então isso que é representado, com forte marca do que está no campo do visível, mas, também, marcada pela relação com a sociedade que a produziu. Assim, a noção de paisagem passa a incorporar, também, a sua gênese, ou seja, o desvendamento dos processos que a originaram. São as paisagens sucessivas que permitirão ler os tempos de que se compõe o espaço. Nestes termos, por mais que paisagem não se confunda com espaço, incorpora a necessidade de leitura da ação humana que a produziu tal qual este.

Suzuki (2011) alcança este entendimento em uma pesquisa sobre as impressões das análises do espaço nas crônicas de Mário de Andrade, um poeta viajante n' *O turista aprendiz*, o texto recupera sentido nas condutas do homem relacionadas ao tempo da ação como elementos da paisagem, limites que esboçam características importantes para o entendimento dos acontecimentos no Brasil, especificamente, no período inicial do século XX. Desta forma, para perceber os agricultores e suas relações, a busca primeira do observador está em perceber as pequenas dimensões, aparentemente limitadas, e assim se faz porque está além da visão, encontramos na paisagem o cheiro, cor, sabor, movimento entre outros elementos que a caracterizam. A busca está, antes de tudo, em identificar uma variedade de traços que revelam o trabalho dos homens e de suas vidas sociais, os olhos se abrem às relações, aos atos e suas interconexões. Apenas de perto são vistas em uma cidade as tecedeiras, os varredores, os artesãos, as lavadeiras e todos que formam os traços culturais das cenas que compõem o lugar.

Para Claval (2014, 68), “A animação das ruas traduz os ritmos da vida coletiva”. As estruturas das residências e as formas físicas como estão dispostas as avenidas falam sobre as pessoas e sobre os grupos sociais, dando sentido para suas vidas. Contudo, ainda de acordo com o autor, é preciso saber ler a paisagem porque ela “só fala para aquele que aprender a ler. Para ver as realidades sociais, o olhar deve estar formado.” (CLAVAL, 2014, p. 69). As linhas fronteiriças das ciências devem ser rompidas, o embasamento teórico e os aportes referenciais em outras ciências ou artes podem ser buscados com o intuito de apreender a paisagem e suas densidades cartográficas, e ainda, possibilitam o embasamento em diferentes formas de leitura ou pesquisa.

O plano abstrato pode ser considerado na subjetividade do poeta, por exemplo, mas a imersão no campo de forma concreta é interessante para compreendermos as dicotomias relacionais entre o homem e o ambiente. A paisagem e a poesia formam novos sentidos de ver e escrever o mundo, um debate lírico, subjetivo carregado pela experiência vivenciada pelo poeta com um discurso ficcionista, calcado no imaginário, mas que reflete o cotidiano de pessoas comuns. As descrições projetadas pelos versos poéticos constroem esteticamente as sociedades culturais e todos os signos e símbolos formadores de uma comunidade, a leitura é o mergulho nesta realidade.

Desta forma, como postula Alves (2008, p. 2), “o tratamento crítico da paisagem como estrutura significativa de interação cultural permite também uma reflexão de base sociológica em torno da noção de fronteiras, diversidade cultural e entrecruzamento de perspectivas identitárias, questões pertinentes para a análise de uma literatura”. Esta análise da autora baseia-se numa poética de países de língua portuguesa, especialmente, a brasileira e as

africanas, apontando questões geográficas pelo estudo dos textos literários, para, pela multiculturalidade dos textos, compreender certas diretrizes acerca das experiências no espaço urbano, tendo como princípio norteador um sujeito em deslocamento. Em suma, é o estudo da Literatura colaborando para o entendimento de um espaço de troca ocorrido continuamente entre o sujeito e o mundo.

A autora ainda ensina que a cientificidade da paisagem, numa perspectiva filosófico-cultural, mesmo que na poeticidade em que encontramos uma construção de verossimilhança, descortina tramas para amplos debates sobre o processo de herança das experiências de vida do homem. Os personagens reconstroem o espaço de formação das sociedades, novas versões projetadas pelas visões dos autores que ficcionalmente compõem histórias de mundo, refletindo as relações entre o homem e a paisagem. Esta relação se explica porque a paisagem, de acordo com Collot (2013, p. 15), representa “uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade”. Neste sentido, trata-se de um complexo modelo representativo da realidade e um sistema articulador das pesquisas científicas produzidas pelo homem no estudo das sociedades. A importância desta explanação está posta para nos auxiliar na compreensão do ordenamento da paisagem.

E, neste assunto, sobre a observação de paisagens, destacamos que Alexander Von Humboldt foi o precursor do estudo da paisagem com uma abordagem geográfico-espacial, e ainda, pela caracterização em pesquisar as relações encontradas nas artes e na Literatura, é neste sentido que abordamos os pensamentos sobre a paisagem deste pesquisador.

2.4 Elementos humboldtianos

Há um destaque singular no entendimento de paisagem estruturado por Alexander Von Humboldt, nele podemos englobar algumas reflexões que nos remetem fazer, analiticamente, uma pesquisa em dois sentidos; o primeiro está voltado para a perspectiva estética e o segundo direcionado ao aspecto fisionômico. Os dois processos de análise paisagística embasam a maior parte das contribuições dadas pelo autor, eles resultam de estudos amparados por três pontos e toda a estrutura integradora se forma por análises realizadas nos campos de pesquisa: o estético e o fisionômico, os pontos são: o da ciência, o da arte e a da filosofia. Existe um equilíbrio inicial apontado pelo pesquisador, especificadamente, em quatro obras: *Viagens às regiões equinociais do novo mundo*, *A Geografia das plantas*, *Os quadros da*

natureza e *Cosmos*, bem como uma base estrutural na formação inicial da paisagem e, principalmente, a função por ela exercida no processo de formação da Geografia moderna.

A formação é, entre outros, um ponto de relação entre os aspectos estético e fisionômico. A paisagem cientificamente é estudada desde o início do século XVIII e esta primeira pesquisa se direcionava ao aspecto fisionômico, em que expressava a visibilidade de uma determinada localidade. As viagens identificadas cartograficamente, como as de Humboldt, foram relevantes para caracterizar a parte visível dos locais visitados e ‘conceituar’ a projeção destas localidades com apresentações dos elementos naturais e as (trans)formações humanas. Elas estruturam alguns resultados da forma primeira e das modificações sociais destes locais visitados, conhecidos e estudados a partir da visão da superfície terrestre. A estética vista como uma herança já é explicada pela Geografia desde os meados do século XIV, também, inicialmente, com sentido confuso, contudo com significação de porção limitada da superfície terrestre. Neste aspecto, entra em cena a subjetividade do observador para descrever as características aparentes da terra. Podemos perceber nestes planos de identificação da paisagem – estético e fisionômico – um percurso conectado para a compreensão do termo, mas ele vai mais longe do que isso. Além destes, a paisagem envolve mais características biológicas, sociais e entre outras para conectar cada elemento da superfície terrestre, do visto ao não visto, dentro de uma melhor compreensão.

Podemos analisar na dualidade abordada, estética e fisionômica, duas características influenciadoras para a explicação conceitual, a primeira é a idealista, essa perspectiva está relacionada aos processos de conteúdos artísticos, longe de ser uma abordagem simplista se inicia com o valor do observador em seu olhar para as paisagens analisadas esteticamente. Depois, uma outra análise, a realista, necessário para a sua compreensão é entender as particularidades componentes da paisagem, as relações, sejam elas sociais ou físicas, constituídas pela configuração geográfica do que se ‘vê’ e de forma mais ampla, do que se percebe. O trabalho de Alexander Von Humboldt está voltado para revelações epistemológicas que posteriormente consagra tanto a paisagem quanto cria atributos para uma interpretação da história da Geografia. Pela perspectiva estética da paisagem humboldtiana podemos compreender os significados de (trans)formação da natureza, os processos pelos quais estão imbuídos na análise uma relação do não visto fisicamente e o conhecimento empírico do observador.

Quando falamos dessa (trans)formação da paisagem estamos também dizendo que ela está além do que somente vemos, os sentidos moldam as formas pelas quais a sentimos, englobada ainda mais pela forma e constituída por aspectos morfológicos porque abarcam um

conjunto, por esses motivos, a paisagem, em suas unidades vistas, é expressa num construto que forma as relações esteticamente analisadas, construindo cenas sucessivas para a formação e admiração de quadros contemplativos.

Para ‘ver’ uma paisagem e realizar sua análise podemos fazer uma comparação entre cenas diferentes e as relações componentes destes elementos, nesta perspectiva Alexander Von Humboldt utiliza um método comparativo. O objetivo é encontrar, sob diferentes aspectos, algo que seja indiferenciável e único nas mais diversas formas representadas pelas paisagens. E vale mencionar também as diferentes maneiras de se entender a paisagem porque, quando falamos de seu conhecimento relacionado ao que podemos empreender pela natureza, há uma estreita relação ao que a vista não alcança. É um aspecto estrutural, concatenando o finito com o infinito, nessa estrutura o pesquisador embasa-se nos estudos de Goethe (1997), este autor denomina essa aproximação como uma construção objetiva que fazemos das representações visíveis e o que elas podem representar dentro de cada unidade.

Contudo, esta unidade pode não ser alcançada como um todo, chamamos isto de *protofenômeno*, este termo foi cunhado por Goethe, e Silveira (2012, p. 257) se apropria dele para escrever seu conceito como “o retrato de toda essa confluência, a representação de uma unidade que não pode ser alcançada por nenhuma de nossas representações. Isolada em si, cada parte carrega o que haverá de ser, cumpre a plena realização para relação sempre aberta com o invariável e a totalidade”. Desta forma, vemos as relações das cenas isoladas que se concatenam numa íntima aproximação para formarem o todo.

Falamos da perspectiva humboldtiana em analisar a paisagem pela comparação de diferentes cenas, a fala é válida porque há uma visibilidade de Alexander Von Humboldt nOs *Sertões*, do estudo euclidiano realizado por Lima (1997) podemos entender a relação do viajante com as paisagens. O naturalista propõe a associação entre a ciência e a arte e dentro de uma busca científica aponta a atribuição de uma função estética ao observar a paisagem. Existe uma proposição romântica que consegue aproximar ciência e estética no sentido de consubstanciar a relação do homem e natureza e influenciar Euclides da Cunha na absorção de um *ethos* advindo do romantismo, especialmente, na Literatura de viagem humboldtiana. O texto de Luiz Costa Lima transmuta em sua essência a categoria a que pertence, transcendendo entre a Antropologia, Sociologia, História e Literatura aspectos científicos e literários, e na dualidade ciência e arte permite que façamos uma análise científica d’Os *Sertões* euclidianos, em suas diversas linhas de significação, porque o sentido literário é a emplumação retórica distanciada da intenção da veracidade ou da ficcionalidade.

E, também de acordo com Lima (1997, p. 174), “a expressão literária é passível de vigorar plenamente apenas como moldura de uma paisagem que tenha sido de antemão cientificamente modulada. E assume seu direito de existência onde a pura descrição não incorre novos dados a serem elaborados”. Assim, a Literatura é ficcional e em um tema específico descreve didaticamente a criticidade dos fatos históricos, sem, no entanto, haver confusão com os fatos descritos. Em suas viagens Alexander Von Humboldt descreve o modelo que representa o Sertão e classifica o sistema geológico dos locais por onde passou, reproduzindo a fisionomia da paisagem. É neste sentido que Lima (1997) coloca o viajante como modelo basilar para revogar o que se tem de ‘sublime’ na natureza, este fato se dá para clarear os acontecimentos relatados pelos viajantes que, antes de Alexander Von Humboldt, se agarravam em um plano quase que descontrolado e apenas sustentado pela imaginação. Ao contrário disso, este pesquisador aparece com uma descrição próxima da realidade de um plano fisionômico e um efeito estético da paisagem.

Ainda no mesmo plano temos Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling, um observador da natureza, escrevendo dois livros: *Filosofia da arte e Ideias para uma filosofia da natureza*, essas obras contribuem para a conceituação da paisagem humboldtiana no aspecto em que aproxima a razão da sensibilidade, o embasamento muito se deve porque, nos textos de Schelling (2001a; 2001b), são formuladas proposições entre o espírito e a natureza, explicando a exteriorização do espírito como uma representação da natureza, a interiorizada é uma representação do espírito. Nesse sentido, escreve Silveira (2012, p. 231), sobre a figura do gênio, aparecendo “como o elemento capaz de tornar prática a manifestação abstrata da intuição intelectual. Ser capaz de, por intuição estética, traduzir objetivamente o que se apreende na intuição, é o gênio elemento chave da filosofia schellingiana”. Dessa forma, ainda de acordo com o autor, a aproximação entre a razão e a sensibilidade resulta em um processo, colocando o artista como um gênio, ordenando conscientemente os processos e a mensagem na construção da obra de arte, caracterizando-se como produtos da natureza, por sua produção inconsciente e de liberdade, seja ela de criação ou da interpretação paisagística.

Esta concepção da construção da paisagem baseada nas pesquisas schellingianas foram colocadas por Alexander Von Humboldt como uma demonstração de que a visão que se tem de natureza fornece dados substanciais para a sua compreensão. Existe na natureza uma poeticidade discursiva no que se relaciona às artes, isso impede sua estagnação e, ao artista com o poder de interpretar e compreender os fenômenos, é necessário adentrar em seu meio para verificar sua contínua (trans)formação. A perspectiva estética da paisagem aponta ao desdobramento da natureza sobre ela mesma, se direcionando também a evolução, aproxima-

se dialeticamente dos propósitos do espírito. Com isso, podemos entender a paisagem humboldtiana, com características poéticas, sendo muito mais do que uma imitação, mesmo em um plano mimético, ela se constrói intrinsecamente nos pensamentos e na criação artística do observador.

O mensurar artístico coloca o homem, sua imaginação e a atividade do espírito dentro de um processo colaborador da construção da paisagem. Os elementos constituintes da natureza se mesclam em uma unidade, sujeito e objeto se relacionam indissociavelmente para embasar a unicidade no processo de (trans)formação. Os elementos naturais, aparentemente, sempre existiram como nós os conhecemos e com suas devidas proporções, os campos, os vales, as florestas, rios e mares entre outros, relacionando-se entre si, e desde o aparecimento do homem na terra também com estes elementos, além de se relacionarem, o fazem também com este. Estas relações apresentam diversos aspectos físicos ou místicos, especialmente, sobre questões de sobrevivência ou de religiosidade, ou ainda simplesmente de contemplação para inspiração artística no processo de construção da paisagem. Estes relacionamentos envolvem uma série de questões, podemos, numa outra linha, entender a estética da paisagem como dom artístico e literário, baseado em Silveira (2012) que em sua tese, para doutoramento em Geografia na área de análise ambiental e dinâmica territorial da Universidade Estadual de Campinas, faz importantes considerações sobre o assunto.

O trabalho, entre outras questões, explica a paisagem na Geografia de Alexander Von Humboldt, com um aporte teórico embasado em filosofia, arte e ciência. Apontando haver uma compreensão harmonizada ao embate ontológico que explica o entrelaçamento das cosmovisões materialista e idealista, dentro da aparente contradição da herança incorporada por Humboldt nos contextos científicos, estético e filosófico. A preparação teórica da tese instrui para a sustentação de uma articulação inicial das contradições, confluências e das compreensões do conjunto variado de diretrizes e pressupostos conceituais humboldtianos, embasados no entendimento de paisagem, servindo de fundamentação para a estruturação moderna do saber geográfico, e ainda, nos oferece, dentro da categoria, novos horizontes para compreendermos a constituição geográfica moderna.

Existe uma relação entre a Filosofia e a estética e, de igual importância, se faz necessário entender tanto essa relação quanto o debate das redefinições filosóficas ocorridas entre os séculos XVIII e XIX para compreendermos o acervo de aproximações, de concatenações e também de rupturas dos saberes e indagações para o caminho a ser trilhado pelo conhecimento humano a partir daquela época, porque, conforme Silveira (2012, p. 135), “a paisagem, fruto conceitual dessa resistência integradora, reúne em si o legado filosófico do

idealismo e a marca estética do romantismo, atrelada então, por Humboldt, ao universo científico do período”. A ligação filosófica e estética da paisagem tem raízes em duas escolas: a britânica e a alemã. As duas apresentam sustentação filosófica conduzidas por Immanuel Kant (1724-1804), e resulta-se desta importante discussão a aceção da compreensão de paisagem com um pensamento estético.

A discussão sobre a estética britânica está embasada nos estudos de John Locke (1632-1704), a produção das ideias gira em torno deste pesquisador e é feita com duas abordagens, dois sentidos: o externo e o interno. De acordo com Silveira (2012, p. 136), “A formação de ideias pelo sentido externo é denominada sensação, na medida em que é dada a partir de uma apreensão sensível de um objeto do campo de experiência”. A sensibilidade em apreender o mundo está aguçada no artista na proporção em que ele ‘capta’ as paisagens e as transforma, dentro de sua subjetividade, em aportes concretos possíveis para se contar uma história, os objetos externos caracterizam-se por seus elementos constitutivos e visivelmente identificados, são ‘vistos’ e apreendidos pelos sentidos, formando ideias e dando sentido as heranças que se constroem em nossa memória.

Ao contrário deste pensamento, para Silveira (2012, p. 137), “as ideias que se formam a partir do sentido interno são dadas pela tomada consciente de processos da mente, quer dizer, não são atribuídas aos objetos externos, mas à autoconsideração da mente e suas operações”. Apesar do sugestivo nome, interno, essas ideias não nascem com o indivíduo; e são também conhecidas como reflexivas porque o seu princípio formador é a existência real dos processos mentais, estes são imprescindíveis para decisões e principalmente para uma autorreflexão. Em suma, caracterizaríamos simplesmente uma consideração da mente humana como uma ‘tabula rasa’ em que se constroem, desde o início, cada proposição e sequencialmente receberíamos essas visões como ideias, captando pelas sensações as unidades experienciadas da vida para formarmos o processo de reflexão para a paisagem.

As sucessivas ideias tornaram-se o bojo de heranças reflexivas registradas na memória, contemplar, identificar e diferenciar cada momento, cada imagem sentida, subjetiva, forma uma concatenação de ideias. Estas se tornam importantes no sentido de questionar sobre suas próprias atitudes e colocar o homem em um processo reflexivo, esses dois elementos - o externo e o interno - (trans)formam as apreensões de tudo o que cerca o homem e de si mesmo. De todo modo, como escreve Silveira (2012, p. 140), a dualidade se afunila para o homem apreender o que é belo e “a beleza é dada por intermédio dela e, mais do que isso, no reconhecimento do belo que nela reside”. Há uma complexidade no debate estético britânico, é bastante trabalhoso entender ou apreender a estética sob um prisma divisório entre os aspectos

objetivo e subjetivo, e dentro deste complexo está, baseado nas proposições de John Locke, um profundo e arraigado conhecimento objetivista para, conforme Silveira (2012, p. 141), “reconhecer um papel crucial do sujeito sensível na captação dos estímulos da experiência”. No que tange aos descobrimentos destas teorias partimos da premissa da mente como o *locus* que aloja as qualidades definidoras do gosto. O que venha a ser belo se encontra, em seus aspectos definidores dentro de um processo limítrofe subjetivo da individualidade, cada sujeito reconhece o belo como melhor lhe aprouver, é claro, filtrado por sua herança conceitual e conhecimento empírico.

É necessária uma apurada estrutura para se refinar o belo, contudo o homem está preparado para apreender as paisagens e captá-las porque estão postas universalmente nos mesmos parâmetros qualitativos e generalizados do que venha ser belo. O belo engloba a contemplação do objeto, ao observador estão direcionados diversos sentidos como a admiração estética entre outros, algo que o faz sentir confortavelmente e sentir prazer diante do objeto analisado. As paisagens da Literatura refletem o poder universal desta fonte, nem sempre, imutável de beleza universal, elas se (trans)formam a cada momento da leitura, mesmo as que já foram lidas se transmutam em novas unidades, na medida em que crescemos artisticamente elas se moldam, em nossas subjetivas definições.

Então, de acordo com Silveira (2012, p. 151), ao tratar do estudo estético da paisagem, podemos observar um novo reconsiderar experiencial mensurado pelo sujeito, “uma valorização da experiência pela medida do sujeito; uma valorização dos aspectos sensíveis de reconhecimento antes do que a tomada acrítica da natureza e seus fenômenos. Isso foi fundamental para a abertura de uma consideração subjetiva do mundo”. Destas proposições, buscamos apenas compreender a recuperação do entendimento de paisagem por intermédio das acepções humboldtianas, e como ela se instrumentaliza, dentro de uma abordagem estética, colocando o sujeito pronto a reconhecer sensivelmente, atentando-se aos estímulos, o que pode ser realizado com o objetivo de compreender uma estrutura de conhecimento envolvido nos prazeres subjetivos, filtrados e apreendidos pela paisagem.

Estas proposições são a realização teórica do que aproxima o elo principal que envolve as sensações do observador e as formas de representações projetadas pela natureza. As formas artísticas movimentam o ser humano, dão sentido à vida, formando um construto capaz de buscar na arte o prazer estético dado pela projeção da natureza, seja ela real ou abstrata, ou ainda ‘apenas’ imaginada pelo leitor nas descrições literárias, esse filtramento subjetivo abstrai da Literatura a sensibilidade estética e a capacidade de interpretação do belo, das paisagens ‘pintadas’ pelo poeta ou outro artista.

Na Alemanha, para a investigação estética, é considerada premissa relevante a percepção sensória. O estudo ontológico com finalidade para obtenção de respostas é a base constitutiva do mundo. Essa ontologia busca resultados nos estudos das Mônadas, estas, nas proposições de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) e interpretadas por Silveira (2012, p. 153), “são simples, não compostas, unidades mínimas da realidade, de maneira que seu surgimento ou desaparecimento só podem ser dados por criação ou destruição, subsistem por si mesmas e nada de exterior pode lhes afetar a natureza”. A Literatura expressa artisticamente os fatos ocorridos na sociedade com uma descrição espacial e temporal relacionada a estes acontecimentos, bem como qualquer outra manifestação artística oculta histórias a serem desveladas pela subjetividade perceptiva do observador. Esta ideia baseia-se nos estudos de Lukács (1970), em que complementa, apontando os limites de uma obra de arte, seja ela Literatura, pintura, gravura e entre outros, dentro de uma integralidade que conduz o observador a uma reflexão inserida em um processo dinâmico que compreende a retórica entre as unidades mínimas da realidade e as proposições do exterior universalizado.

Assim, a arte pode ser ‘construída’ a partir do consciente humano, suas formas fisionômicas e estéticas desvelam aspectos reais carregados da herança subjetiva do artista e o aspecto subjetivo dos integrantes, criadores e observadores, podem revelar uma história que é resultado de um desenvolvimento social. De acordo com Lukács (1970, p. 181), a obra “tem assim valor positivo, significativo do ponto de vista estético, tão-somente enquanto for capaz de se tornar um elemento estrutural orgânico da individualidade da obra. As subjetividades imediatas, particulares, são, porém incomensuráveis em sua singularidade de mônadas”. A arte sobrepõe a subjetividade individual e o imediatismo, ela está além da abstração singular ou particular. Contudo, ainda, dentro deste universalismo, é pessoal porque é por meio desta personalidade que ela se organiza e se estrutura na reprodução da realidade como se verdade fosse, deixando de ter um dono, um criador e passando a ser de domínio público.

Literatura e realidade estão separadas por uma tênue linha divisória, uma traz consigo o reflexo da outra em seus componentes caracterizadores, sociais, históricos e suas relações. Para Heller (1982), o homem é o ser que detém os requisitos objetivos para desenvolver em sua consciência as dinâmicas reveladoras dos elementos formadores na sociedade, neste sentido ele é capaz de reproduzir os sentimentos sociológicos e históricos por intermédio da Literatura. O estudo feito sobre o homem do Renascimento mostra que, na transição do ser ‘estático’ para o ‘dinâmico’, ele reconstrói os fatos históricos que compõem sua evolução como pessoa, em sentido mimético de como a sociedade desenvolve seu processo histórico. Com este direcionamento, conforme Heller (1982, p. 09), “a relação entre o indivíduo

e a situação torna-se fluída; o passado, o presente e o futuro transformam-se em criações humanas [...] O tempo e o espaço humanizam-se e o infinito transforma-se numa realidade social [...] O homem cria o mundo, mas não recria a humanidade” porque o processo histórico e os fatos mesmo que internalizados pelo conhecimento são e estão externos a ele. A autora faz uma reflexão sociológica e histórica utilizando a Literatura, especialmente o escritor William Shakespeare, para evidenciar a relevância das realizações do homem do Renascimento para todo o comportamento humano.

Existe no objeto de estudo da arte uma indivisibilidade, contudo é importante uma análise em sua diversidade pelas variadas formas observadas e a compreensão da exterioridade das coisas terem poucas influências sobre as estruturas subjetivas do artista, ou de sua produção. Dentro de um processo heterogêneo somos levados a crer que a realidade não se constitui de unidades idênticas, pois do contrário haveria uma homogeneidade. Então, são múltiplas e assim, pela indivisibilidade não seria possível admitir sua modificação por qualquer atividade externa, em razão das “mudanças nas mônadas dever ser dadas por sua própria configuração interna; elas carregariam em si toda a sua existência passada, presente e futura; sua transformação estaria descrita em suas características e determinação” (SILVEIRA, 2012, p. 153). Em suma, apetição é o nome dado por Leibniz para a própria força interna capaz de inferir nas mônadas alguma alteração. Suas potencialidades se encontram de tal forma que se adequam e se acomodam dentro de uma realidade, interconectando-se nas mais distintas potencialidades.

Estas abordagens são importantes no sentido de apontar uma reflexão de Leibniz para a formação do construto da estética na Alemanha, principalmente, introduzindo o entendimento sobre a percepção sensória e a razão, em que a primeira aparece para definir uma evidente diferença e percepção do que nos envolve. Para tanto, há um estudo de Christian Wolff (1679-1754) que se direciona ao caso, entendendo que o prazer se define, perceptivamente, bem próximo da perfeição das representações que nos são propagadas pelo mundo e que podem ser identificadas pela arte. A compreensão dessa perfeição é, para Silveira (2012, p. 155), para sensação perceptiva, de fácil entendimento, “pois se identifica sem maiores dificuldades o prazer, mas igualmente confusa, na medida em que se acham encobertos ou limitados para a percepção prazerosa os fundamentos ou o nível da perfeição percebida, revelados tão somente para a razão”.

A abordagem estética não está sozinha, medindo a paisagem com representações experienciais, características de objetividade ou ainda com suas particularidades externas e internas. A paisagem também é medida pela perspectiva fisionômica, Humboldt (1953, p. 135) escreve sobre este assunto, e ele, ao esboçar quadros relacionados à natureza para a fisionomia

das plantas, propôs, “três fins intimamente ligados: quis fazer ressaltar a diferença absoluta das formas; indicar a sua relação numérica, quer dizer o lugar que ocupam, nesta ou naquela região, na massa total das plantas fanerogâmicas; e ultimamente, a sua distribuição geográfica, segundo as latitudes e climas”.

No estudo fisionômico a maioria das pesquisas estão voltadas com base na latitude e no clima, e como o objeto estudado trata-se de formas vivas para se elevar as concepções gerais sobre os aspectos conceituais e visuais. As relações numéricas e as fisionômicas devem sempre ser analisadas conjuntamente, bem como não traçar limites para o objeto sobre os contrastes apresentados pelos organismos ou considera-los apartados de outros organismos, eles se complementam em suas estruturas e procedimentos legais de constituição para determinarem suas fisionomias de forma geral, e de acordo com Humboldt (1953, p. 135), estruturam “os diversos caracteres que a vegetação comunica às paisagens em toda a superfície do globo, e a impressão viva que produzem a reunião e o contraste de formas opostas, em zonas que diferem em latitude e elevação”.

Conforme Silveira (2012), trata-se de um signo a ser explorado, dentro de uma medida de objetividade em que analisado, pelo campo da visão, será entendido como marca do mundo. Suas características desvelam, ao observador, um novo reagrupamento e conseqüentemente uma divisão de regiões, levando-nos a entender o caráter sistemático das análises geográficas para a leitura das plantas. *Quadros da natureza* elabora um experimento na tentativa de revelar as paisagens da natureza pelos diversos locais do mundo, essas paisagens, chamadas de cenas, pela observação, dão características descritivas sem que se percam seus aspectos naturais, muito menos suas forças materiais para nossa concepção de conceitos percebidos por intermédio das cenas naturais.

Apesar da obra direcionar um culto estético e científico das paisagens naturais, também é importante no estudo fisionômico porque pesquisa as cenas ‘vistas’, percebidas, pela arte literária e qualifica estas cenas sob a perspectiva de mapas e reprojeções de variadas plantas e animais, aumentando cada vez mais o gosto pela natureza. Até o século XIX não era comum o estudo científico sustentado por bases epistemológicas literárias e *Quadros da natureza* é resgatado estreando esta concatenação para identificar os objetos materiais, tais como: oceanos, florestas, montanhas e entre outros com o intuito de dar direcionamento aos diversos sentidos que se retomam para dar unicidade aos elementos constituintes físicos da paisagem. As cenas são lidas pela perspectiva fisionômica em que o centro do estudo é, buscando a unificação da natureza como um todo, cercado pela forma estrutural da paisagem.

As técnicas e os meios de análise, nem tão avançadas para aquele tempo, de maneira nenhuma diminuem a importância para os estudos humboldtianos referentes à paisagem pela natureza fisionômica. Nesta perspectiva, há uma diversificada menção aos mais diversos pesquisadores sobre a natureza daquela época. Como dissemos, a busca se dá em, cientificamente, compreender cada parte e suas características de indissociabilidade, relacionando, dentro de um sistema de totalidade, as cenas projetadas pela natureza. As identificações das cenas da natureza dentro de uma constituição de seus elementos gerais são associações concretas para o embasamento do trabalho geográfico das plantas. Para a descrição fisionômica da paisagem o pesquisador necessita de todo o bojo informacional coletado, são os elementos fisionômicos da natureza que poderão elaborar uma permissão para o estabelecimento das relações das cenas da natureza e permitirão também uma explicação do imbricamento que existe entre estes elementos constituídos no mundo, a paisagem se constitui em marcas que identificam os mais variados locais pesquisados por Alexander Von Humboldt.

As viagens investigativas resgatam as marcas constituintes da superfície terrestre e as relações estabelecidas pelas cenas da natureza permitem a construção dos elementos que a constituem. Esta busca pode ser explicada no projeto de formação das centrais de cálculo desenvolvido por Latour (2000, p. 378), nele há uma mostra do retorno ao centro, após completarem os ciclos expedicionários, para compreender os recursos conseguidos pelos cientistas, no projeto “os geólogos agora podem mobilizar não um pequeno número de rochas e de belas aquarelas de paisagens exóticas, mas centenas de metros quadrados de mapas geológicos de diferentes partes da Terra”. Neste caso, consideramos que este geólogo ou o cientista viajante, caso tenha diversas paisagens não catalogadas, sejam elas descritas na Literatura, retratadas pelas mãos de outros artistas, apresentam a mesma condição de análise daquele que esteve no local da pesquisa. Bruno Latour chama de ‘vingança do mundo mobilizado’ e se estrutura em duas vertentes que explicam as centrais de cálculo, a abstração e a teoria, a primeira é uma apresentação, mostrando que o trabalho concreto realizado por abstrações é, e pode ser, estudado e não podemos permitir aspectos misteriosos que envolvem a mente porque, assim, o resultado seria conturbado e desastroso.

Conforme Latour (2000, p. 393), “essa confusão entre o produto refinado e o trabalho concreto de refinação é facilmente esclarecida quando se usa o substantivo “abstração”, e nunca o adjetivo ou o advérbio”. Neste sentido, de limpeza mental, o uso da ‘teoria’ deve ser realizado com cautela, pois ela somente será altamente utilizada caso sejam indicadas as intersecções mobilizadas pelos centros, porque, para Latour (2000, p. 398, grifos do autor), “quando alguém pergunta de que modo a geometria ou a matemática “abstrata” pode

influenciar a “realidade”, na verdade está admirando a posição *estratégica* assumida por aqueles que trabalham nos centros com formas de formas”. São maneiras diferentes de analistas que não se medem em forças de aplicabilidade ou de forças das comprovações, há um controle no tempo e no espaço, formando as relações, “uma vez que todos os traçados tenham sido não só escritos no papel, mas reescritos de forma geométrica e re-reescritos na forma de equação, não é de admirar que quem controla a geometria e a matemática seja capaz de intervir em quase todos os lugares” (LATOIR, 2000, p. 399). Um envolvimento que nos faz pensar na complexidade interdisciplinar para o estudo da paisagem, distanciando da abstração e se aportando nos mistérios que a mente pode desvelar.

Pedras (2000, p. 98) escreve que a paisagem de Humboldt “é o exercício constante de uma mente curiosa que tenta, enfaticamente, se aproximar ao encontro do novo. [...] Uma poética da introspecção se viabiliza mediante o processo de conversão mimética da realidade numa realidade visível, paisagística”. A descrição minuciosa de uma cena aponta aspectos estéticos e fisionômicos da natureza, essa dualidade forma o processo de construção da paisagem humboldtiana, o elemento estético traça uma tênue linha fronteira entre o sujeito e o objeto, formando ações (trans)formadoras do espírito na compreensão da paisagem. Por outro lado, o aspecto fisionômico, delimitado pela dimensão objetiva, é uma marca, um registro identificador do mundo. Assim, as projeções estão livres de análise fisionômica, com elementos subjetivos do observador. Desta forma, como escreve Besse (2006, p. 64), sobre o aspecto de fisionomia da paisagem, ela é o que está ao alcance da visão, primeiro plano de análise, são elementos objetivos, “como uma face exterior, um rosto, uma fisionomia, e então o problema do espectador consiste em se ajustar perceptivamente e intelectualmente a esta fisionomia”. O autor ainda escreve que a paisagem é uma forma, e está muito além de se definir simplesmente como uma imagem, pois esta última se constitui em cenas que projetam algo a ser visto enquanto que a forma cabe um estudo bem mais aprofundado e juntamente com todos os elementos de análise anteriormente descritos são cenas que nos mostram muito mais do que vemos, ‘algo que se dá a ver’.

Mesmo diante de aspectos totalmente distintos, temos que considerar a aproximação das perspectivas estéticas e fisionômicas, são concepções que definem o entendimento de paisagem em Humboldt, ele parte de uma análise das especificidades das coisas com uma íntima aproximação das generalidades. Uma conexão dos elementos componentes da natureza é elemento chave para a compreensão de paisagem humboldtiana e busca superar qualquer equívoco nas dualidades objetiva e subjetiva, interna e externa, e ainda, do que se vê e além do que a visão abarca. A abordagem imbricada das cenas da natureza ‘refaz’

a relação e (trans)forma o homem em suas ações representativas do papel exercido sobre elas, não olvidando que essa (trans)formação se dá, também, no homem, por sua biologia natural, antes de tornar-se social, sendo parte integrante da natureza. A paisagem está, dentro das categorias geográficas, em importante posição para compreendermos o processo produtivo da Geografia atual, Silveira (2012, p. 395) coloca como elemento relevante para o reconhecimento e trabalho com o objeto primeiro da Geografia – a superfície terrestre, “dando a saber que esta superfície é posta e produzida pela interação orgânica dos elementos vivos e não vivos em associação com a subjetividade, com a captação e produção da cena, do objeto, pelo sujeito indissociavelmente ligado à natureza”.

Neste sentido, Pedras (2000, p. 99) escreve sobre a conquista da paisagem no Novo Mundo, busca irrefutável da obra de Alexander Von Humboldt, que o caminho trilhado foi realizado por uma *mimesis* naturalista em que a imaginação interpreta dentro de liberdade de construção e subjetividade as cenas da natureza “para além da surpresa de engendrar sensações apaziguadoras, o importante é repor o sentido do ato de olhar a natureza. O que não se resolve abandonando a perspectiva do cultivo espiritual através do contato com o mundo objetivo”. O gosto pela natureza é célula motora para a forma de se apreender o processo estético em Humboldt, a aproximação das cenas e conseqüentemente o sentimento desenvolvido pelo contato é busca premente para uma reavaliação do suporte descritivo e topográfico, dando informações e qualificando a subjetiva percepção do observador para ‘ver’ as cenas tão fielmente descritas. “Afastando-se da orientação o que considera o descritivo um primo pobre da poética literária e da teoria, os quadros da natureza de Alexander von Humboldt se aproximariam do tipo dominante artístico e literário que se apela antes de tudo para o visual.” (PEDRAS, 2000, p. 99).

A visão de natureza alicerçada por Alexander Von Humboldt é proveniente do Idealismo, do Romantismo e da Natufilosofia alemães e é realizada dentro de uma perspectiva ontológica. O viajante constrói sua base na análise que faz da superfície terrestre e suas transformações concretizadas pelas ações humanas. Existe na natureza humboldtiana uma racionalidade para considerá-la como totalidade, uma busca da junção dentro da pluralidade do que nos é dado a perceber. A composição se estrutura em um elo que, diversificado, forma o processo da complexidade e das características de cada parte formadora da natureza, é o que dá forma e força para identificarmos a composição. De acordo com Vitte (2009, p. 2), “até o século XVIII a natureza era concebida apenas como um exercício da razão e cujo fenômeno poderia ser explicado pela dedução dos princípios constituintes da metafísica aristotélica”. Depois deste entendimento, há o afastamento da natureza com apenas esta premissa e passa a ser entendida

separadamente da metafísica. É, deste modo, que aparece a ‘história natural’ e o desvencilhamento epistemológico de disciplinas relacionadas com a natureza. Assim, para Vitte (2009, p. 2), “nesse contexto que ocorreria o surgimento da geografia física, enquanto disciplina que promoverá a integração das disciplinas em processo de fragmentação epistêmica e a validação metafísica da superfície da Terra enquanto unidade temática e ontológica”. Com bases definidas na concepção teleológica e as premissas de Emmanuel Kant conceituando a natureza, harmonicamente, dentro de uma unidade em que passa ao observador as características para refletir sobre o seu resultado final, é que a natureza é entendida como uma totalidade em que figuram para a reflexão os objetos e as formas para a sua compreensão, à primeira vista, descritiva.

Os devaneios filosóficos que Alexander Von Humboldt tece sobre a natureza são verdadeiras experiências de vida, trata-se de transpor os aspetos teóricos aproximando-os da prática, dos mistérios ofertados pelo mundo. É o que podemos certificar no prefácio da obra *Cosmos*, quando Humboldt citado por Romariz (1996, p. 24) escreve que procurou “mostrar, tanto no “Cosmos” quanto nos “Quadros da natureza”, que a descrição exata e precisa dos fenômenos não é, absolutamente, incompatível com uma forma viva e empolgante de fazê-lo, quando se trata dos aspectos imponentes da criação”. Assim, a exposição dos pensamentos que se baseiam o cientista, ainda que novas, é um caminho de tomada de consciência para explanação e defesa destas novas ideias. É importante percebermos no tratado humboldtiano, tanto na oralidade quanto na linguagem escrita, formas de exposição destas ideias. Não é necessário o floreamento das coisas para revelação de suas relações. Desta forma, temos a apreensão clara da oralidade, simples, direta, revelando a sublimidade dos objetos com maior clareza para facilitar o entendimento relacionado a eles.

Ricotta (2003) apresenta trecho do livro *Cosmos* e mostra, nas palavras do viajante, seu anseio em estudar os fenômenos físicos da superfície terrestre e as relações resultantes das aproximações com distintos ambientes e também com a presença humana. Há nele uma preocupação muito forte para distanciar do ensino puramente descritivo ou enciclopédico. A matéria estudada não pode apenas ser sucinta ou, ainda, estudos superficiais que emitam pareceres simplesmente gerais sobre a natureza. E, neste sentido, Ricotta (2003, p. 60) transcreve que para Alexander Von Humboldt, a natureza trata-se de um reino, e ele é a representação da “liberdade e para pintar vivamente as concepções e os prazeres que faz nascer um sentimento profundo da natureza é preciso que o pensamento possa se revestir livremente assim destas formas e dessa elevação da linguagem, que são dignas da grandeza e da majestade da criação”. O discurso apresenta uma liberdade para ver a natureza e a sensibilidade para

introduzir em seus estudos aspectos políticos e sociais, transformações no tempo e no espaço porque o entendimento dela compreende também uma refinada análise de como se apresentam as coisas, do modo como se formaram e sua herança conceitual porque descrever a natureza não é uma tarefa fácil, também por estar a conceituação conectada com a história das coisas.

De acordo com Vitte (2011, p. 74), “para Humboldt, o uso de instrumentos precisos e uma mensuração precisa demandavam o uso de uma linguagem precisa e uma sensibilidade especial para o registro da organicidade-totalidade da natureza”. Aparece o conceito de natureza dentro de uma transcendentalidade que de forma alguma se desvencilha do contexto filosófico. Assim, “as coisas naturais não deveriam ficar presas apenas a conceitos antigos e concepções desenraizadas da empiria. A ciência deveria fazer uso de gráficos, linguagens simbólicas universais, de tal maneira que pudessem expressar resultados confiáveis”. (VITTE, 2011, p. 74). Desta forma, na análise filosófica, existem abordagens subjetivas e objetivas, uma luta nos apontamentos dos cenários pelos quais foram descritos por Alexander Von Humboldt além da poeticidade dos textos com o objetivo de aproximar a estética da ciência. De todo modo, de acordo com Vitte e Silveira (2010, p. 192), “em Humboldt, a natureza se converteu em paisagem, que é particular e delimitada, fazendo parte de um todo, mas que na análise torna-se uma totalidade independente”. Esta totalidade compreende tudo o que for perceptível, a percepção é o caminho para a interpretação dos fenômenos da natureza. A apreensão da alma das coisas do mundo analisa também as relações sociais e conceituam o que o mundo nos devolve enquanto observadores. É, assim, um ‘processo de transformação cultural’ aproximando o estudo científico da análise poética para projetar os estudos humboldtianos relacionados ao homem e suas ações na natureza. E de acordo com Ricotta (2003, p. 20), “essa nova interpretação semântica da Natureza terá sido, por sua vez, fundamental para o “tratamento” visual de linguagem, que cuida de transformar as descrições naturalistas em “pinturas da Natureza”.

O observador experimenta as cenas vistas e subjetivamente apreendidas pela descrição pictórica apresentadas pela natureza e dois aspectos apontam para a demonstração do contato direto do observador com a natureza; a idêntica descrição gráfica do que se vê e, junto a ela, a herança subjetiva que envolve a percepção do pesquisador. Uma miscigenação reveladora de “uma paisagem a sugerir uma imagem viva.” (PEDRAS, 2000, p. 99). Abstraímos deste pensamento um despertar que se desvela na aproximação do fenômeno, aspecto consolidado na Alemanha, visando a extração individualizada dos acontecimentos e retomamos o que dissemos no sentido de entender na cena mais do que ela se mostra, seus elementos internos e a relação com o homem são as formas do não visto. As cenas revelam muito dos

quadros, as relações mostram a evolução progressiva quando falamos da perspectiva da forma como paisagem, numa perfeita simbiose entre a diversidade da vegetação, das famílias naturais e da aproximação com o observado. E, ainda, dele com as pessoas transformadoras dos fenômenos culturais, cada qual com suas especificações. Assim, temos uma reorganização do interior engendrado no exterior para fundamentarmos a paisagem indo além das cenas simplesmente vistas.

A ideia da paisagem em Alexander Von Humboldt que nos cabe considerar é o modo descritivo dos quadros da natureza sobre a aparência móvel como aspecto primordial das mudanças ocorridas sem a nossa compreensão, se ela não fosse sentida, vista além da pura e simples cena e, ainda mais, premeditada ocorreria uma celeuma, no entanto, conforme Pedras (2000, p. 100), “o problema básico então parece de fácil formulação: conciliar o percebido e o premeditado, isto é, a aparência e seu significado ideal, de modo a tornar simultâneo e idêntico o resultado das duas apreensões díspares”. O conhecimento empírico é fator preponderante na compreensão das cenas para se extrair realmente todas as suas informações, internas e externas, suas formas naturais se determinam em “constância e consistência até derivar uma “lei empírica” capaz de explicar as condições sob as quais o fenômeno se manifesta.” (PEDRAS, 2000, p. 100).

O construto paisagístico humboldtiano segue estes parâmetros e são determinações formadoras dentro das estruturas do processo de conhecimento, neste seguimento continuamos em uma abordagem de dualidade da paisagem em Alexander Von Humboldt. São dois caminhos a serem seguidos que retomam o sentido da paisagem e esta duplicidade acaba sendo o resultado da formação das cenas que apontam para a bifurcação conceitual, mas que se definem como bases construtoras da estrutura e apesar de caminhos distintos aparece como elemento unificador. Portanto, a formação do caráter revela o caminho, conforme Pedras (2000, p. 100), “de dois tipos recorrentes de paisagem em *Quadros*: a paisagem, transcrição exata da imagem visualizada no contato direto junto à natureza, e a paisagem que, embora programada pelo cálculo exato e pontual, vai ser manipulada e reconstruída a fim de atingir uma paisagem ideal”.

Uma busca ideal da paisagem, descrevendo-a a partir de um repositório é uma forma de entendê-la como um cálculo exato. Latour (2000, p. 345) ao escrever sobre os viajantes geógrafos que saem com a tarefa de mapear a costa do oceano Pacífico, bem como de estudiosos britânicos expedicionários em busca dos mais variados tipos de plantas, de frutas e ervas, diz que “esses viajantes estarão interessados no povo, na paisagem, nos costumes, nas florestas, nos oceanos dos lugares por onde passam? Em certo sentido sim, porque querem usá-los para voltar com mais recursos”. Há que se dizer também por um outro entendimento que caso não

encontrassem pessoas e compreendessem suas relações, melhor seria voltar apenas com aqueles materiais coletados do que sem nada, por esta razão quanto mais aprendizado adquirido durante as expedições melhor, sem experiência ou vontades de fixarem-se naquelas localidades. O anseio é apenas explorar o novo mundo e voltar com suas teses para casa, razão maior pela qual saíram. E concordamos com Latour (2000, p. 414) ao escrever que “mesmo a geografia, que parece tão imediatamente aplicável “ao mundo de fora”, feito o mapa, não pode se afastar muito da rede sem o risco de se tornar inútil. Quando usamos um mapa, raramente comparamos o que nele está escrito com a paisagem”, seria necessário um conhecimento muito maior em topografia e uma íntima proximidade com o cientista geográfico.

Tanto a paisagem ideal quanto a representada são partes de um amálgama formado pela relevância natural dos observadores, a ‘arte de descrever’, o modo descritivo se apresenta em bases visuais, e a herança do observador dá sentido as cenas registradas. Nesta perspectiva é que Pedras (2000, p. 100) define a paisagem ideal sendo “exatamente aquela que figura um conteúdo pré-dado e consome a aparência na mesma medida em que esta sirva de conduto para a dedução de leis frente à diversidade de elementos naturais”. Esta análise está intrinsecamente conectada a análise do observador, a perspectiva da paisagem ideal tem um caráter influenciador diretamente ligado à valorização do olhar. A cena, subjetivamente, sofre intromissões humanas na contemplação das coisas que são descritas, em muitas vezes, pelo caráter artístico, um dos princípios motivadores da vida, e por esta razão o modo pictórico das descrições do cenário natural se movimenta.

A paisagem representada, como ensina Pedras (2000), está definida de forma descritiva. As particularidades dadas pelas cenas da natureza, sua configuração fisionômica e disposição geográfica são elementos desveladores e formam a representação das cenas descritas a serem compreendidas pelo significado das coisas, do que é e do que poder ser captado pelos olhos do observador. A dualidade descrita da paisagem se aproxima como sistema unificado, Silveira (2012) explica esta descrição, para certificar o aparecimento da estrutura que sustenta a relação entre homem e natureza, especificadamente na convivência e dependência mútua de (trans)formado(r) na medida que as alterações ocorrem na natureza e são mudanças ocorridas também na natureza do homem. Neste sentido, reconhecer a verdadeira função da paisagem humboldtiana na ciência geográfica e sua compreensão “trata-se de uma resposta científico-filosófica-artística para o problema de toda a dualidade ideal/real e, portanto, não há qualquer dualidade entre Geografia Física e Geografia Humana, bem como não há uma contraposição entre subjetividade e objetividade.” (SILVEIRA, 2012, p. 393). Nesta linha, continuamos nossa escrita para compreendermos a paisagem em sentido filosófico-artístico e desta maneira, se faz

importante a valorização das paisagens e sua percepção através do reconhecimento, seja ela obtida pela realidade ou pela Literatura.

2.5 Geografia e Literatura: afinidades entre poética e a ciência

O estudo da ciência geográfica abre um leque de pesquisas em que podemos navegar por diversas vertentes, um exemplo deste caminho aberto é o aporte no campo literário que instiga, no pesquisador, novos olhares para descrever categorias científicas como a paisagem e, também, a sociedade nas suas mais variadas relações. Marc Brosseau (2013, p. 265) escreve ser bastante antigo o interesse dos estudiosos geográficos pela utilização da Literatura. Contudo, essa busca “se manteve muito marginal e os trabalhos foram bastante escassos até o início dos anos 1970, quando a geografia humanista anglo-saxã multiplicou os apelos em favor da utilização de fontes literárias”. Este pesquisador faz um levantamento historiográfico sobre a aproximação entre Geografia e Literatura e, para tanto, descreve as iniciais manifestações dedicadas ao assunto, desde o começo dos anos 1900. Ele destaca, antes de tudo, o estudo sobre o texto *A Odisseia*, escrito por Homero, a obra ficcionista traz aspectos geográficos, e ainda, o livro *Cosmos* de Alexander Von Humboldt, apresentando dois capítulos em que a dedicação pela arte para projetar a paisagem se mostra bem detalhada, especialmente na Literatura e na pintura. Estas são apenas duas referências iniciais sobre o estudo da ciência geográfica em que os autores buscam na Literatura aspectos de oficialidade na comprovação de suas bases teóricas.

O texto de Brosseau (2013), nestas relações, nos apresenta algumas linhas a serem discutidas do primeiro debate, a Literatura é lida para uma complementação teórica da Geografia Regional, a Geografia bem como a História utiliza fontes literárias para se situar sobre os lugares ou épocas que já se foram, especialmente as narrativas de viagens com um bojo importante no fornecimento de confirmações das primeiras construções e estruturações físicas e culturais de diversos países. Em um segundo plano, o texto aborda a transcrição da experiência dos lugares, ensinando que principalmente a Geografia Humanista anglo-saxã, na busca da compreensão do sentido de lugar, procurou confirmações, e para contrapor as ponderações sobre o espaço da Geografia Quantitativa, utilizou a Literatura para enaltecer os princípios de originalidade dos lugares. E, mais, estabelecer a subjetividade recebida dos textos literários composta pela experiência vivida dos autores.

Depois, ainda podemos depreender do texto de Brosseau (2013), uma crítica social da realidade ou da ideologia dominante, ele escreve sobre a Geografia sendo muito mais do que

a simples descrição do mundo, explicando-o, bem como as relações constituídas entre a sociedade e o espaço. A ciência deve ir além, discutindo e criticando a verdadeira realidade da situação em que inferem essas descrições e relações na atualidade. O simples ordenamento do futuro refletido pelos aspectos do presente e do passado é pouco para a amplitude das pesquisas da ciência geográfica, um dos resultados da ciência, dentre vários, seria o direcionamento para uma justiça social que alcançasse a maior amplitude possível entre as pessoas.

Brousseau (2013) também tece algumas histórias comprobatórias do caminho paralelo entre a Geografia e a Literatura, esta relação se efetiva no estudo da evolução do pensamento geográfico. Distante de se constituir como especialidade ideológica ou epistemológica do conhecimento, estabelece paralelos entre a ciência e a arte, capazes de darem subsídios investigatórios tanto nos aspectos científicos quanto nos aportes literários. Conjuntamente revelam a presença ou ausência nas relações sociais, colaborando na compreensão das categorias científicas. E por último, uma linha de debate para embasarmos o estudo da pesquisa deste autor, é entendermos aspectos dados pelo espaço, alteridade e a Literatura, a maioria das pesquisas prefere os textos do período realista da Literatura para embasamento de suas pesquisas, seja na tradição regional ou nas correntes humanista e crítica, esta maioria crê no Realismo como fonte inesgotável para colherem dados das relações ocorridas na sociedade.

Para a Geografia Regional os textos realistas são os que melhor traduzem informações sociais com alto nível de confiabilidade, eles estão bem próximos das características regionais e apresentam elementos que retratam as relações sociais, a Literatura brasileira produzida no Realismo reproduz a realidade vivenciada pela sociedade na segunda metade do século XIX, as produções literárias deste período analisam estas realidades e as reproduzem com imensa fidelidade. Apresentam uma linguagem simples e a intensificação das estéticas não são preocupações dos autores realistas. O período tem como marco principal a obra *Madame Bovary*, escrita por Gustave Flaubert, publicado na França em 1857, este livro aponta a realidade vivida pela burguesia daquela época e tem com foco principal a mulher de classe média. Já no Brasil o maior expoente é Machado de Assis ao escrever *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, é um romance psicológico, tendo como narrador um defunto que expõe suas experiências de quando ainda era vivo, ele utiliza a ironia para atacar os privilégios da elite da época. Brás Cubas, o defunto-narrador, inicia a narrativa descrevendo os delírios finais de sua vida, a cena de seu enterro e faz uma retomada até a sua infância. Trata-se de uma narrativa linear com comentários incongruentes do defunto. Muitas destas descrições, de textos confiáveis para a colaboração científica, começam a se perder a partir dos anos de

1960. Contudo, novos olhares foram se formando para reformulações e visões sobre tantos outros textos literários que podem informar bem mais do que projetar a arte.

Ao ensinar sobre a utilização da Literatura pela corrente humanista, Brosseau (2013, p. 286, grifo do autor) escreve que, para esses autores, “o caráter *enraizado* dessa convenção literária permitia, ao mesmo tempo, reencontrar expressões mais subjetivas da experiência dos lugares e das paisagens e voltar a mergulhar em uma época em que as relações homem-natureza eram aparentemente mais harmoniosas”. Os textos literários carregados das subjetividades dos autores e até certo saudosismo, em muitas vezes, na valorização, ao projetar as imagens de sua terra, desvelam as situações vividas e experienciadas nas relações sociais. Sobre a corrente da Geografia Crítica, o pesquisador escreve que a posição destes estudiosos não deu privilégio “tão nitidamente a literatura do século XIX, mas a maneira como eles desqualificam alguns autores por sua falta de realismo revela o tradicional preconceito marxista relativamente à literatura *autenticamente* realista.” (BROSSEAU, 2013, p. 285, grifo do autor). Desta maneira, nos três momentos da Geografia apresentados, a Literatura sempre foi uma ferramenta de colaboração na pesquisa, especialmente, dos lugares e das paisagens e o sentido era o uso com base na ‘concepção instrumental’ dos textos literários.

Esta ‘concepção instrumental’ pede o uso da Literatura como objeto de complemento que pode ser encontrado fora dela mesma, por isso inoficial. Conforme Brosseau (2013, p. 285), “é legítimo recorrer a ela [Literatura] em razão de uma finalidade externa: aquilo que ela pode nos ensinar sobre o mundo exterior ou sobre nossa relação com o mundo”. A instrumentalidade se deita em diversas razões como estudar o mundo pelos textos literários. No entanto, os motivos pelos quais o caráter instrumental, não desvencilhado facilmente nem da arte e nem da ciência, por se evidenciar também fora dela mesma, da Literatura, se direcionam no mesmo sentido, das mesmas razões, servindo-se das mesmas causas, sendo que para uns “a Literatura serve como fonte de informações; para outros serve para colocar o homem no centro das preocupações; ou, ainda, para criticar o *status quo*, tendo em vista uma melhor justiça social. Em todos os casos sabe-se exatamente o que se procura e, infalivelmente, isso é encontrado.” (BROSSEAU, 2013, p. 285).

Então, apresentados três momentos da Geografia em que Brosseau (2013) aponta em sua pesquisa, fizemos apenas inicialmente para mais tarde mergulharmos nas razões comprobatórias da aproximação entre a Geografia e a Literatura. Há que se considerar que o rigor da ciência foi a principal razão para o afastamento, durante muito tempo, entre a ciência e a arte. Com algumas bases científicas duras e rigorosas havia um distanciamento ou um raro e possível aceitação de romances literários com aportes seguros ou confiáveis para a

construção de uma cientificidade, o campo do saber científico não permitia que esta relação se firmasse com maior veemência.

Assim, consideramos, como fez Brosseau (2013, p. 265), os trabalhos iniciais desta relação, construindo remontagens acerca do estudo geográfico embasando-se especialmente em textos literários, manifestações feitas conforme “Lloyd e Salter (1977), a 1910, quando o inglês Mill, em seu manual de livros de geografia, recomendou a leitura de “romances geográficos” (Mill, 1910); Pocock (1988). Mas, alguns anos antes, Herbertson (1902) e Keating (1902)”, todos estes autores indicaram, aos cientistas geográficos, naquelas datas, a realização de uma análise dos lugares com a utilização de poemas e outros textos ficcionais.

Depois deste período, marcadamente com início na década de 1920, um expoente considerável que trouxe para a Geografia este novo olhar foi John K. Wright, que entre outros, publicou em 1946 um artigo com o título *Terrae incognitae: o lugar da imaginação da Geografia*, nos *Annals of the Association of American Geographers*, traduzido em 2014 por Letícia Pádua e publicado no periódico Geograficidade da Universidade Federal Fluminense. Nele, o autor parte da imaginação do homem para explorar ‘terras incógnitas’ situadas nos mais recônditos interiores humanos, e cita o canto das sereias, para discutir o que está geograficamente desconhecido, exercendo no pesquisador e em suas faculdades imaginativas elementos concretos de análise das paisagens ou dos lugares, as sereias convidam os geógrafos para viagens fantásticas, e ainda, “especialmente para mapear a configuração de seus domínios e a distribuição dos vários fenômenos contidos neles, solucionar o enigma complexo e juntar as partes para formar uma concepção coerente do todo. Mas para todos os que as ouvem, elas jogam um feitiço poético.” (WRIGHT, 2014, p. 06).

Para Suzuki (2011, p. 10), as “sensações múltiplas vão delineando as paisagens culturais em que se insere o sujeito que narra o percurso de viagem”, são quadros com densidade capaz de, com seus coloridos, nos posicionar em sentidos perceptivos para ouvir, sentir cheiros e sentir até mesmo a temperatura reproduzidos literariamente, estes complexos formam os domínios dos fenômenos sociais.

Posteriormente, Brosseau (2013, p. 266) nos mostra uma continuidade a estes estudos, escrevendo que “os raros artigos publicados antes de 1970, principalmente os de Baker (1931), Darby (1948), Gilbert (1960) e Paterson (1965), debatiam a utilização eventual do romance como complemento das análises regionais”. Por outro lado, contrário ao pensamento da corrente defendida pelo uso dos textos literários na década de 1940, H. Darby, recusando a aproximação, em alguns momentos, rejeita-a e tece indagações sobre a confiabilidade legítima dos estudos geográficos da Literatura, os questionamentos se direcionavam por não se tratar

apenas de um ‘exercício intelectual’, e somente nos anos de 1960, conforme Brosseau (2013, p. 266), “a nova necessidade de cientificidade que iria marcar a geografia não eram mais propícios a esse tipo de orientação, em virtude do subjetivismo que lhe seria associado, essa desconfiança do geógrafos também atingiu a filosofia e a psicologia”.

A década de 1970 é marcada por muitos eventos, dando oportunidades de discussão entre o campo do conhecimento e a arte, são instaurados novos paradigmas e, conseqüentemente, novas perspectivas teóricas lançadas para o fornecimento do embasamento da disciplina geográfica. Para o estudo dos romances regionais foi realizado, no ano de 1972, pela União Geográfica Internacional, um encontro com a visão da tentativa de determinar a Literatura como suporte para a Geografia. O segundo encontro ocorre dois anos depois em 1974 quando a Associação dos Geógrafos Americanos reúne pesquisadores para estudarem a paisagem descrita na Literatura, e por último, o Instituto dos Geógrafos Britânicos, em 1979, estuda a relação resultada entre a Geografia e a Literatura (Brosseau, 2013).

O pesquisador ainda escreve que após este período cresce consideravelmente o apreço e o número de trabalhos nesta área, o assunto se estabelece em uma ramificação da ciência com aceitação, inclusive com a institucionalização da disciplina Geografia e Literatura nas universidades brasileiras. Assim, “numerosas publicações, artigos ou coletâneas de textos que tratavam de autores, temas ou lugares bastante variados apareciam a cada ano. Desse ponto de vista, a bibliografia de Pocock é reveladora da importância assumida por essa orientação.” (BROSSEAU, 2013, p. 267).

As maiores contribuições para o estudo entre a Geografia e a Literatura vêm dos franceses, pelo menos as iniciais. E a maioria delas se direciona para o entendimento da realidade projetada pelos textos literários, eles estão carregados da subjetividade dos literatos, dando-nos dados suficientes para estudarmos as paisagens. Brosseau (2007) ensina que a significação está em fazer, no resultado do diálogo realizado com o romance, uma reunificação, e os textos trabalham para obtermos mais ensinamentos científicos, poéticos ou uma miscigenação, respeitando os limites entre si. E os conhecimentos, frutos desta relação, podem estar inscritos, conforme Brosseau (2007, p. 84), “no interior mesmo desse diálogo, nessa tensão que as separa.

O geógrafo não saberia pôr-se a escrever sua geografia como um romancista, para aí fundar sua identidade, assim como não poderia pretender assimilar o *savoir-faire* do romancista sem simplificá-los”. A proposta não é se afastar da cientificidade e muito menos se aproximar de um dialogismo porque a conversa e a aproximação surgem de uma constatação, da descrição das paisagens nos textos literários. Uma obra de grande relevância que marca, na Geografia, essa relação é *O mapa e a trama: ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações*

romanescas de Monteiro (2002), um compêndio de ensaios que mostra uma dualidade no significado do espaço através da ficção, tais como: O cortiço, Vidas Secas e Memórias Póstumas de Brás Cubas.

O assunto, em muitos trabalhos, está estabelecido entre os poetas e as discussões geográficas. A construção das cidades bem como o seu resgate histórico no decorrer dos tempos, e muitos já esquecidos pelos registros oficiais, teimam em trazer à tona o processo de formação e de desenvolvimento dos locais onde cresceram os literatos. Paulo Leminski (1944 – 1989), escritor e crítico literário curitibano, é um exemplo destes poetas, ele analisa a cidade de Curitiba que constrói e se desenvolve, em suas análises poéticas, pelas influências estéticas delineadas pelo texto poético, entre a experiência de vida do artista e as relações que teve com a cidade, com a expressão de seus movimentos. Viver o que se diz aproxima-se consideravelmente de dizer o que se vive e, conforme Suzuki (2005, p. 116), “no espaço da cidade, Paulo Leminski passou muito dos seus 44 anos e ali viveu muitas experiências e mediações que aparecem em seus poemas, numa voz lírica despojada, mas rigorosa; de samurai e malandro”.

São contradições entre a disciplina e o (anti)disciplinado que apontam o equilíbrio voraz em cumprir suas atividades cotidianas sem, em momento algum, se desvencilhar da vivacidade poética. O fato de nunca ter deixado Curitiba dá sentido à introspecção da cidade no poeta e mesmo não estando totalmente integrado aos movimentos citadinos compreende as relações de modernidade por ela apresentada. O poeta, reafirma Suzuki (2005, p. 125), “não está preocupado com a dinâmica que produz a cidade, mas com o movimento que se pode capturar pelas vivências que realiza. É, exatamente, um pouco dessas vivências/experiências que aparece em sua obra”. Esta relação é experienciada por outros artistas que cantam a sua cidade, o seu lugar. As cidades, o desenvolvimento dos bairros e da rua legitimam o sentimento vivido e descrito pelos poetas e as paisagens (trans)formadas se definem em um colorido próprio que ganha ainda mais cores vivas pelo olhar do poeta.

O pesquisador geográfico está embasado, entre muitos direcionamentos, também nas premissas consolidadas das ciências humanas enquanto que os textos literários se direcionam pelos rumos da ficção, da colaboração verossímil das realidades constituídas pelas relações sociais. Ainda assim, em caminhos distintos, autônomos, é necessário um ‘método’ dialógico para a realização da aproximação entre a ciência e a arte. O caso não se trata de separarmos o conhecimento em gavetas, a disciplinarização do conhecimento seria, a nosso ver, um pensamento retrógrado, como escrevem Marandola Junior e Gratão (2010, p. 8), atualmente “parece-nos que há uma disposição crescente de revirar estas gavetas, misturando os saberes

que cada uma contém no transcurso da interface do conhecimento. Movidos por esta atitude, encontram-se alguns pesquisadores dispostos a virar os conteúdos destas gavetas numa grande mesa”, distanciando-se das separações. É neste sentido que estamos embasados para revirar qualquer projeto de purificação disciplinar, essa atual lógica de divisão do trabalho intelectual deveria ser atirada numa mesa para ‘bebermos’ de um conhecimento universalizado porque a divisão age arbitrariamente, atrapalhando o resultado da pesquisa e é nesta concatenação que buscamos diminuir o distanciamento que separa a ciência da arte.

2.6 A leitura da Paisagem na Literatura

Pela Literatura podemos compreender as relações sociais e de acordo com Collot (2015, p. 18), ao escrever sobre o aparecimento da paisagem na Literatura, percebemos que ela tem início na Europa, juntamente com o Romantismo, “um gênero pictórico maior e um tema literário privilegiado. A poesia lírica, particularmente, fez do Romantismo o lugar de expressão da sensibilidade, quer dizer, ao mesmo tempo das sensações e dos sentimentos de um sujeito que se descobre abrindo-se ao mundo”. Esta abertura para o mundo compreende elementos das vivências do homem, as sensibilidades projetadas nos textos literários remontam as relações sociais subjetivamente descritas pelo poeta. A projeção relaciona-se com a herança que compõe o conhecimento do autor, e cabe ao intérprete perceber nos textos literários mais do que a intenção daquele que escreveu.

E ainda conforme Collot (2015), a arte, em especial a Literatura, mais especificamente, as produzidas no século XX, tiveram direcionamentos a se desviarem das representações do mundo exterior, a razão deste distanciamento foi a modernidade artística, principalmente na sensibilidade para perceber o mundo, deixando de se projetar nos textos literários suas fontes expressivas, algumas delas, queriam ser mais do que representavam. Desta forma, “tornou-se um microcosmo autônomo, que tem suas próprias leis, e que toma o lugar do mundo. Testemunhas exemplares dessa tendência dominante são o desenvolvimento da abstração em pintura e do formalismo em literatura.” (COLLOT, 2015, p. 19). Então, na arte moderna houve, aparentemente, uma ruptura para análise da paisagem pelos textos literários, ou pela arte em geral. Os vanguardistas foram os que mais rejeitaram a aproximação, o motivo foi a ligação à ‘tradição da figuração’ com uma representação simplista e mimética da arte.

A razão se dá pela indagação de elementos tradicionais da representação clássica da arte, perspectivas de subjetividade e de oficialidade dos dados colhidos nos textos literários. O questionamento principal é desvencilhado dos elementos convencionados que faziam a

paisagem sair dos excessos, ela não poderia revelar as características reais ou ficcionais ainda a serem explorados, o que para a arte esta exploração, em muitos momentos, é sem medida. A liberdade poética permite ao autor um mergulho nas mais profundas internalidades do ser e, livremente, descrever suas relações. Collot (2015, p. 19) escreve sobre a perspectiva literária moderna, dizendo que “nossa tradição liga a paisagem à ordem da representação: tratar-se-ia de uma realidade exterior, oferecida totalmente ao olhar, que a arte e a literatura teriam por missão reproduzir tão fielmente quanto possível, pelos meios da figuração ou da descrição”. São maneiras de análise da forma literária na representação do mundo.

Silveira (2012), ao escrever sobre a recuperação do conceito de paisagem, tece alguns comentários com o objetivo de defender a confluência da concepção do homem em Schelling e da forma em Goethe com pressupostos e métodos harmonizados para o conceito de paisagem humboldtiano, para tanto, existe certo receio em reavivar antigas celeumas geográficas sobre a categoria para embasar epistemologicamente a paisagem na Geografia de Alexander Von Humboldt em seus aspectos filosóficos, artístico e científico, anteriormente estudados. Apesar do temor de se retomar velhos problemas, há, também, a importância desta discussão na origem, justamente, pelos equívocos iniciais formulados terem sido responsáveis por algumas divergências que prejudicaram o entendimento linear da tentativa inicial de se chegar em uma compreensão sobre a paisagem. Destarte, as considerações se direcionam para a necessidade de recuperarmos os obstáculos, mas distante da intenção de rediscuti-los, em problemas iniciais ainda não resolvidos.

Este assunto também é objetivo de nossa busca, especialmente na descrição da paisagem projetada pela poética de João Cabral de Melo Neto porque, neste novo olhar, mesmo sem elementos científicos como é o caso da arte literária, quando nós estudamos sobre a “paisagem, estamos não só resgatando a sua herança conceitual e teórica, mas ressignificando esta construção na extrapolação das limitações ora vivenciadas.” (SILVEIRA, 2012, p. 428). Na paisagem temos diferentes considerações que ainda se desdobram na compreensão teórica da categoria, e alguns problemas enfrentados desde o início de seu estudo ainda hoje persistem, contudo, nossa abordagem é, justamente, uma tentativa de melhor alcançarmos o entendimento da percepção geográfica da paisagem que está descrita na poética cabralina.

A compreensão de paisagem realmente enfrentou percalços metodológicos, de início pela íntima aproximação, quase que confusão, com a categoria região e no decorrer dos tempos com as limitações e divergências dos pesquisadores ao considerarem uma abordagem puramente sistemática da categoria. Desta feita, a recuperação histórica da paisagem carece, além de esclarecimentos e contraposições, novas abordagens geográficas, como é o caso de

entender no âmbito social algumas marcas, os registros literários. Ela se apresenta como um produto histórico natural e, mais precisamente, como uma maneira objetiva das formas terrestres em que se projetam dentro de um grande processo, (trans)formando e sendo (trans)formada nos resultados das relações sociais, objetivamente materializadas nas paisagens históricas que se formam por diferentes contextos construídos no tempo e no espaço. Estas etapas e contextos da paisagem, em muitas vezes, foram bem conturbadas, os geógrafos na apropriação filosófica da categoria, sempre a tiveram em ‘gavetas’ do conhecimento, às vezes, até com movimentos separatistas, cada qual com suas bases teóricas, fazendo distinção dos aspectos físicos e humanos da paisagem.

De acordo com Milton Santos (1988, p. 21) a paisagem é tudo o que podemos ver, “o que nossa visão alcança, é paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo a que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc”. Levando-se em consideração os elementos formadores da paisagem, como sons e movimentos, podemos compreender que a vida humana é cercada por paisagens, o que nos circunda é formado por elementos revestidos de cores, sons, odores e movimentos. A paisagem é tudo o que os sentidos podem abarcar, estes sentidos que permitem ao homem a transformação do seu cotidiano, e também, inspirações para criação de novas paisagens, sejam elas reais ou fictícias. Ainda conforme Santos (1988), a paisagem se estrutura numa rede formada por uma miscelânea construída a partir de elementos naturais e artificiais, há uma junção concatenada de unidades desses elementos e dentro de uma sequência lógica se interconectam produzindo as paisagens a serem percebidas pelo observador. Dentro dessa lógica existem diversificadas variações para a formação desses elementos, consideramos as dimensões, as cores e o que mais estas variações podem nos oferecer para transformação de nossas atividades ou qualquer outro critério que sustente a heterogeneidade da paisagem.

A visão não é o único elemento que capacita o homem para compreender a paisagem, devemos considerar o fato de que ela também se forma da miscigenação dos sentidos humanos e se identifica na relação da sociedade com a natureza, surgindo de várias formas e aguçando as habilidades humanas para também se tornarem representações literárias. E conforme Santos (1988, p. 23), “a vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções e quanto maior o número destas, maior a diversidade de formas e de atores. Quanto mais complexa a vida social, tanto mais nos distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial”. Essa paisagem mediada pelo ser humano, chamada de artificial, é reformulada pelas diversas gerações e de acordo com a necessidade de cada uma.

Conforme ensina Santos (1988, p. 23), ela é “transformada pelo homem, enquanto grosseiramente podemos dizer que a paisagem natural é aquela ainda não mudada pelo esforço humano”. Este pesquisador aborda a paisagem natural sendo aquela que ainda não foi alvo do homem, há uma alta complexidade nessa dualidade porque se torna difícil pensar em um local em que o homem ainda, mesmo pela sensibilidade, não tenha explorado. Os elementos de formação da natureza são objetos de inspiração humana e são transformados de maneira paisagística nas obras de arte, em especial nas mãos dos autores literários que fazem destes elementos grandes fontes para criações ficcionais ao transformar o meio natural, havendo também a transformação do próprio homem. Na mesma medida em que a sociedade busca alterações no ambiente, a forma de pensar e agir do homem também muda com ele, muitas vezes sofrendo influência de diferentes fatores, isto ocorre devido às ações humanas terem uma significativa importância sobre o ambiente natural e social.

Há uma identidade com o local transformado, são aspectos sociais ligados a memória que condicionam o homem a adaptar-se as suas mudanças históricas carregadas com traços, costumes e cultura de uma geração marcada por objetos de pesquisa com inspiração para estudiosos e autores literários isto porque de acordo com Font e Rufí (2006, p. 225), a paisagem é “na verdade o resultado de uma transformação coletiva da natureza: nossa paisagem é em grande medida uma paisagem cultural, um produto social”. A paisagem transformada nada mais é do que um instrumento a mais para o homem que procura descrever e recriar traços reais por intermédio da arte literária. Font e Rufí (2006, p. 226) ainda escrevem que “paisagem é na verdade a projeção cultural de uma sociedade em um espaço determinado. Neste sentido, a paisagem está cheia de lugares que encarnam a experiência e as aspirações das pessoas”. Estes lugares onde o homem e sua herança conceitual formam os desejos, os anseios e, conseqüentemente, estruturam a paisagem e toda carga de experiência social nela contida, além de determinados em um espaço específico, também se revelam e se determinam por períodos divididos em processos históricos.

Para Santos (2006, p. 66), espaço e paisagem não são sinônimas, sendo a paisagem “o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima”. A paisagem contém um valor histórico para a expressão das heranças e suas relações que representam as aproximações entre o homem e natureza. Esta abordagem também é sustentada por Aziz Ab’Sáber (2003), ao entendê-la na objetividade do processo histórico-natural das potencialidades paisagísticas, em uma pesquisa da natureza brasileira,

escreve que o estudioso da paisagem, cedo ou tarde, vai descobrir que sua compreensão ‘é sempre uma herança’.

Para Ab’Sáber (2003, p. 9) “ela é uma herança em todo sentido da palavra: herança de processos fisiográficos e biológicos, e patrimônio coletivo dos povos que historicamente as herdaram como território de atuação de suas comunidades”. Neste sentido, Aziz Ab’Sáber escreve o texto *Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida* para mostrar, entre outras coisas, a realidade do Sertão brasileiro, no livro também há a discussão da possibilidade do estreitamento entre a Geografia Humana e Geografia Física. São apresentadas as características formadoras daquela localidade, apontando a província fitogeográfica das caatingas, bem como as condições climáticas e hídricas da região de proximidade aos semiáridos. São os ‘sertões’ secos a mostrarem o complexo geográfico e social, com os aparentes problemas ecológicos, conceituando, também, aspectos de brasilidade. Assim, o entendimento das questões que envolvem as terras secas do Sertão e os caminhos que levam até a umidade serrana envolve tanto abordagens físicas e ecológicas quanto sociais a comprovarem as representações típicas do semiárido do Nordeste.

Vale dizer, de acordo com Ab’Sáber (1999, p. 15), que as características e representações típicas do semiárido “são heranças de uma longa história fisiográfica, comportando-se como remanescentes de uma vasta rede de planícies de erosão, elaborada entre fins Terciário e início do Quaternário”. Estas representações são determinadas pelo autor por ‘depressões interplenáticas’, elas estão, nas palavras de Ab’Sáber (1999, p. 10), “situadas entre maciços antigos e chapadas eventuais, sob a forma de intermináveis colinas sertanejas, esculpidas em xistos e gnaisses, com baixo nível de decomposição química de rochas”. Estas colinas são esparsas e rústicas, estão rodeadas por águas intermitentes e sentenciadas ao clima quente e seco, originando os *inselbergs*, numa paisagem escultural e exclusiva do Nordeste do Brasil, contrapondo outros locais mais úmidos do país. Ainda no interior do Nordeste brasileiro a paisagem mostra-nos ‘gargantas’ transpostas nas ‘cristas quartizíticas’ onde afloram as escassas águas deste local e ficam conhecidas, de acordo com Ab’Sáber (1999, p. 16), como “rios epigênicos ou superimpostos, cuja posição é herança de um quadro geológico e estrutural que hoje não existe mais nesses locais. Formam, portanto, as chamadas *water gaps*, similares aos da região apalacheana, nos Estados Unidos,” foi neste país que a ‘superimposição hidrográfica’ foi inicialmente identificada.

Ainda que apresentado características físicas da paisagem nordestina para caracterizar a importância de herança na composição da paisagem, o autor preocupa-se também com a questão agrária no sentido de mostrar as ‘políticas de reformas estruturais progressistas’

direcionadas ao setor. A busca do homem pela terra ocorre como nas demais localidades rurais do país e, por este motivo, necessário se faz políticas públicas sérias e realmente eficazes que amparem os camponeses.

Empreendemos, no mesmo sentido de Ab'Sáber (1999), a forma tomada a partir de um elemento caracterizador de construção do processo histórico paisagístico, ao tratarmos da dualidade objetiva e subjetiva da forma e da composição, estética e fisionômica, das estruturas das paisagens. E de acordo com Silveira (2012, p. 429), a forma para explicar o aspecto orgânico confere, de maneira integrada, “os elementos em sua mútua relação, na caracterização de um equilíbrio sistêmico, melhor, ecossistêmico, no qual certamente podemos e devemos inserir a presença e atuação humana, integrada como parte de sua dinâmica, de seu processo”, mesmo que em linhas limítrofes diante da grande necessidade em fundamentar o processo histórico da natureza dentro de sua escala no tempo.

Neste sentido, colocamos que na forma estruturadora da paisagem existem alguns problemas, e eles surgem exatamente na relação, ou na capacidade, dinâmica de integração dos elementos que compõem o processo formador de fundamentação conceitual e teórica de pensar a natureza autonomamente, desconsiderando o sujeito que é o agente que busca respostas na natureza sobre todos os elementos que a constituem, seja nos aspectos estéticos em contraposição ao científico, seja nas características objetivas *versus* subjetivas. Desta forma, existe uma autonomia para pensarmos a paisagem como forma, distante de uma apropriação legitimada e científica, sempre em busca de respostas ontológicas. A aplicação destas em um universo natural, ligações químicas ou evolução biológica é analisada como matéria despreendida do sujeito e suas ações na natureza. Neste sentido é que, de acordo com Silveira (2012, p. 430), “a paisagem pode aqui significar herança sistematicamente construída, produzida pela natureza em sua independência e autonomia histórica e produtiva”.

Relevante realizar uma retomada da distinção miltoniana entre espaço e paisagem. Para tanto, extraímos de suas ideias que exprimir a herança representativa das diversas sucessões do imbricamento entre o homem e a natureza, e como essa relação representa o conjunto de formas, é característica premente da paisagem, enquanto a vida humana é que anima essas formas, o resultado desta relação está mais próximo do espaço. A perspectiva da paisagem embasada na herança é importante para o sujeito transformador e as relações que a revela, tanto natural quanto social, é dever do homem entender seu funcionamento e equilíbrio porque este equilíbrio da paisagem a partir da herança circunda o homem. A primeira vista temos as considerações de Milton Santos e Aziz Ab'Sáber pela perspectiva da herança, neste sentido, há uma reflexão da paisagem como forma pelos dois pesquisadores e um importante

resgate de sua consideração histórica. Ao espaço são inseridas as condições dinâmico-materiais pela premissa das relações humanas.

A transformação das unidades que se interconectam, projetando e construindo a paisagem, é elemento essencial para compreendê-la pela forma. De acordo com Santos (2006), ao tecer o conceito de paisagem, continua vindo a partir da junção de objetos reais e concretos, os quais se apresentam totalmente isentos de valor subjetivo, mesmo entendendo esta abordagem subjetiva e o construto de sua produção histórica. Desta maneira, o espaço comparado a paisagem fica desprovido de função. Assim analisada, nada mais é do que a projeção da relação do homem com a natureza, contudo, afastado deste valor, está fixo, estagnado, como uma imagem fotografada num determinado instante. E entendemos que a paisagem não pode se desvincular do homem porque com a fundamentação na origem do entendimento de paisagem, pelos aspectos subjetivos, não há a consideração apenas, de acordo com Silveira (2012, p. 431), na “gênese social, mas na consideração de que a própria atividade era inerente ao pôr do sujeito que observa, desaparece por completo na consideração independente e isolada da paisagem, agora destituída por completo de vida, de ação.”.

É bom relembrarmos que Santos (2006), ainda retoma a explicação sobre a paisagem como uma extensão de terra que pode ser abarcada pela vista, analisando assim, vemos um conceito inicial da paisagem que pouco nos fornece sentido, sendo limitado e afastando todo e qualquer aspecto subjetivo da categoria porque a paisagem como configuração territorial, estagnada, fica apenas em uma linha limítrofe delimitada de aspectos integrantes que a circundam e constroem realmente sua função, sua forma, e nos leva a um pensamento também limitado do que venha a ser a paisagem em sua plenitude, sem cheiro, por exemplo. Nossa relação com outro sentido humano, que retoma a ideia de subjetividade, somente se faz valer pela maneira também humana que é tratada pelo próprio autor sobre a paisagem, a visão. A limitação da compreensão de paisagem, se a análise for direcionada sem a subjetividade dos sentidos humanos, é perigosa. Durante a guerra fria, período compreendido entre 1945 a 1991, foi cogitado pelos Estados Unidos a possibilidade de lançamento de uma bomba de nêutrons, e de acordo com Santos (2006, p. 68-69, grifos do autor), este fato seria “capaz de aniquilar a vida humana em uma dada área, mas preservando todas as construções. O presidente Kennedy afinal renunciou a levar a cabo esse projeto. Senão, o que na véspera seria ainda o *espaço*, após a temida explosão seria apenas *paisagem*”. Este acontecimento é a representação, para o autor, de uma distinção entre o espaço e a paisagem.

O uso da ideia da paisagem miltoniana não é apresentar contradições ou equívocos teóricos, mas sim encontrar fundamentos e algumas reflexões em um dos nossos maiores

expoentes da Geografia. Contudo, necessário se faz dizer que a visão sendo um sentido humano, foi um importante elemento que fundamentou o processo histórico no qual se firmou a paisagem. Desta feita, caso o presidente Kennedy não renunciasse de seu intento e concretizasse a soltura da bomba, extinguindo toda vida humana de uma determinada localidade e se após a explosão fossem preservadas todas as construções, a paisagem, assim, somente seria analisada sem a subjetividade, longe das percepções que a envolvem, cheiro, cor, sabor entre outros. Destarte, na ausência da vida humana a paisagem seria apenas uma fotografia sem relação com o processo histórico social que a circundou, apenas edificações, locais e matérias fixas, estagnadas, sem a presença do observador que foi, e ainda é elemento crucial para a formação histórica e aprimoramento intelectual na produção e desenvolvimento da compreensão de paisagem, Silveira (2012).

Santos (1988), posteriormente, nos dá esta certificação da percepção humana ao ensinar que a paisagem também é formada por movimentos, odores e sons. Com velocidades diferentes, estas movimentações, como formas delimitadas pela paisagem, carregam consigo elementos culturais, estes elementos resultam da atividade sensitiva humana. Em suma, ela precisa também ser compreendida em uma linha paralela porque, para Santos (1988, p. 69), é necessário entender as “condições políticas, econômicas e também culturais. Desvelar essa dinâmica social é fundamental, as paisagens nos restituem todo um cabedal histórico de técnicas, cuja era revela; mas ela não mostra todos os dados, que nem sempre são visíveis”. Assim, pensamos em algumas contribuições possíveis para o entendimento paisagístico e elas se direcionam para abordagens significativas que envolvem a categoria. E, pensar, principalmente, na recuperação pela perspectiva da subjetividade do olhar das projeções da natureza, transformando-a e ao mesmo tempo em que somos transformados, analisando-a com outros sentidos para a fundamentação de uma construção existencial, desde a transformação original até a um desenvolvimento atual da compreensão da categoria, é um caminho para entender a paisagem em suas significações de herança.

O homem se integra a natureza de tal forma a se confundir quem ou qual se origina no processo de transformação das coisas ou do ser, e essa integração é interessante porque, conforme Silveira (2012, p. 433), ao escrever sobre a paisagem e sua aproximação com o homem, “revela os limites humanos, funciona, enquanto conceito, como a colocação da indeterminidade do real, haja vista a perspectiva subjetiva que concerne ao sujeito que capta a cena, ao mesmo tempo em que revela um mundo que se dá a ver”. E além deste mundo que nos fornece e revela as paisagens carregadas de sentidos pela subjetividade do homem, há também a apresentação de uma junção sucessiva herdada pelos processos naturais e biológicos. Estes

processos constroem o caráter patrimonial e social formados pelo processo histórico que atravessa os tempos e remonta as ações que são remodeladas pela sociedade, revelando o papel da paisagem e sua representação para muito além do abarcado pela visão, existem outros sentidos a serem considerados, especialmente para compreendermos a paisagem descrita nos textos literários.

A análise da paisagem pela aproximação literária se aproxima muito da reprodução fidedigna das relações, os textos literários buscam aportes para as construções das relações nas e das categorias científicas e colaboram no sentido de compreendermos como elas se formam. O assunto traz uma discussão em que sentimos as mais diversas percepções do mundo, a Literatura, para Suzuki (2011, p. 12), ao estudar o gênero literário ‘crônicas’, permite que percebamos sensações, visões e representações do mundo a nossa volta com maior facilidade e, em uma análise da obra *O turista aprendiz*, do escritor Mário de Andrade, escreve que elas “alcançam a potência de desafiar o relato duro da descrição física dos lugares, permitindo a construção das paisagens, com tudo o que a sinestesia da linguagem poética poderia nos dar. [...] permitem aprofundar a compreensão do espaço, das paisagens e do humano no Brasil”, estas últimas demarcadas no texto pelos finais dos anos 1920, com toda a sua carga de diversidade histórica.

E de acordo com Feitosa; Moraes e Costa (2012, p. 188) a “literatura, enquanto arte e linguagem intimamente relacionadas a condição e existência humanas, se apresenta capaz de exprimir o mundo sentido e subjetivamente concebido, relacionando-se com os princípios e a gênese do significado e da experiência”. Assim, podemos entender que a paisagem descrita em um texto literário pode estar afastada da representação “no sentido habitual do termo. Libertando-se dos constrangimentos e das ilusões de uma mimese pretensamente objetivas a arte moderna liberou a expressão dos componentes subjetivos da paisagem, das sensações e dos sentimentos que a ela estão ligados.” (COLLOT, 2015, p. 19). Este autor ensina que na Literatura Moderna a paisagem está ‘desfigurada’ e é necessário uma ‘configuração’ da categoria, sua desfiguração é porque a interpretação está direcionada aos ‘cânones da figuração’, a reconfiguração é necessária, e deve ser feita com uma análise da subjetividade dos escritores, uma configuração embasada dentro de uma estrutura literária que não tem o objetivo de ser realista, de comprovar, ela está, e é revelada pela lírica ou pela estética literária. Collot (2015, p. 19) cita como exemplo “as paisagens de Nicolas Staël, que não retêm, dos lugares que o inspiraram, senão uma estrutura geral, alguns traços livremente recompostos e dispostos segundo um ritmo expressivo”.

Assim, o processo de desfiguração, seguido pela refiguração e conseqüentemente a transfiguração tem como fundamento a sensação, com este recurso as paisagens ‘ganham vida’ na subjetividade do poeta, a relação sensitiva e afetiva com os textos literários compõe a dinâmica da paisagem. Os traços contornam as relações, dando um sentido de realidade, todos esses elementos podem nos fazer conhecer o mundo, em seus mais remotos locais, apenas pelas cenas descritas nos textos literários.

A linguagem poética é bem próxima, ao construir seus personagens, da experiência de mundo e paradoxalmente retrata as figuras humanas. O Romantismo é o responsável, em boa parte, por muitos trabalhos com o tema paisagem, direcionando a ela características de identidades previamente determinadas que foram alteradas com o tempo. Um jogo de figuração *versus* desfiguração se apresenta e, ainda, debates elementares sobre sua real perspectiva, seu valor de representação, sobre a figuração e também da subjetividade.

Para Alves (2008, p. 4), os vanguardistas declaram a não aceitação da paisagem como se fosse figuração de mundo, assim é retomada a discussão de sua estrutura significativa, surgindo diferentes estratégias dos artistas para lidarem com seus significados, “e com a produção de diferentes efeitos os quais, seguindo abordagem teórico crítica de Michel Collot, um dos mais ativos pesquisadores contemporâneos sobre visualidade e paisagem na poesia, poderiam ser nomeados como transfiguração, desfigurações, abstrações e refigurações”. A poetisa goiana Cora Coralina nos oferece cenas poéticas do rio Vermelho e podemos, pela sensibilidade da escritora, sentir este rio, ela escreve um poema dedicado as suas águas, como vemos no trecho seguinte:

Rio Vermelho

Rio de águas velhas.
 Roladas das enxurradas.
 Crescidas das grandes chuvas.
 Chovendo nas cabeceiras.
 Rio do princípio do mundo
 Rio da contagem das eras.

Rio - mestre de Química.
 Na retorta das corredeiras,
 corrige canos, esgoto, bueiros,
 das casas, das ruas, dos becos
 da minha terra.

Rio, santo milagroso.
 Padroeiro que guarda e zela
 a saúde da minha gente,
 da minha antiga cidade largada.

Rio de lavadeiras lavando roupa.
 De meninos lavando o corpo.
 De potes se enchendo da água.
 E quem já ficou doente da água do rio?
 Quem já teve ferida braba, febre malina,
 pereba, sarna ou coceira?

Rio, meu pobre Jó...
 Cumprindo sua dura sina.
 Raspando sua lazeira
 nos cacos dos seus monturos.
 Rio, Jó que se alimpa,
 pela graça de Deus, Virgem Santa Maria,
 nas cheias de suas enchentes
 que carregam seus monturos.

Ponte da Lapa da minha infância...
 Da escola da Mestra Silvina,
 do tempo em que eu era Aninha...

Ponte do Carmo, querida,
 dos namorados de longe.
 Por onde passava enterro,
 dos anjinhos de Goiás,
 que iam pro cemitério,
 pintadinhos de carmim.
 Caixãozinho descoberto.
 E a música tocando atrás
A Valsa da Despedida.

(CORA CORALINA, 1987, p. 92).

O rio Vermelho, águas cantadas por Cora Coralina, é importante para a configuração da cidade de Goiás e para revelar as relações sociais dos vilaboenses. A relação é de troca mútua entre as pessoas e, ao rio coralino, tudo se revela, por ele e pelo sentimento de pertencimento que também é dado ao cantar suas águas. O rio de Cora Coralina é o rio antigo, velho que desce desde sua infância já recebendo os restos da cidade. Mas, como num milagre guarda e zela pela saúde das pessoas, das lavadeiras e das crianças a banharem suas roupas e seus corpos e, ainda, dos potes a se encherem para abastecer as residências e quem, na construção poética, havia tido qualquer tipo de mal, a química do rio é vigiada por suas corredeiras. De acordo com Britto (2014, p. 989), “o rio é testemunha que condensa esses diversos momentos da história goiana e, provavelmente, sem ele, a cidade de Goiás não existiria ou existiria de uma forma muito diversa da que foi instituída ao longo dos séculos”. Os artistas da terra cantam suas águas, Marcelo Barra, cantor goiano, declara seu amor ao rio coralino e enfatiza a relação, pois dá ao rio ouvidos para que ele escute suas súplicas de amor e boca para que, num ato de desespero, o Vermelho fale por ele em busca de seu amor e colha seus prantos.

O rio resgata o sentimento de ‘goianidade’ porque ele é a representação entre o velho e o novo que trilha(r)am o processo histórico do estado de Goiás.

Parte da subjetividade da poetisa em seus elementos descritos pela sensibilidade e afetividade nos mostram, além de seu apreço pelo rio, muito do que sentiu vivendo ao seu lado por quase toda sua vida. A descrição do rio é importante na poética de Cora Coralina e também é um componente formador do hábito vilaboense, ele envolve a construção das memórias dos moradores da cidade de Goiás, antiga capital do estado, contando suas relações e testemunhando momentos marcantes da história goiana como as divisões da população por cor ou classe social. É o rio das mulheres de classe baixa que se misturam as águas para sustentar suas famílias, elas lavam roupas e criam uma simbiose líquida com a luta diária. A lavadeira é um símbolo utilizado pela poetisa para, além de desenhar suas águas, apontar o trabalho marginal nos seus cantos goianos e, ao carregarem suas trouxas de roupas pela cidade, as cenas são os retratos do desejo da população de classe alta para a limpeza não somente das roupas, mas também da cidade.

Ainda neste sentido, Collot (2015, p. 19), ensina que “desde as primeiras definições da palavra nas línguas europeias, por volta da metade do século XVI, fica evidente que a paisagem não é o “país” real, mas o país tal como é posto em forma pelo artista, ou pelo ponto de vista de um sujeito. É assim uma realidade tão interior quanto exterior”, a interioridade nos é dada por características subjetivas e a exterioridade por características objetivas. Elas nos envolvem para percebermos a paisagem que, desta forma, se distancia de uma cena reproduzida objetivamente, que não pode ser alterada. Muito pelo contrário, pode ter diversos pontos de vista e dependem do sujeito analisador, pois ele também transfere para as paisagens sua herança sensitiva, sua subjetividade, reinterpretando o objeto que ele vê. “Salvo numa estética realista ou naturalista, e ainda seria necessário distinguir a teoria de práticas frequentemente bem diferentes, não se trata, jamais, em arte como em literatura, de reproduzir ou de descrever a paisagem, mas de produzi-la e de redescrivê-la.” (COLLOT, 2015, p. 19).

Assim, entendemos a introspecção, na descrição da paisagem, como uma noção de formação social e suas relações, apreendidas pela percepção, como uma construção. O modo de ‘olhar’ sugere a complexidade destas construções e o diálogo entre a Literatura e a Geografia pode delinear as relações sociais e, neste sentido, a configuração das paisagens em suas diversas formas, dentre elas um caminho de imaginação material na Literatura.

A noção de formação social representada pelas relações sociais e percebidas por leitores literários determinam os passos de construção da paisagem na Literatura. É neste sentido que a imaginação material se forma para compreendermos as maneiras pelas quais a

arte literária constrói a paisagem. Para Vecchi (2000, p. 187), “na filigrana textual, de fios visíveis e invisíveis, que forjou o lugar proeminente do Recife no mapa-mundi da literatura brasileira (se faz sentido localizar no âmbito poético uma cidade ou uma paisagem geográfica)”, o entrelaçamento valoroso na consistente aplicação dos fios harmoniosamente sequenciados cria marcas que contornam as heranças dadas pelas experiências pessoais.

O pesquisador traz um estudo dos filetes colocados para marcar os limites da experiência de modernidade construída pela poética no Brasil, especialmente no Pernambuco, com poetas que descrevem uma tendência lírica pela qual a rememoração arranca da cidade cenas reconstruídas pelas representações miméticas de tempos idos e rememorados pela arte literária. Neste sentido, para Suzuki (2011, p. 11), “a noção de paisagem passa a incorporar, também, a sua gênese, ou seja, o desvendamento dos processos que a originaram. São as paisagens sucessivas que permitirão ler os tempos de que se compõe o espaço”. E de acordo com Vecchi (2000, p. 187), “trata-se de um fio que recompõe orlas dilaceradas de experiências e visões estéticas irreduzíveis entre si, com raízes que talvez cheguem aos alicerces subterrâneos das concepções histórico-evolutivas da Escola do Recife, ou se sintam pulsar como visão nos versos de um não recifense”, nos renomados poetas que escrevem neste direcionamento destacamos Joaquim Cardozo, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto. Este último, um poeta que direciona o estudo paisagístico de vital importância para os fios que se tecem neste trabalho, ‘moldando’ as representações do semiárido pernambucano. Mas, que como todos os outros e, além deles, literatos da mesma relevância marcam peculiarmente, dentro de uma estilização lírico-moderna, o encarnamento da cidade do Recife.

Inicialmente, apresentamos o que veremos na análise nesta tese, a paisagem descrita na Literatura e o poema *O rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, de João Cabral, descreve em sua primeira parte uma destas representações citadas no parágrafo anterior. O rio cabralino faz uma apresentação das cenas no semiárido, trata-se um personagem narrador, saindo do Sertão e apontando, pelas suas memórias, uma terra esvaziada, com poucos homens, muitas ‘pedras’ e animais formando a paisagem.

Desde tudo que me 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.

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 nela já não pousava.
 Tudo o que não fugia,
 gaviões, urubus, plantas bravas,
 a terra devastada
 ainda mais fundo devastava.

*Notícia
 do Alto
 Sertão*

(MELO NETO, 1994, p. 119-121).

Contudo, os homens que ficam não são quaisquer homens, eles têm raízes de pedra, ou de cabra. Esta cena fortalecida por elementos minerais e animais é uma representação do sertanejo e sua resistência em permanecer naquele local onde aves de rapina marcam ‘a terra devastada’. Sobre as representações do Recife, o poema *Do Recife, de Pernambuco* descreve as cenas e os locais da cidade.

Um Baobá no Recife

1

Recife. Campo das Princesas.
 Lá tropecei com um baobá
 crescido em frente das janelas
 do Governador que sempre há.

Aqui, mais feliz pode ter
 úmidos que ignora o Sahel;
 dá-se em copudas folhas verdes
 que dão nossas sombras de mel.

Faz de jaqueiras, cajazeiras,
 se preciso, de catedral;
 faz de mangueiras, faz da sombra
 que adoça o nosso litoral.

2

Na parte nobre do Recife,
 onde seu rebento pegou,
 vive, ignorado do Recife,
 de quem vai ver Governador.

Destes nenhum pensou (se o viu)
 que na África ele é cemitério:
 se no tronco desse baobá
 enterrasse os poetas de perto,

criaria, ao alcance do ouvido,
 senado sem voto e discreto:
 onde o sim valesse silêncio,
 e o não, sussurrar de ossos secos.

(MELO NETO, 1994, p. 531).

O poema faz referências a locais importantes da cidade como o Palácio das Princesas onde está localizado um grande Baobá. De acordo com Correia (2014, p. 221), o local recebeu este nome porque quando “o imperador Dom Pedro II esteve em Recife nos idos de 1859 teve aquele Palácio como hospedagem, cujo nome lhe foi atribuído porque as princesas ficavam brincando em derredor de sua edificação, originando o seu epíteto”. Ainda conforme o autor, após a proclamação da República, a edificação tornou-se o local onde os governadores despachavam, justificando o verso ‘de quem vai ao governador’.

Desta forma, um estudo bem acurado dos textos literários retoma não apenas as relações sociais, mas e também as representações marcadamente oficiais que registram o desenvolvimento dos locais. Assim, para Suzuki (2011, p. 11), “a paisagem é então isso que é representado, com forte marca do que está no campo visível, mas, também, marcada pela relação com a sociedade que a produziu”. Trata-se de uma forma de ver o mundo, e o sentido poético distancia-se de um romantismo simplista, a discussão que nos cabe, neste momento, substanciados na Literatura, especialmente a poesia, e na paisagem, são as representações da configuração do lírico poético, carregado da experiência do poeta e que, neste sentido, consegue, em um processo mimético, realizar uma interconexão da Literatura com as ações sociais e culturais do nosso cotidiano.

De acordo com Alves (2012), a partir da década de 1980 podemos acompanhar nas mais diversas disciplinas, dentre elas a Geografia e a Sociologia, uma progressão significativa de pesquisas e análises com temáticas sobre os fenômenos sociais e sobre as ações humanas em seus locais de habitação, o que nem sempre se resulta em abordagens positivas para o ambiente. E, assim, o “diálogo com as questões suscitadas, também na área da teoria literária renovaram-se questionamentos sobre a figuração da paisagem no texto literário contemporâneo” (ALVES,

2012, p. 170), inegavelmente outras áreas artísticas também colaboram para o crescimento dos estudos sobre a paisagem e a arte, a fotografia e o cinema entre outros, especialmente com direcionamento para as perspectivas da percepção do que nos rodeia e para isso é necessário, de acordo com Didi-Huberman (2000, p. 34), que “abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha, como uma obra (uma obra visual) de perda”. É válido repetir que a herança cultural interfere no que vemos, a análise das cenas vistas recebe toda nossa carga cultural e o ver torna-se ter porque começamos a fazer parte das cenas (não) visíveis.

Assim, confiamos na arte como reveladora de um espaço que transmite, alterando o ambiente, as cenas visuais e representações das ações sociais na “cena / cenário à paisagem, há uma intervenção fundamental que é exatamente a percepção do sujeito a partir do qual parte a linha de fuga da paisagem” (ALVES, 2012, p. 172). É uma busca do caminho trilhado para a compreensão de práticas culturais reveladas pela arte, abordagens científicas construídas no entendimento do mundo e feitas pela Literatura porque, como escreve Alves (2012, p. 172), é “a percepção paisagística como percepção sobre o estar no mundo e o estar na escrita, a partir de experiências individuais ou coletivas, com a discussão sobre limites e efeitos da subjetividade e da alteridade”, é a força literária para refletir sobre as experiências vividas pelo homem, a partir da subjetividade lírica, refletir também sobre as suas ações na natureza.

A paisagem está em constante transformação e atua nos seres humanos conforme a necessidade de cada geração, o homem é o mediador e principal responsável pelas formas apresentadas e transformadas do que o circunda. A sociedade imprime suas alterações de acordo com o que lhe é proposto, seja para o seu bem-estar ou simplesmente para subsistência. As inovações humanas permitem a modificação da paisagem, trazendo aos seres humanos vicissitudes ou prestígios. É possível até o pitoresco receber um tom de originalidade nas mãos dos apreciadores da natureza, autores atrás de inspiração fazem dela um recurso próprio a ser descrito nos textos literários em que a paisagem narra o ambiente.

Podemos compreender um reconhecimento dos poetas porque como escreve Candido (2006, p. 91), “ainda hoje, a cor local, a exibição afetiva, o pitoresco descritivo e a eloquência são requisitos mais ou menos prementes, mostrando que o homem de letras foi aceito como cidadão”. O homem de letras, poeta, tem se dedicado a descrever as coisas existentes e interessantes no ambiente e da mesma maneira também projeta as inovações feitas pelo ser humano. Nas paisagens estão introduzidas formas físicas e abstratas que permitem ao homem construir traços culturais de seu povo, com isso torna-se possível a (re)criação das

relações de seu ambiente. As descrições das paisagens compõem-se dos elementos naturais e humanizados e ainda de suas relações entre si e dos homens uns com ou outros, os primeiros são os aspectos físicos da natureza, por exemplo os rios e o clima, os outros são as ações da sociedade exercidas entre os homens e os elementos culturais. A paisagem não é só constituída de elementos naturais, mas também da sensibilidade humana porque o homem faz parte dela, ela constitui-se de um ambiente carregado de atividades e alterações.

É neste sentido que abrimos a teorização da paisagem, para analisarmos, dentro de uma proposta literária, a paisagem descrita pelo poeta João Cabral de Melo Neto que, nas palavras de Gesteira (2000, p. 201), embrenha-se na “Zona da Mata, no Agreste e no Sertão do Nordeste brasileiro, a poesia de João Cabral de Melo Neto não só expressa a variedade física e o perfil humano da região”, mas acima de tudo, apresenta-se na paisagem pernambucana, estabelecendo aportes substanciais de caráter bem próximo ao cientificismo, permitindo uma reflexão de abordagem teórico-crítica para o aprofundamento das experiências da visualidade, da percepção e da subjetividade em um contexto cultural, dentro também de uma base estrutural de sentido que vislumbre as diferentes experiências culturais relacionadas com a paisagem percebida nos textos literários.

O caminho trilhado pela paisagem, com desencontros, arranjos científicos, noções, conceitos e proposições, segue através dos tempos, delimitando, no âmbito físico e/ou humano, novas abordagens que nos conduzem ao embasamento geográfico. Geografia e Literatura, revelando paisagens literárias que descrevem a angústia do sertanejo pernambucano. Do Sertão à Zona da Mata, formas ‘pintadas’ por João Cabral que desvelam as formas fisionômicas e estéticas das arvoretas retorcidas e secas, no início do caminho, até as finas folhas de cana que tomam as terras da floresta litorânea.

3 CAPÍTULO II

JOÃO CABRAL DE MELO NETO: trilhando caminhos e percursos pela fortuna poética cabralina

As particularidades do poeta e do leitor são representadas literariamente por diversas paisagens e, nelas, estão adicionadas as subjetividades destes ‘observadores’, cada qual com suas experiências vividas. A Literatura apresenta uma abordagem teórica muito rica para os elementos de compreensão da paisagem. Pela estrutura poética podemos entender a paisagem como um instrumento fundamental em diversas áreas de estudo da Geografia, e além da sua identificação, podemos buscar as relações que a compõem com as outras categorias. Para a Geografia não basta apenas um estudo que se chegue ao simples descrever das paisagens, a ciência tem o intuito de compreender também as relações, elas permeiam muito da composição da categoria.

Pensando desta forma, o estudo geográfico também se preocupa em discutir as possíveis relações ocorridas na sociedade, como elas são transformadas pela ação humana e da mesma maneira como transformam os homens, os resultados são descritos e analisados pelas paisagens projetadas e percebidas, levando em consideração o conceito de percepção dentro dos mais variados textos literários. Este capítulo apresenta o caminho pelo qual podemos trilhar os percursos para um encontro com a paisagem e, também, por intermédio do prazer artístico que nos leva ao deleite para compreender as relações dadas pela fortuna poética de João Cabral de Melo Neto.

Iniciamos o texto com uma apresentação da fortuna poética, da produção intelectual de João Cabral e de suas láureas, existe a possibilidade de olvidarmos detalhes ou especificidades do bojo que envolve o poeta. Há que se dizer neste momento, temos como maior interesse elencar as principais obras e as maneiras pelas quais elas descrevem a paisagem e não realizar um estudo detalhado no sentido de análise literária. Porém, é válido salientar tratarmos de obras poéticas construídas por intermédio de um rigor construtivo, estruturadas arquitetadamente dentro de uma geometria lógico-matemática, como se fossem milimetricamente desenhadas com a utilização de réguas, de esquadros e amarração por tijolos. “E não há melhor resposta” / “vê-la desfiar o seu fio” são versos explicando o valor atribuído a ‘chama da vida’ e o resultado de suas relações que, apesar de todos os obstáculos “teimosamente, se fabrica”.

João Cabral não aparece figurando entre os nomes de maior expressão na poesia brasileira. Contudo, o poema *Morte e vida severina* recebe projeção nacional, especialmente depois de musicado por Chico Buarque e encenado pelo grupo de Teatro da Universidade Católica de São Paulo, primeiramente no Brasil, na década de 1960, e depois no Festival de Nancy, no *Théâtre des Nations*, em Paris e, ainda, outras cidades da Europa. Há na poética cabralina, além deste, outros importantes textos atualmente com um alcance considerável na expressividade nacional, poemas trabalhados com uma preocupação voltada à comunicação e à palavra, textos poéticos que se distanciam do dom e se aproximam da razão. João Cabral teve uma infância tranquila no interior pernambucano, despertando-se para a leitura poética ainda muito menino, logo depois já na capital Recife percebe a importância dos rios para a paisagem de seu estado. Enquanto poeta e intelectual quanto mais conhece a poesia mais entende seu caminho a ser seguindo e a importância de seus textos para os poetas modernos. Diplomata conhece o mundo, especialmente, a Espanha local de maior extensão dos poemas iniciados em sua terra natal. Criticado por Carlos Drummond de Andrade e Antonio Candido apresenta uma poesia que fala da realidade e que descreve as paisagens de sua terra e dos locais onde viveu.

Buscamos, ainda, encontrar na poética de concretude de João Cabral aspectos de um movimento literário iniciado na década de 1950, ele apresenta uma nova forma de se fazer arte no Brasil. Abordagens racionais e a proximidade com o cubismo são elementos responsáveis por ideias revolucionárias presentes neste movimento. Existe a proximidade com a pintura, na estrutura de criação, e uma geometria determinada envolvendo todo o processo de criação dos poemas com palavras de pouca sensibilidade poética. Pedra, cinzas e morte são vocábulos discursivos dos textos expressando uma consciência lógica, signos linguísticos no estabelecimento de uma estrutura de formalidades ao se comunicar com abstrações poéticas. Contudo, prática e objetiva, a fala de concretude cabralina apresenta uma precisão cirúrgica na descrição das paisagens no Nordeste e da Espanha, distanciando-se do puro achismo e do pensamento comum e se aproximando de uma consciência crítica.

Com grande influência aos poetas concretos brasileiros que se embasaram na poesia crítica cabralina intelectual e não lírica, construtor, construtivista, e não espontânea, um poeta visual e não auditivo, romântico e não de românticos, emoções. A poética de concretude de João Cabral está direcionada a um discurso crítico da retórica simplesmente ao sentido estrito da palavra, esta deve falar mais do que seu conceito, divergir e convergir metaforicamente sobre construções lógicas que se interconectam descrevendo ou demonstrando as paisagens para, na percepção do leitor, compreenderem a funcionalidade das ‘pinturas’ escritas do poeta.

A poesia trata também de assuntos ‘misteriosos’, conversar com o poeta em uma sequência lógica de suas preferências intelectuais e leituras nos faz aproximar cada vez mais de seus temas. Confabulando com João Cabral podemos intimamente conhecer características (anti)líricas, métricas e, especialmente, sua base racional para construção dos poemas. Em nossas confabulações podemos perceber o verbo ‘construir’ envolvendo toda a produção literária cabralina, avesso ao romantismo, marca uma nova maneira de pensar a poesia com uma refinada reflexão sobre a linguagem, colocando as palavras iguais a um construtor, tijolo a tijolo, amarrações e mediações, com idas e vindas, caso necessários, para uma linearidade formal do ‘assunto’ abordado nos poemas. A linguagem e o objeto são elementos importantes que projetam as paisagens do rio, e pelo discurso João Cabral nomeia as relações metafóricas que representam a realidade, questionando cada conceito dos termos utilizados porque eles sempre falam mais do que seus signos linguísticos exprimem. Influenciando a estrutura organizacional que forma a poética cabralina, palavras com pouca carga romântica, revelam as experiências de vida de João Cabral.

Neste sentido, pensamos em uma geografia literária cabralina, isso considerando, antes de mais nada, uma poética visual, feita para ser lida em voz alta, mesmo com vocábulos duros reflete muito das experiências do poeta e, poeticamente, descreve as paisagens que representam, subjetivamente, seu mundo. As paisagens líquidas do rio Capibaribe, dos canaviais, dos mangues entre outros, e as relações sociais dos retirantes nordestinos, são o ponto inicial de uma viagem geográfica para o interior do poeta. A Literatura descritiva de João Cabral aproxima-se muito de artes que desvelam a paisagem geográfica porque o poeta evidencia a realidade social, descrevendo as relações, os acontecimentos e questões descortinadas expressando os indivíduos e a sociedade. A paisagem está nele e, como palco dos acontecimentos, se conecta em uma íntima integração em que se (trans)formam mutuamente, desvelando as modificações na natureza, bem como ela é perceptível nos textos poéticos, desvelando dentro de um processo histórico a história dos locais por onde passou João Cabral.

Os caminhos passam por diversos locais e em sua viagem ‘bebem’ também em conhecimentos da filosofia para o leitor entender elementos da paisagem percebidos pela imaginação material das águas cabralinas. A imaginação é exclusivamente uma capacidade do homem e ela, subjetivamente, pode nos envolver em uma consciência do imaginário irreal que representa uma simbologia dos objetos materiais. Nos aspectos filosóficos apontamos Gaston Bachelard para, também como João Cabral, em um processo metafórico, utilizar a casa como primeira morada do homem, mas não no sentido literal, e sim como útero protegendo e dando todas as condições de crescimento, seja ele intelectual ou físico, de todas as formas é o lugar da

promissão, é onde encontramos abrigo, justificando um valor incalculável para que o homem se sinta intimamente protegido. Desta proteção, nos devaneios, é que se desvelam outras paisagens e também é neste sentido que podemos interpretar a paisagem geográfica na imagem material da água, na proteção da casa, são caminhos para compreendermos a construção da poética geográfica e da paisagem em João Cabral.

Enfim, uma busca fulcrada em uma geo-poética ou mesmos textos poéticos que desvelam a paisagem literária cabralina, apontando manifestações que variam entre a lógica e a racionalidade e poetizando as paisagens de seca e de água ou de morte e de vida, voltada para a realidade dos homens. Paisagem do Pernambuco e da Espanha, olhares diferentes, sentimentos distintos mas que se confluem formando a construção da poética de João Cabral. Este poeta sempre amou o Pernambuco, é o seu lugar, poetizando concretamente tudo o que ‘viu’ desde criança e a Espanha é o local que aprendeu a amar, principalmente a cidade de Sevilha. A linguagem de João Cabral acerca-se da verdade, da realidade e das experiências de vida de seus personagens, humanos, humanizados, encarnados ou antropomorfizados, ela transcreve como se o verdadeiro real se encarnasse em uma plumagem de metáfora travestida dos verdadeiros acontecimentos que constroem geográfica e historicamente nossas vidas. É o que veremos a seguir.

3.1 Produção e fortuna poética cabralina

O poeta João Cabral de Melo Neto nasceu na residência de seu avô, no dia nove de janeiro de mil novecentos e vinte, na rua da Jaqueira, cidade do Recife. Seus pais Antônio Cabral de Melo e Carmem Carneiro-Leão Cabral de Melo, juntamente com sua família, mudaram-se para o interior do estado do Pernambuco. Em São Lourenço da Mata passou a primeira parte de sua infância vivendo às margens do rio Capibaribe no engenho Poço do Aleixo e, posteriormente, com trabalhos em outros engenhos na cidade de Moreno, Pacoval e Dois Irmãos. Houve no Brasil problemas políticos no final da Primeira República, na década de 1930, quando Getúlio Vargas assume o poder, estes problemas ocasionaram a desativação da maioria dos engenhos do país, a família de João Cabral muda-se para a capital Recife. Quando adolescente morou em Monteiro, depois na Casa Forte e, por último, em Jaqueira todos setores da cidade e sempre buscando as águas do rio.

Por viver às margens do Capibaribe muito de sua poética é contado sobre as paisagens (trans)formadas por aquelas águas durante a sua juventude. Houve duas fases totalmente distintas na infância, a primeira o trabalho nos engenhos, quando na vida do campo,

vendo os trabalhadores em seu cotidiano na lida de cada dia, inclusive, em muitos momentos, ajudando no trabalho juntamente com seu pai. E, a outra, a vida citadina em que acompanhou as pessoas e suas fugas do semiárido, sempre com a percepção de que elas desciam do Sertão em busca de melhoria na maciez da terra marinha, da terra doce e, ao contrário do que pensavam, eram amontoados nos manguezais, formando os mocambos a comerem os siris que apanhavam do rio e a cidade sempre de costas para elas. Estas experiências incutiram no poeta a dura realidade da vida, da busca, motivando-o, dentro de uma crítica participativa, a falar das mazelas e das paisagens das pessoas do Pernambuco.

Estudou, inicialmente, no colégio Marista, na capital Recife, e foi até terminar o ensino secundário. Os irmãos maristas que dirigiam a escola sempre mantiveram a fama de uma proposta rígida e severa empregada a seus alunos. A timidez de João Cabral e sua introspeção sempre o impediram de ‘gritar’ contra alguns princípios com os quais não concordava. Contudo, este foi o primeiro de muitos problemas vividos que culminaram cada vez mais no fechamento pessoal do poeta. A racionalidade para encarar os acontecimentos do mesmo modo em que projetou sua poética foi consideravelmente importante naquele momento, para aprender a conviver com o terrível medo da morte e, ainda mais, com o medo do inferno, salário do pecado, tão veemente pregado pelos dirigentes da escola, medo que o acompanhou durante toda sua vida, Melo Neto (1986) citado por Athayde (1998, p. 61), relata “o que me angustia é não poder dominar o pavor primário e imbecil que os padres me imprimiam para sempre. O engraçado é que não acredito na existência do céu. A minha angústia é com a idéia do inferno”.

Desta forma, estes medos acompanham João Cabral durante toda sua vida e, de acordo com Marandola (2011, p. 24), “este pavor que Cabral sente em relação ao inferno é um dado importante para compreendermos a presença tão marcante da morte em seus poemas, não apenas em “Morte e Vida Severina”, mas em vários outros (como uma série de poemas sobre cemitérios)”. O outro mal que o acompanhou por muito tempo foi a depressão, quando residia em Madri foi tratar-se com um médico, este de pronto pediu um de seus livros. Com a leitura o psiquiatra o diagnostica, conforme escreve Castello (2006, p. 128), dizendo “sabe porque você fala tanto em morte do Nordeste? Para exorcizar seu próprio medo da morte”. O resultado deste tratamento deu novos direcionamentos ao poeta, apesar de simples lhe rendeu um sentido lógico, mas o medo continua e sobre a poética de João Cabral, escreve Marandola (2011, p. 24), “que sempre pensou que o mais duro da morte era o seu processo, ou seja, a lenta decadência do corpo. Seja como for, ele jamais se livrou da imagem do inferno marista e isso foi expresso, conscientemente ou não, em sua obra”.

Este medo permeia muito de sua obra poética, em sua juventude era um exímio leitor, em algumas de suas entrevistas deixou claro que esta leitura inicial não estava voltada para a poesia, e várias são as razões, a principal delas era a de que o poeta não se familiarizava com a ‘melosidade’ dos poemas parnasianos, período em que se encontrava a Literatura no Brasil daquela época. Vale dizer também, sua escrita não tinha um filtro acurado, o objetivo era a leitura independentemente do assunto, seus livros da escola eram lidos apenas pelo deleite da leitura. Melo Neto (1981) citado por Athayde (1988, p. 46) diz que “cada vez que meu pai comprava livros de história, de geografia, de química [...], eu lia tudo de um fôlego só, por pura curiosidade. Não sabia nada de química e lia aquele troço todo, do princípio ao fim, pelo prazer de ler”.

Nos últimos anos em que viveu, João Cabral com algumas complicações de saúde, tratava-se de uma doença degenerativa que atacou sua visão, deixando-o cego e somada a uma depressão aguda, teve considerável ajuda de sua esposa, a também escritora Marly de Oliveira, com quem esteve casado aproximadamente treze anos e numa cumplicidade tão forte a ponto da poetisa permanecer tentando sempre manter o escritor em atividade, figura como organizadora do livro intitulado *Obra Completa*. O livro se apresenta em um volume e a quase totalidade da poética de João Cabral, ficando de fora da coletânea o livro *Poesia Crítica (Antologia)*, este foi publicado em 1982 e apresenta características da construção em nota escrita pelo próprio autor. Com poemas que revelam o construto da poética cabralina, em sua primeira parte o título *Linguagem* consta de vinte e um poemas e a outra parte *Linguagens* com cinquenta e nove. Sobre esta divisão Melo Neto (1982, p. V), explica que o “livro reúne os poemas em que o autor tomou como assunto a criação poética e a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não”.

Neste sentido, a obra aparenta uma singularidade e uma transparência que não refletem a profundidade dos textos porque o direcionamento utilizado está na delimitação temática, quando João Cabral utiliza a palavra ‘assunto’ para permear a complexidade dos poemas. Neste sentido, a ideia gira em torno da significação da palavra para qualquer artista literário, o poema trata de um determinado ‘assunto’ e a oposição entre o poeta e o texto está na forma de como o objeto do texto é apropriado pelo poeta para ser tratado no e pelo ‘assunto’. Assim, de acordo com Barbosa (1999, p. 23), “se o assunto é, em “Linguagem”, a criação poética e, em “Linguagens”, a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não, como parece estar na frase inicial, não é de se pensar que em ambos os casos a tônica recai sobre a primeira expressão”, que é a ‘criação poética’ e, então, ela está intrinsecamente conectada a toda estrutura da obra bem como das personalidades dos poetas.

Sobre a ‘criação poética’, João Cabral realiza uma abordagem direcionada a uma poesia crítica, antes de tudo, buscando a diferenciação desta criticidade com uma arte sistemática da poesia. E, conseqüentemente, este complexo crítico não se distancia das características que compõem a estrutura configurativa de um poema. Esta estrutura é, de acordo com Barbosa (1999, p. 23), não apenas uma poética, vai além, ela deve consubstanciar-se em uma arte poética, “aquela confundindo-se com o próprio título do livro. Uma poética, portanto, que se define, em suas manifestações concretas de realização em poemas, como uma poesia crítica. Mas nesta operação de levar a poesia à esfera de uma possibilidade crítica”. Ou seja, o objeto, como na maioria das vezes quis o poeta João Cabral, se cercar de uma poética em que engloba uma configuração crítica do texto que é realizada pelo próprio poema, o texto está aberto a uma aproximação da realidade, falando mais e também do próprio objeto porque há a oposição de uma poesia ‘construída’ por dons, apenas pelas subjetividades do coração.

A Literatura deve ser muito mais do que isso, e deve também, dentre todas as suas características artísticas, ter um ‘assunto’ que leve o leitor a refletir com as coisas do mundo, por este motivo *Poesia Crítica* faz uma crítica a poesia e aos poetas. Na marca inconfundível que permeia muito da poética cabralina o concretismo mostra a realidade social e histórica, conforme escreve Marandola (2011, p. 35), é “a essência da poesia cabralina: escrever poesia sem os elementos convencionalmente poéticos. [...] Para Cabral, não se deve escrever poesia sobre temas como saudade ou emoção, mas sobre coisas concretas como, por exemplo, um copo d’água”. E, este objeto, delimitado pelo o assunto que o circunda, propaga a carga emotiva permeada pela emoção ou pela saudade. A palavra emoção, ou o sentimento que ela carrega, é também projetada por qualquer outro objeto que se propõe a emocionar, por objetos que estão postos em nossa memória.

Melo Neto (1981), citado por Athayde (1998, p. 29), define emoção como uma palavra em nada de muito especial com relação as outras, e, ele escreve “o que acontece é que me recuso a explorar essa coisa diretamente. O interesse do artista não é descrever suas emoções. É criar emoções, é criar um objeto – se é poeta, um poema; se é pintor, um quadro – que provoque emoções no espectador”. E o artista não deve descrever o que deveras sente pela sua emoção, a oposição ao uso da emoção como assunto se dá porque João Cabral prefere ‘construir’ um poema não a partir dela, mas projetar uma arte que a provoque no leitor, e isso com palavras distanciadas de cargas emotivas ou poéticas, como saudade. Este direcionamento da poética cabralina podemos perceber singularmente em *Poesia Crítica (Antologia)* e, também, no poema *Educação pela pedra* em que a carga emotiva se circunscreve em características sociais.

Tecendo uma manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(MELO NETO, 1994, p. 345).

O poema aborda, numa reconstrução perspícaz de seus versos, sobre a realidade com a simetria estrutural de um amanhecer rebuscado pela(s) linguagem(ns) poéticas. O vocábulo ‘entretendendo’ é utilizado para demonstrar uma preocupação feita com os cantos finais do último verso. Para reviver, no leitor, a sinfonia matinal de galos cantando, todos se completando e o som se distanciando para a aproximação do dia. O ‘assunto’ manhã é a centralidade do poema, a transcendentalidade da alvorada entre o presente e o futuro que se unem para formarem a paisagem inicial do dia. Há uma (trans)formação desta paisagem numa busca para demonstrar aspectos de justiça social, isso pode ser percebido no verso “uma andorinha só não faz verão”, existe uma crítica poética desvelando as diferenças sociais e os cidadãos petrificados diante das diferenças sociais.

Em 1937 inicia sua vida de trabalhador na Associação Comercial de Pernambuco e logo depois no Departamento de Estatística, deixando para trás as profissões que sonhava, atividades dentro da agronomia e do jornalismo. Concomitantemente, inicia também sua vida de escritor, nesta época com apenas 17 anos de idade escreve o texto *Sugestões de Pirandello*, o livro foi escrito para homenagear Luigi Pirandello, um artista do teatro italiano. Conforme Castello (2006), ao analisar o livro, constata que mesmo com a pouca leitura inicial de poemas, João Cabral o escreve adequadamente em versos, dividindo a escrita em três partes. Mas a publicação é feita de apenas duas delas e ainda somente na década de 1990. Seu início na leitura

poética se dá com Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, dois importantes escritores da língua portuguesa. A mudança no gosto pelos poemas ocorre porque consegue entender, nestes dois escritores, uma estrutura poética afastada do lirismo romântico, Melo Neto (1969), citado por Athayde (1998, p. 36), diz que quando acabou “a leitura de Drummond, compreendi que podia haver uma poesia lógica, e que a poesia não precisava ser obrigatoriamente lírica. Decidi tentar poesia”.

Na capital do Pernambuco, já com a maioria, frequenta o Café Lafayette onde se reuniam os artistas relacionados à Literatura, o escritor e também crítico de Literatura Willy Lewin era o principal frequentador do local e, ainda, o pintor Vicente do Rego. Com estes e mais pessoas João Cabral teve uma influência considerável sobre a arte literária. Vale dizer que seu olhar de dureza e, até mesmo de temas, para as coisas da vida, especialmente as inexplicáveis como a morte, o fez ver novas formas de poetizar o mundo, não comunga com o romantismo, no sentido *stricto* da palavra, para ‘construir’ seus textos literários. O direcionamento está mais para uma lógica concreta da aparência e do ‘assunto’ abordado nos versos, a poesia não é vista como inspiração e sim como produto do pensamento lógico e da razão. O crítico literário Willy Lewin foi o maior influenciador desta perspectiva lógica, nas muitas visitas em sua casa João Cabral se encontrou com textos surrealistas, cubistas e, principalmente, com autores franceses como Paul Valéry. Posteriormente, o próprio poeta reconhece em entrevistas a importância destes e outros artistas em sua vida intelectual, inclusive alegando que Drummond de Andrade o influenciou consideravelmente o início de sua carreira poética. Marandola (2011, p. 28-29) escreve que é “Lewin quem apresentará a Cabral a obra de Carlos Drummond de Andrade, com o livro *Brejo de Almas*, no qual descobrirá que é possível fazer poesia sem oratória. Esta leitura foi fundamental na decisão de João Cabral de finalmente optar pela poesia”.

A carreira poética cabralina tem reconhecimento inicial, para muitos críticos, quando o autor completa vinte anos de idade, neste tempo conhece Murilo Mendes na cidade do Rio de Janeiro e, inclusive é este quem o apresenta pessoalmente a Drummond, além de outros artistas, dentre eles Jorge de Lima, médico que recebia vários escritores para debates acerca da arte em seu consultório. Desta forma, o texto que o inicia profissionalmente é *Considerações sobre o poeta dormindo*, ao inscrevê-lo no Congresso de Poesia do Recife, fato que ocorreu no início da década de 1940. O ‘assunto’ do texto é a contraposição entre o sono e o sonho, a fonte não de inspiração, mas de razão da escrita é a forma pela qual adotamos o sonho como uma obra nossa e, Melo Neto (1994, p. 686) escreve que este sonho trata-se de uma atitude que nasce “do sono, feita para nosso uso. O sonho é uma coisa que pode ser

evocada, que se evoca. Cujas explorações fazemos através da memória. Um poema que nos comoverá todas as vezes que sobre nós mesmos exercermos um esforço de reconstituição”.

Existe uma lógica entre o sono e o sonho, um objeto e o outro processo, é meio pelo qual nos constituímos enquanto artistas e provocadores de uma obra racional, mesmo, às vezes, distante do nosso controle. Melo Neto (1994, p. 686) faz esta afirmação “porque é preciso lembrar que o sonho é uma obra cumprida, uma obra em si. Que se assiste. Esta fabulosa experiência pode ser evocada, narrada. Como a poesia, ou por outra, em virtude da poesia que ela traz consigo, apenas pode ser transmitida”. Para a participação no Congresso foi necessária a apresentação do texto estruturado e nomeado em forma de ‘tese’, fato que posteriormente colocou João Cabral pensativo, pela imposição do evento e pela forma como tratou sua arte. De todo modo, Melo Neto (1994, p. 685) explica sua intenção de apenas apontar as “realidades do espírito, diante das quais todos os nossos movimentos são, mais ou menos, iguais a movimentos de sonâmbulos”. Não foi a intenção do poeta comprovar nada de uma tese, mas ainda assim, insatisfeito seguiu com o ‘assunto’ sono para poetizar fatos concretos ocorridos na vida humana.

Depois, *Pedra do sono*, publicada pela primeira vez em 1942, é também um marco inicial da poética cabralina, neste mesmo ano ocorrem mudanças marcantes na vida do poeta. Ele se muda para a cidade do Rio de Janeiro onde conhece Vinicius de Moraes cuja arte se opõe em todos os aspectos a dele. Esta diferença, pela medida de Marandola (2011, p. 29), vai “desde sua poesia, romântica e imaterial, guiada pela emoção e, mais do que tudo, paixão, passando pelo gosto e envolvimento com a música (linguagem artística que Cabral odiava) até seu modo de vida, boêmio e desregrado”. Contudo, o João Cabral soube tratar inteligentemente desta contraposição artística e via mesmo no romantismo de Vinicius uma maneira de aprender a feitura, para ele, da ‘construção’ da arte poética.

O livro *Pedra do sono* recebeu a crítica de Antonio Candido, este fato colaborou para que o poeta colocasse em prática sua vida artística, vendo a poesia pela razão e distanciando-se cada vez mais da inspiração como dom. Candido (2002, p. 140) escreve que “como quer que seja há nele qualidades fortes de poesia e eu não sei de ninguém nos últimos tempos que tenha estreado com tantas promessas. Seus poemas são realmente belos, e representam a riqueza de uma incontestável solução pessoal”. Fala também sobre a, bem próxima, tendência construtivista tão aparente do poeta no sentido de quase incapacita-lo completamente de construir seus poemas, indistintamente pelo número de objetos que expressam as dimensões de imagens materiais.

Desta forma, Candido (2002, p. 138) escreve que as emoções do poeta “se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema - cada

imagem material tendo de fato, em si, um valor que a torna fonte de poesia, esqueleto que é do poema. O verso vive exclusivamente dela”. Apontando características do Cubismo na construção da obra em que permeia abordagens surrealistas. Melo Neto (1975), citado por Athayde (1998, p. 100), revela que Candido vê essas características em seus poemas, dizendo que “ele preveu tudo o que eu ia escrever, a maneira como eu ia escrever e meu primeiro livro não é ainda muito característico da minha maneira posterior, mas ele pressentiu tudo. Notou que minha poesia aparentemente surrealista, no fundo era a de um cubista”. O crítico antevê o construtivismo na obra cabralina, sua preocupação na ‘construção’ dos poemas e a aproximação com a razão posta no poema falando do que cerca o homem e, ainda, utiliza o termo ‘despoetizando’ seus poemas no sentido de descrever a natureza com uma importância bem maior do que uma composição pictórica.

O título ‘sono’ carrega elementos devaneadores do subconsciente humano, por outro lado, leva também a poeticidade em, um primeiro olhar, de inspiração e, depois, com uma construção inequívoca do trabalho estruturado e racional da arte. Ainda assim, os dois lados se direcionam para uma criação artística como elementos da experiência humana. Os versos revelam paisagens da água que correm como se fossem águas de um rio, são acontecimentos de objetos lógicos, fatos reais e, também por este motivo, encontramos características geográficas, elementos, dentro de uma abordagem literária, que caracterizam a proximidade com o concretismo descrevendo, por exemplo, as pessoas. Como podemos perceber nos versos abaixo:

Poema

Meus olhos têm telescópios
 espiando a rua,
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando
 em rios invisíveis.
 Automóveis como peixes cegos
 compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra
 que sempre espero de mim
 Ficarei indefinidamente contemplando
 meu retrato eu morto.

(MELO NETO, 1994, p. 43).

Existe a presença do ‘assunto’, da tematização que aponta uma sorradeira consciência da construção e, do mesmo modo, da posição de pensar para a mulher, uma

contraposição entre o fazer e o dizer. As águas são sempre parceiras dos textos cabralinos, ou mesmo a falta dela, o rio Capibaribe aparece no primeiro trabalho de João Cabral para mostrar a experiência de vida do escritor desde sua tenra idade, trata-se de um elemento essencial no movimento para a construção da poética.

O poema e a água

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho o mar.

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória.

(MELO NETO, 1994, p. 55).

O texto é uma introdução do que vai reproduzir em muito de sua vida poética, as ‘vozes líquidas do poema’ desvelam as paisagens do rio e do homem nordestino e as relações que se revelam na aproximação das pessoas e da água. De acordo com Rangel (2008, p. 71), “a cultura ao produzir e reproduzir o espaço, deixa a sua marca visível, o resultado material da interação do homem com o meio: a paisagem ou a paisagem cultural”. Desta forma, essas características acompanharão João Cabral pelo resto de sua vida intelectual, a estrutura organizacional distancia-se da tradição e cada vez mais se aproxima da objetividade que o ‘assunto’ no poema pode trazer. E é, também, um dos motivos pelos quais, como a Literatura feita no Brasil, passando por uma transformação, foi influenciada pela estrutura lógica, racional em que o sentimento de dor e emoção trazidas pelas palavras ganha cada vez menos força e esta força lógica e racional se transfere poeticidade a palavras como nuvem, pedra e morte.

Em 1943, pela Revista do Brasil, João Cabral publica o livro *Os três mal amados*, o texto foi escrito inicialmente para o teatro, com o objetivo de tecer uma peça dramática em que constrói falas individuais, monólogos, para três personagens, sendo João, Raimundo e Joaquim, a ideia se complementa com falas femininas intercaladas entre eles. Porém, a pedido de Carlos Drummond de Andrade mudou a proposta e ‘construiu’ uma prosa. As falas

individuais dos personagens projetam uma metaforização do processo concreto das coisas que circundam o homem, relações homem e natureza que serão sempre retomados na poética cabralina, as paisagens e as formas do processo representativo construído no poema.

De toda forma, seria uma introdução para o que vem a seguir na maioria da carreira do poeta, a descrição das paisagens vividas pelos nordestinos, dos retirantes que viajam em busca de melhorar suas vidas, ou apenas vivê-la, e das mazelas sofridas pelos trabalhadores que chegam do campo para a cidade grande e ficam condenados a viver nos mangues. Contudo, existe também uma outra viagem, e ela é interna, apresentada pelo personagem Raimundo que diz

[...] o campo cimentado que eu atravessava para chegar em algum lugar. Sozinho sobre a terra e sob um sol que me poderia evaporar de toda nuvem. [...] era também 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. [...] Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim de onde chegar (MELO NETO, 1994, p. 61-63-64).

Este caminho percorrido por Raimundo é também a representação da paisagem do Nordeste, uma trilha estabelecida que o personagem busca dentro do espaço vivido, aspectos concretos para mostrar a poeticidade de João Cabral. A busca é chegar, passando pelo sol que arde a terra, aos recônditos internos do homem em que o rio representa obstáculos a serem superados, e também ao local onde, representado pela concretude do ‘cimento armado’, apontamos ser a cidade do Recife. Joaquim, em sua fala, apresenta a abstração, contrariando o ritmo poético cabralino, mas que mostra a dimensão abstrata da escrita imposta por João Cabral em certos momentos. Desta forma, o personagem diz, dentro de uma abstração poética, uma mistura das coisas palpáveis encontradas na terra natal de João Cabral.

O amor comeu meu Estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos e de folhas duras, comeu o verde ácido das plantas de cana cobrindo os morros regulares, cortados pelas barreiras vermelhas, pelo trenzinho preto, pelas chaminés. Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia. Comeu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso (MELO NETO, 1994, p. 63).

A utilização da palavra ‘amor’ transmite a percepção das paisagens nordestinas, a descrição das coisas ‘comidas’ pelo amor são representações da abstração que rompe a barreira para transformar a paisagem percebida na capital do Pernambuco. O rio, a cana, o manguê e o

mar são vocábulos duros para a poesia, mas transmitem a passagem da abstração para percebermos a paisagem do Nordeste. Para Rangel (2008, p. 67) “a Geografia, enquanto ciência, estuda a paisagem por diferentes vertentes do pensamento geográfico de distintas maneiras. Mas todas têm um consenso, que a paisagem é a materialização resultante da interação do homem com elementos da natureza”.

E, nesta apresentação da fortuna poética de João Cabral, cabe-nos dizer que seu direcionamento está sendo feita para entendermos a análise da paisagem geográfica a partir do objeto descrito na Literatura, porque o processo mimético nos coloca em posição de colaborar com dados científicos na comprovação dos acontecimentos e dos resultados das relações sociais. É neste aspecto que entra a subjetividade do autor para projetar cenas criadas pela Literatura, e todas carregadas das experiências vividas por ele.

O personagem João, em seu monólogo, trabalha aspectos externos, utilizando a distância para apontar sua abstração poética. Assim ele, metricamente, mostra dimensões que os olhos podem projetar ao estar ao lado da pessoa querida. Na subjetividade de Melo Neto (1994, p. 63), ele diz: “Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. Por que essa impressão de que precisará de quilômetros para medir a distância, o afastamento em que a vejo neste momento?”. Cartograficamente as distâncias se equivocam, João e Teresa estão tão próximos externamente e tão distante no plano interno e é por esta razão que João Cabral utiliza estas palavras para mostrar o vazio existencial do homem no mundo, marcas da solidão e da busca incansável pela companheira.

Ainda no ano de 1943 João Cabral realizou um concurso público no Departamento de Administração do Serviço Público – DASP –, foi aprovado, nomeado a Assistente de Seleção e logo após dois anos de serviço, em 1945, é aprovado em outro concurso, neste para Diplomata. Durante este período frequentou muito os Cafés Vermelho e Amarelo no Rio de Janeiro, local onde se reuniam os artistas plásticos e literários da época. Augusto Frederico Schmidt (1906-1965), poeta da segunda geração do Modernismo brasileiro, frequentador do local, cobriu todas as despesas para publicação, em 1945, do livro *O engenheiro*. Nesta obra existe, de acordo com Barbosa (1999, p. 25), “vestígios de acertos poéticos que se dão, sobretudo, naqueles poemas em que assoma a consciência do fazer poético”.

A linguagem está voltada para uma dinâmica existencial com o direcionamento no sentido poético e com aparências de concretude, o esboço de um plano social arquitetadamente construído. Distancia-se cada vez mais do dom, da inspiração em aportes para construção poética passando, igual a um engenheiro, a projetar, arquitetar e construir sua obra com bases

reais. Existe no texto um amadurecimento intelectual, contudo ainda resquícios do surrealismo, para Melo Neto (1946), citado por Athayde (1998, p. 102), *O engenheiro* está “marcado pela idéia de que um poema pode ser feito apenas com um trabalho de exploração de comportamento das palavras associadas: isto é, através de um trabalho puramente intelectual e voluntário. De um trabalho de experimentação”.

Os poemas são experimentados, isso quer dizer que há a leitura e reconstrução dos textos a partir da base real e também de um ‘assunto’ que possam delimitar os fatos acontecidos no texto. A obra faz uma análise geral da sociedade e, também, uma homenagem a vários escritores, dentre eles citamos Joaquim Cardozo (1897-1978), engenheiro e poeta, quando o texto descreve as lembranças de João Cabral pela cidade em um eloquente elogio e, mesmo dentro da introspecção cabralina, revela características de uma enternecida invocação ao amigo.

O poema descreve uma dimensão temporal de calma, aproximação com o mar e, sutilmente, uma referência ao ofício de engenheiro-calculista que o homenageado desenvolveu na cidade, o que se tinha de mais moderno na arquitetura brasileira daquela época.

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
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.

(MELO NETO, 1994, p. 80).

Na publicação de *O engenheiro* o poeta já não mais morava na capital pernambucana, de todo modo, escrevia muito do que viveu às margens do rio Capibaribe e do que viu nos movimentos da cidade em volta do rio. De qualquer forma, o provincianismo não estava arraigado em seus textos, escrevia para o mundo e não somente para os recifenses. *O engenheiro* ainda mostra elementos poucos utilizados em sua poética, a presença da luz. Desta forma, aponta o sol como definição de uma paisagem seca, é o início da mostra do que está por vir em seus textos concretos e de descrição paisagística, do retirante ao sol, da terra ao sol, da cana e do mar castigados pelos raios solares, estes que também formam a paisagem do Nordeste.

A lição de poesia

1

Toda a manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
sequer uma linha;
um nome, sequer uma flor
desabrochava no verão da mesa:

Nem no meio-dia iluminado,
cada dia comprado,
do papel, que pode aceitar,
contudo, qualquer mundo.

2

A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro.

Monstros, bichos, fantasmas
de palavras, circulando,
urinando sobre o papel,
sujando-o com seu carvão.

Carvão de lápis, carvão
da idéia fixa, carvão
da emoção extinta, carvão
consumido nos sonhos.

3

A luta branca sobre o papel
que o poeta evita,

luta branca onde corre o sangue
de suas veias de água salgada.

A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis naturezas vivas.

E as vinte palavras recolhidas
as águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.

(MELO NETO, 1994, p. 78-79).

Existem também algumas homenagens e além delas, a descrição poética da paisagem de seca e de morte, relações que acompanham João Cabral e muito de sua fortuna poética, especialmente, para mostrar e denunciar os problemas sociais dos retirantes nordestinos.

A paisagem zero
(*pintura de Monteiro, V. do R.*)

A luz de três sóis
Ilumina as três luas
Girando sobre a terra
Varrida de defuntos.
Varrida de defuntos
mas pesada de morte:
como a água parada,
a fruta madura.
Morte a nosso uso
aplicadamente sofrida
na luz desses sóis
(frios sóis de cego);
nas luas de borracha
pintadas de branco e preto
nos três eclipses
condenando o muro;
no duto tempo mineral
que afugentou as floras.
E morte ainda no objeto
(sem história, substância,
sem nome ou lembrança)
abismado a paisagem,
janela aberta sobre

o sonho dos mortos.

(MELO NETO, 1994, p. 67-68).

A paisagem da morte que se vive em vida é, também, resultado do fruto do sol escaldante que traz a seca do Nordeste. Esta relação será bem mais concretamente descrita no seguimento dos poemas cabralinos, são ainda mais eloquentes os ‘gritos’ sobre questões sociais e descrição poética da paisagem. Contudo, a viagem, mesmo que intrinsecamente, sempre esteve ao lado da escrita de João Cabral, a travessia do retirante é iniciada pelo modo com que caminham as pessoas desta primeira viagem, quase sem rumos em busca de uma solução para os problemas internos do homem.

A viagem

Quem é alguém que caminha
toda a manhã com tristeza
dentro de minhas roupas, perdido
além do sonho e da rua?

Das roupas que vão crescendo
como se levassem nos bolsos
doces geografias, pensamentos
de além do sonho e da rua?

Alguém a cada momento
vem morrer no longe horizonte
de meu quarto, onde esse alguém
é vento, barco, continente.

Alguém me diz toda a noite
coisas em voz que não ouço.
Falemos na viagem, eu lembro.
Alguém me fala na viagem.

(MELO NETO, 1994, p. 68-69).

A clarividência dos fatos, sejam internos ou externos ao homem, colocados no mundo pelo poeta João Cabral é mostrada por uma lucidez poética, a arquitetura da construção dos textos com palavras de pouca poeticidade, iguais a morte e seca, definem os locais por onde o homem do Nordeste viaja, viagem que entra na vida do poeta. Em 1946 inicia seu trabalho no Departamento Cultural do Itamaraty e passa por diversos órgãos dentro da instituição, ainda neste ano casa-se com Stella Maria Barbosa de Oliveira com quem teve seu primeiro filho, chamado Rodrigo. Logo em seguida, em 1947, vai para o Consulado Geral em Barcelona

trabalhar como vice-cônsul, com o dinheiro economizado deste trabalho monta uma tipografia artesanal e publica o livro *Psicologia da composição*. Este trata-se de uma trilogia em que figuram, juntamente com este, a *Fábula de Anfion* e *Antiode*.

Existe uma continuidade ao antilirismo adotado pelo poeta até aquele momento. Se *O engenheiro* demarca poeticamente um distanciamento do surrealismo que ainda estava impregnado em *Pedra do sono*, este trabalho aponta para uma reflexão direcionada a própria construção dos poemas, ela passa ser premissa a partir de então. A linguagem racional é, neste livro, um ponto de equilíbrio e põe o autor a se autodenominar um poeta arquiteto, as fábulas tendem, a primeira, a combater toda e qualquer sentimentalidade na poesia e, a segunda, uma contraposição ao tradicionalismo enraizado na poética brasileira. A paisagem desértica ainda continua sendo descrita nos poemas cabralinos, como podemos perceber no fragmento do poema *O deserto*.

FÁBULA DE ANFION

1. O deserto.

No deserto, entre a
paisagem de seu
vocabulário, Anfion,

*Anfion
chega ao
deserto*

ao ar mineral isento
mesmo da alada
vegetação, no deserto

que fogem as nuvens
trazendo no bojo
as gordas estações

Anfion, entre pedras
como frutos esquecidos
que não quiseram

amadurecer, Anfion,
como se preciso círculo
estivesse riscando

na areia, gesto puro
de resíduos, respira
o deserto, Anfion.

(MELO NETO, 1994, p. 87).

O livro foi publicado em Barcelona e as fábulas trazem uma tentativa de livrar-se da sintaxe e do tradicionalismo poético, a lucidez cabralina consegue perceber a construção das

funções das palavras para construir um tema que retoma a mitologia grega. Anfion, filho de Júpiter e Antíopa, tem um grande talento musical e recebe de presente de Apolo uma lira, ao som deste instrumento é construído a muralha de Tebas, as ‘pedras’ se postavam meticulosamente umas sobre as outras sem aparente esforço de seu construtor. No poema, João Cabral utiliza, ao invés de lira, uma flauta rústica e a construção se direciona pela palavra ‘pedra’.

De acordo com Godoy (2009, p. 61), o poema “irá operar um processo em que a palavra, a partir de seu teor original, passa a exprimir outros significados”. Esta é a estrutura poética do texto, João Cabral projeta a paisagem e suas descrições do rio, do homem e das relações refletidas pela sociedade pernambucana. Nesse meio tempo conhece dois artistas que significativamente o influencia em seus trabalhos, o primeiro trata-se do poeta, dramaturgo e artista plástico Joan Brossa (1919-1998), um dos mais importantes escritores da poesia visual catalã, com temáticas sócio-políticas e, depois, o artista plástico Antoni Tàpies (1923-2012), um pintor catalão dentre os mais importantes do século XX, com trabalhos temáticos entre o existencialismo e o surrealismo.

Nascem seguidamente Inês e Luiz seus dois outros filhos com Stella Maria e, residindo na Catalunha escreve um texto sobre outro amigo artista Joan Miró (1893-1983), artista plástico catalão com trabalhos voltados ao surrealismo e é este mesmo quem, posteriormente, publica o texto. O que vale dizer é que depois de sair do interior do Pernambuco, morar em Recife e no Rio de Janeiro e em várias outras cidades, conforme Marandola (2011, p. 32), como em “Barcelona, Cabral viverá também em Londres, Sevilha, Marselha, Madri, Brasília, Genebra, Berna, Assunção, Dacar, Quito, Tegucigalpa e Porto”, após todos estes locais volta a morar no Rio de Janeiro até os seus últimos dias. Contudo, dentro do período que compreende estas moradas ainda escreve muitos de seus melhores textos.

Em 1950 publica o poema *O cão sem plumas*, primeiro poema de fôlego de João Cabral, início de uma trilogia que o marcará poeticamente para resto da vida, uma criação de um poeta com apenas trinta anos de idade e é a projeção do jovem escritor, inicialmente, ao posto de relevância na poesia brasileira. O poema está dividido em três partes e de acordo com Melo Neto (1953), citado por Athayde (1998, p. 103), as duas primeiras partes “descrevem a paisagem do Capibaribe, uma aparência descrita por mim. A terceira parte é uma espécie de fábula da formação do Recife pelo rio. O aumento da área da cidade por obra do rio está acontecendo na realidade”. Existe nesta última parte um apelo às questões de devastação do Capibaribe e, ainda, das condições sociais dos menos favorecidos financeiramente, são aqueles que vivem nos mangues junto às margens do rio, nos mocambos do Recife. Há no poema uma

manifestação linguística direcionada à construção da poética cabralina, riscando traços geográficos da cidade e colocando-os dispostos aos aspectos físicos e humanos das águas capibarianas.

No ano de 1953, por problemas políticos, foi obrigado a voltar para o Brasil, morando novamente no Rio de Janeiro. Instaurado um processo de subversão contra o poeta, teve que respondê-lo neste retorno, a investigação não foi frutífera e o processo foi arquivado por falta de provas a requerimento do Promotor de Justiça. Então, escreve *O rio*, com este livro foi agraciado, em 1954, com o Prêmio José de Anchieta no IV Centenário de São Paulo. Sobre a obra, Melo Neto (1953), citado por Athayde (1998, p. 105), diz que foi a tentativa de “fazer um livro poético com assuntos considerados não poéticos, uma reação contra o rumo que tem tomado grande parte da poesia atual: o jogo de palavras e a rotulação das palavras e dos assuntos em poéticos e não poéticos”. O prazer em construir estes poemas foi o maior sentido em sua vida até aquele momento, realmente trabalhou como sua alma poética desejava, com palavras duras, questões sociais e paisagens de sua terra natal. O Capibaribe é o seu rio, tanto de suas memórias quanto de sua ‘abstração’ poética, mas não uma abstração romantizada e sim direcionada aos aspectos que poderiam ser, é mais do que representa, projeta a ideia da projeção das águas (trans)formadas pelo homem.

O texto, conforme Melo Neto (1953) citado por Athayde (1998, p. 105), “é um poema geográfico [...] o rio Capibaribe vai contando a paisagem por onde flui”. A narrativa das águas se direciona a contar as histórias acerca do rio Capibaribe, os problemas sociais e as transformações das águas e das pessoas em sua volta, para tanto, o poeta fez um estudo geográfico do trajeto do rio, desde sua nascente, na cidade de Poção, até o seu encontro com o mar, na capital pernambucana. Neste ano, ainda publica o livro *Poemas reunidos*, retomando seu cargo no Itamaraty pelo ordenamento do Supremo Tribunal Federal e no seguinte, 1955, nasce sua filha Isabel, e é agraciado com outra láurea, o Prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras.

Em 1956 é publicado o livro *Duas águas*, esta obra trata-se de uma reedição de alguns famosos poemas e a apresentação de alguns textos ainda inéditos. E, neste livro, aparece *Morte e vida severina*, um poema com aspectos geográficos tanto quanto os apresentados em *O rio*. O poema foi escrito entre os anos de 1954-1955 e se enquadra na terceira fase do Modernismo, descreve a história de homem retirante em busca de melhores dias. Severino, o protagonista, deixa o Sertão em virtude da grande seca que assola o seu lugar e vai para o litoral para alongar um pouco mais a sua expectativa de vida. Durante seu périplo, o retirante encontra com paisagens de morte, angústia, desespero e, ainda, as mesmas misérias e fome havidas no

Sertão. Esta retirada é utilizada para refletir sobre o esquecimento governamental e as agruras vividas pelos nordestinos retirantes. No livro também aparece o poema *Paisagens com figuras* traçando uma contraposição com as paisagens de seu estado natal e a alguns outros poemas com a temática voltada sobre as paisagens espanholas.

Contudo, os cemitérios pernambucanos são centrais, elementos recorrentes retomados posteriormente em outros trabalhos cabralinos. O cemitério trata-se de uma alegoria no poema, nele, especialmente em ‘Nossa Senhora da Luz’, o poeta ancora sua premissa da morte e/em vida, com versos duros iguais a ‘terra nem sente’ para referenciar as diversas paisagens de morte descritas nos poemas. Há também uma viagem cabralina porque do Nordeste vai para Andaluzia, na Espanha, ‘com fio agudo das facas’ distanciando-se da característica das questões e das condições sociais, passando a louvar a musicalidade do local, com representações das relações sociais direcionadas as paixões humanas, e também falando, em outros sentidos, de batalhas travadas na vida como a utilização da alegoria da luta entre o touro e o toureiro. De qualquer forma, o resultado último seria a morte, ‘avesso do nada’, utilizado por João Cabral para poetizar ‘assuntos’ da realidade.

E, por último, *Uma faca só lâmina* em que a lâmina de uma faca desvela metaforicamente o vazio, este é a representação de um aço afiado que está dentro do corpo humano, fazendo parte do seu esqueleto. A fome de ‘presenças’ é a ironia da espera pelo corte da lâmina no corpo e está presente em seu interior, pronto para a qualquer momento desfia-lo com ‘vinagre’, aplacando a angústia que este corte provocaria. Existe uma característica ética no que tange a obsessividade humana com uma variação entre ideologia e política ou, ainda, com o amor feminino, contudo numa posição da criação pela razão.

Depois de inocentado da acusação retorna para Barcelona, assumindo o cargo de cônsul. O amigo Rubem Braga pede-lhe uma obra para publicação em sua editora recém inaugurada, João Cabral então compila o livro *Terceira feira* que foi publicado em 1962. Nesta obra há a junção de *Quaderna*; *Dois parlamentos* e *Serial*. No primeiro o trabalho se direciona a análise dos quatros elementos naturais, contudo, se direcionando a um campo mimético para contrapô-los à bailarina de Andaluzia. *Dois parlamentos* trazem textos sobre o estado pernambucano, seus títulos são *Congresso no polígono das secas* e *Festa na casa-grande*, com assuntos sobre a seca no Sertão e sobre a cana-de-açúcar na Zona da Mata.

Por último, em *Serial* há um processo simétrico em torno do numeral quatro, os poemas estão dispostos de maneira que suas quadras e sílabas são formas variadas de ver a mesma coisa. No ano de 1964 nasce João, o quinto filho do poeta, seu ofício de cônsul o faz morar em várias cidades e publica o livro *A educação pela pedra* em 1965/66, neste texto há

um rigor maior, com o ‘assunto’ sobre locais de crescimento do poeta, os arredores de Recife e a capital entre outros. Existe a presença marcante do Sertão que deve ser analisada na parte do ‘Nordeste’ bem como a experiência vivida quando morou na Espanha na parte do ‘não Nordeste’. Forma e conteúdo se integram numa perfeita simbiose requerendo bastante atenção para compreender o processo linguístico direcionado ao ‘assunto’ dos poemas.

O poeta João Cabral no ano de 1968 ingressa na Academia Brasileira de Letras e em 1975 publica *Museu de tudo*, este trabalho é uma compilação de poemas inéditos que foram excluídos de outras publicações em virtude de sua sempre racionalização e construção métrica, como um arquiteto coloca, tira, amarra textos até que tudo fique milimetricamente construído. Assim, nesta obra, junta textos, escritos entre 1966 e 1974, que havia feito sobre filósofos a até simples cartões de natal. Contudo, preocupa-se menos com características arquitetônicas porque simplesmente junta textos quase perdidos.

Há, neste trabalho cabralino, o exercício de uma liberdade formal não encontrado nos anteriores, a estrutura é bem mais rigorosa, de qualquer forma não se direciona a uma obra menor pelas características de João Cabral. Quando ele escreve o verso ‘não chegar ao vertebrado’ extravasa sua liberdade subjetiva, mas ainda distante de dom, uma liberdade em que possa construir textos filosóficos. Esta liberdade permite um desvencilhamento momentâneo da poetização de palavras duras, o poeta trabalha muito sutilmente e caminha sem destino em poemas com temáticas voltadas para a paisagem, viagens ou homenagens a amigos e, de toda forma, em sua lancinante antilira, destaca a sequidão sertaneja, a aridez do chão, a aspereza das plantas.

O texto inicia com uma justificativa da compilação e da defesa do livro.

O MUSEU DE TUDO

Este museu de tudo é museu
 como qualquer outro reunido;
 como museu, tanto pode ser
 caixão de lixo ou arquivo.
 Assim, não chega ao vertebrado
 que deve entranhar qualquer livro:
 é depósito do que aí está,
 se fez sem risca ou risco

(MELO NETO, 1994, p. 371).

O verso ‘caixão de lixo ou arquivo’ nos leva a percepção da defesa cabralina de seu texto, a fuga de se diminuir em sua poética, um falseamento da poesia menor. Essa sua pretensão

menor apenas locupleta as nuances de seus textos, caracterizando novos olhares para a poesia, palavras simples, diretas e com significados pouco poéticos direcionam seus pensamentos para falar de seu Recife, amigos, futebol, mar e dos rios. A lâmina, o fio e a seca são dimensões usadas para materializar o corte da carne.

De acordo com Barbosa (2002, p. 274), “*Museu de tudo* foi o único livro publicado por João Cabral na década de 70, mais precisamente em 1975, e juntamente com *A escola das facas*, de 1980, representa a passagem, mas não a defasagem, do lúcido ao lúdico”. E nele o mesmo cuidado de escolha, de caminhos para delimitar uma sintaxe muito particular em João Cabral, suas temáticas continuam, no mesmo sentido, e vão, em sua linguagem poética, individualizando-se por elementos que consagram o poeta e os caracteriza para que possamos entender a métrica, a linguagem, os ângulos e a arquitetada produção de seus textos.

Com *A escola das facas*, publicado em 1980, João Cabral continua sua temática voltada ao seu estado natal, Melo Neto (1980), citado por Athayde (1998, p. 117), sobre a temática deste livro, diz que “quando a gente vai ficando velho, começa a se lembrar das coisas de infância”. O texto foi escrito quando o poeta ocupava o cargo de Embaixador no Equador e apresenta quarenta e quatro poemas, distribuídos, em conformidade com Secchin (2014), apresentando Histórias e histórias com uma temática voltada às paisagens pernambucanas, especialmente do Sertão. A faca é uma retomada em muito do que João Cabral já havia escrito, ela é a representação precisa da linguagem, o ‘assunto’ é subjetivo porque ele fala de suas memórias, de qualquer forma com o vocábulo faca há a reiteração com a lâmina, com o corte e com o distanciamento poético das palavras.

Oliveira (2012, p. 89) escreve que o poeta, aparentemente, assinala sua linguagem e organização inicial com a completa “representação do autobiográfico: a contenção de uma linguagem lírica “vacinada” contra a imprecisão e a emotividade desenfreada e a contundência que permite perfurar, picar e rasgar qualquer objeto representado, até mesmo o autobiográfico”. A princípio o livro receberia o nome de *Poemas pernambucanos – a família reescrita*, contudo, mudou de ideia após sugestão de Antonio Candido, de qualquer forma, o ‘assunto’ do livro permaneceu e João Cabral fala de suas memórias, do que viveu no Pernambuco com temáticas voltadas aos engenhos e aos canaviais, entre outros.

Como dissemos *Poesia crítica (antologia)*, publicado em 1982 pela editora José Olympio, é o único livro fora de *Obra completa* de 1994, o livro foi organizado pelo próprio poeta e ele destoa, em muitos momentos, no modo como lemos João Cabral, são alterações sutilmente construídas, entretanto significativas no sentido de continuidade da compreensão cabralina. Nesta direção, Souza (1999) baseado em aportes fenomenológicos, e ainda, insuflado

por um processo perceptivo aguçado nas dimensões do tempo e do espaço, tece uma visão de criticidade direcionada ao livro, apontando o deslocando da centralidade e dos campos sintático e semântico para o campo visual, demonstrando as paisagens pernambucanas e a importância da visão para a leitura dos poemas de João Cabral.

Entre 1981 e 1983 ‘constrói’ algumas composições, elas são publicadas em 1984 com o título de *Auto do frade*, o livro foi inspirado por um texto de Mário de Melo, um historiador pernambucano responsável por narrar os últimos dias de Frei Caneca, condenado a morte em 1825 por envolvimento na Confederação do Equador. O ‘assunto’ do livro é este homem culto e famoso, Joaquim da Silva Rabelo, que muda seu nome em 1976 quando entra para a ordem carmelita, passando a ser conhecido como Joaquim do Amor Divino Rabelo. O poema apresenta uma inovação de João Cabral, pois tem elementos históricos até então não encontrados na poética cabralina, em alguns momentos a-históricos, um texto para vozes no mesmo seguimento teatral que o seguiu por toda sua carreira. E apesar, da transição social encontrada na tríade da água, *O rio, Morte e vida severina* e *o Cão sem plumas* para uma narrativa histórica não existe uma negação de suas características, pelo contrário é o novo que se incorpora na poética cabralina com desvelamentos da inquietude percebida na história do Frei e a morte permeia o livro porque trata da execução deste.

Agrestes, publicado em 1985, volta ao ‘assunto’ das paisagens pernambucanas, em especial a da Zona da Mata, uma retomada da temática usual de João Cabral. O estado de Pernambuco e a capital Recife são ‘nostalgicamente’ retomados, especialmente, no período de infância, pelas memórias do poeta. Existe também descrições da Espanha, principalmente de Sevilha, neste local a expressão da sensualidade feminina recebe atenção pessoal. E a homenagem para autores consagrados continua, tais como: Henry James, Murilo Mendes, Augusto Campos e Paul Valéry, e ainda, as descrições das impressões de quando trabalhava como embaixador na África e na América Latina.

Em 1986, acometida por um câncer, morre sua esposa Stella Maria no Rio de Janeiro. Sobre a intimidade do poeta Marandola (2011, p. 32) escreve que “sempre teve uma vida recatada, tanto do ponto de vista amoroso, quanto familiar e social. Foi uma pessoa quieta, discreta e mal humorada, mas também extremamente melancólica e angustiada”. Sua atitude comportamental de angústia se deve, também, ao problema da interminável dor de cabeça sentida diariamente, esta adversidade vem desde quando era adolescente. Neste ano, ainda em luto, volta para Portugal e casa-se com a também escritora Marly de Oliveira, esta vai acompanhá-lo pelo resto de sua vida. E, no ano seguinte, 1987, publicou o livro *Crime na calle relator*, são poemas narrativos e, conforme Oliveira (1994, p. 23), “o livro é uma experiência

com o poema narrativo, sem usar a técnica do romancista. Todos os fatos narrados são reais, contados por outrem ou de que participou anos atrás”.

Os textos descrevem variados ambientes e estão abarcados nestes locais as cidades da Espanha com aspectos geográficos, a exemplo, de Andaluzia, ‘pintando’ as paisagens das ruas e dos monumentos. As narrativas são estruturadas por acontecimentos vividos pelo próprio poeta e em outros, apenas como testemunha de situações ocorridas nestas localidades, fazem uma retomada do que viveu na cultura espanhola, em seus aspectos musicais, das danças e das touradas, fazendo sempre um contraponto entre os acontecimentos e as histórias contadas por artistas nordestinos. Por este trabalho, em 1988, recebe o Prêmio da União Brasileira de escritores.

E, ainda, neste ano retorna para o Rio de Janeiro, publica *Antologia poemas pernambucanos* e o segundo volume de *Poesias completas: Museu de tudo e depois*. Em 1990, consegue sua aposentadoria pelo ofício de embaixador, é convidado para a Academia Pernambucana de Letras e recebe o Prêmio Luis de Camões. Em 1993, publica *Sevilha andando* (1987-1993), dedicado a Marly Oliveira, e *Andando Sevilha* (1987-1989), as partes apresentam primeiramente as marcas do caminhar em Sevilha, descrevendo as paisagens da cidade e, ainda, a cidade em um percurso resgatando a arquitetura e as relações sociais dos sevilhanos. Estes textos são a legitimação da cidadania poética brasileira e espanhola, e de acordo com Barbosa (1996, p. 105), “se, no primeiro grupo de poemas [*Sevilha Andando*], ele vê a cidade *na* mulher, que lhe assume as qualidades já de muito exaltadas pelo poeta, no segundo [*Andando Sevilha*] a perspectiva é a da mulher *na* cidade, completando-lhe aquelas qualidades”. Seu conhecimento sobre a cidade e sobre os detalhes dos monumentos colaboraram para a produção, não somente deste, mas de outros textos sobre aspectos sevilhanos.

Na vida do poeta João Cabral alguns problemas sobressaem consideravelmente, além de sua infundável dor de cabeça, ele sofre de uma grave doença degenerativa que o deixa cego em seus últimos dias. Com a depressão acentuando-se cada vez mais revela sua vontade de não mais escrever, o que já havia feito anteriormente, entra em cena sua esposa Marly de Oliveira com o intuito em livrá-lo deste mal transcreve muitos textos com a autoria de João Cabral. Esta poetisa organiza em 1994 *Obra completa*, o livro teve a publicação da editora Nova Aguilar e reúne quase toda fortuna intelectual do poeta, recebe o Prêmio Bienal Nestlé pelo conjunto da obra.

João Cabral de Melo Neto passou seus últimos dias trancado em um apartamento, no bairro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro, não saía e apenas ouvia notícias pelo rádio. Distante das leituras, seu principal prazer, falece no dia 9 de outubro de 1999, com 79 anos de

idade. Um poeta que soube muito bem estruturar as palavras para descrever as paisagens de morte e de questões sociais, das coisas de seu lugar, do Pernambuco, do Recife e da Espanha.

3.2 A poética de concretude de João Cabral

O movimento literário conhecido como concretismo tem seu início na década de 1950, alcançando o ponto maior dez anos depois. Nele, há uma proximidade muito forte com o cubismo tanto na produção artística literária, com o russo Vladimir Maiakovski e suas ideias revolucionárias, apresentando uma linguagem do cotidiano quanto nas artes plásticas com o suíço Max Bill, e sua aproximação com a arquitetura brasileira. O racionalismo permeia quase toda arte concreta, suas linhas, traços e palavras buscam um geometrismo previamente determinado. Não necessariamente os poemas concretos obedecem a uma verificação ou métrica literária, a folha, como se fossem limites de uma tela, é preenchida com um aproveitamento do espaço para transmitir denúncias e críticas ou explorar aspectos da realidade vivenciadas pelas pessoas. Assim, forma e conteúdo se distanciam, aparentemente, dos conceitos literários tradicionais, o artista está mais preocupado com as mensagens, com as paisagens exploradas e replicadas pelas relações sociais, a palavra é o próprio objeto e mais importante do que as rimas ou as estruturas poéticas, por este motivo o caráter discursivo é menos relevante ao compararmos com o predomínio visual.

Os irmãos Augusto e Haroldo Campos foram os precursores do movimento concretista no Brasil, juntamente com Décio Pignatari, para citar apenas alguns. Depois, na continuidade do movimento, buscando a temática social aparecem Ferreira Gullar, Murilo Mendes e entre outros escritores que se apropriaram da poesia como um processo, uma estrutura, apontando para questões sociais. Nestas, o visual extrapola o verbal, dando menos valor até mesmo à linearidade temporal poética ao valorizar as paisagens, dentre eles está João Cabral. Os problemas sociais são apenas um dos diversos assuntos no movimento concretista, João Cabral utiliza a poesia para falar sobre acontecimentos que o envolvem, coisas por ele vivenciadas. A exploração do trabalho feita pelas usinas que mastigam as pessoas do Nordeste trata-se de uma representação destas questões, existe uma preocupação com as más condições de vida no Sertão e com essas pessoas desvalidas devoradas pela ‘boca maior’, boca da usina que explora o homem e a natureza.

O verso cabralino ‘as casas que assaltou’ demonstra o tamanho da avassaladora força desse sistema de exploração. São ‘bocas maiores’ servindo-se de ‘bocas menores’, estas que anteriormente foram ensinadas a devorar, agora são devoradas. E aquelas maiores também

acabam sendo devoradas pelo complexo imperialista impetrado pelas multinacionais que adquirem as usinas do Nordeste, aumentando ainda mais a exploração. Numa representação da paisagem sobre as questões sociais o poema *O rio*, na fala de seu protagonista, aponta que

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 chamou,
 entre comigo a gente
 que com o mar sonhou,
 e também retirantes
 em quem o 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;
 entre aquele usineiro
 que outro maior devorou;
 entra esse bangüezeiro
 reduzido a fornecedor;
 entra detrás um destes,
 que agora é um simples morador

(MELO NETO, 1994, p. 134-135).

A busca maior, nesta pesquisa, não se direciona em apontamentos específicos de denúncias. Elas estão diluídas nas paisagens analisadas na Literatura de João Cabral em que os vocábulos utilizados, em muitas vezes, expressam mais do que denotam, especialmente no subjetivismo, caráter de contraponto entre os concretistas. Enquanto os precursores se amparavam na forma visual das relações para estruturarem seus poemas, os outros poetas escritores preocupavam-se com a sensibilidade poética, com a subjetividade. Mas, distante da dos romancistas, uma expressão subjetivamente estruturada, arquitetada, bem próxima ao que podemos considerar, atualmente, de uma linguagem publicitária, nela percebemos as pessoas, as cores, os sons e as interconexões entre os elementos passíveis de interpretações e que podem estar carregados de subjetividade autoral de como os poetas veem o mundo.

O texto circundado pelo embasamento literário cabralino rodeia dois elementos essenciais em sua estruturação, a concretude e a objetividade, a primeira perpassa por elementos muito particulares, sendo nela a materialidade bastante premente, o verbo é estritamente visual, a palavra emite um significado estrutural permitindo ao leitor conhecer os locais, e além desta materialidade, o tato, o poder de tocar manualmente as paisagens cabralinas subjetivas, nos é dado como se sentíssemos cada local descrito. Esta materialidade da descrição dos locais e da determinação do ‘assunto’ na poesia cabralina trata-se de interpretações para uma análise de desfalque, um direcionamento reduzido da poesia para uma fala direta e essencial.

Com tamanha astúcia Antonio Carlos Secchin escreve o texto *João Cabral: a poesia do menos*, neste livro, Secchin (1999, p. 283) coloca o discurso cabralino igual a um “exercício de uma consciência do lugar”, o contexto da produção poética de João Cabral é tratado de maneira recessiva. O título ‘poesia do menos’, no livro *Psicologia da Composição*, aumenta a sensibilidade e o entendimento consciente, reduzindo o mundo que cerca Joaquim às experiências por ele vividas bem como a recusa ao prazer de Anfion. Conforme Gonçalves (2011, p. 92) a terminologia poesia do menos “seria, sob a nossa perspectiva, precisa, caso pudéssemos prescindir da forte positividade da ação apolínea, que fiscaliza entretanto a recessividade, recorrendo ao dado da consciência, sempre com regime de contenção e permanência”. Existe na poética cabralina, de acordo com Secchin (1999, p. 283), uma “decomposição da metáfora”, mas não no sentido puro do conceito do termo em designar um objeto ou mesmo sua qualidade, utilizando para tanto uma outra palavra que se aproxima, ou mesmo, apresenta certa qualidade com a primeira.

Há um novo sentido ou qualidade de um determinado objeto em outro e é verificado pela ausência, seria também uma adição das contradições das qualidades ou dos conceitos metaforicamente expressos pelos objetos. Para Secchin (1999, p. 311), a poética cabralina no que tange a estrutura do vínculo entre o significado da palavra e a realidade “será sempre lacunoso, claudicante. Daí a necessidade de contínuas versões e leituras com que cerca um objeto, criando metáforas ‘até certo ponto’, metáforas de vigência restrita, convocadas para serem suprimidas pela denúncia de sua própria insuficiência”. João Cabral cerca-se de um objeto suspeitando sempre de seu signo linguístico, estabelecendo minimamente sua estrutura formal quando se apodera de vocábulos duros para falar de abstrações subjetivas e poéticas.

Quanto à objetividade, segundo elemento essencial, falamos da poética cabralina direcionada a uma precisão cirúrgica, matemática, o poeta arquiteto utiliza palavras com pouca sensibilidade poética para construir seus textos. Nuvem, ‘pedra’ e cinzas são exemplos de vocábulos assumidos para estabelecer, poeticamente, uma Literatura Concreta. O trecho As

nuvens, publicado em *O engenheiro*, primeiramente na década de 1940, é um texto de transição da produção em que João Cabral mergulha numa produção racionalmente objetiva.

AS NUVENS

As nuvens são cabelos
crescendo como rios;
são gestos brancos
da cantora muda;

São estátuas em vôo
à beira de um mar;
a flora e a fauna leves
de países de vento;
São o olho pintado
escorrendo imóvel;
a mulher que se debruça
nas varandas do sono;

São a morte (a espera da)
atrás dos olhos fechados
a medicina, branca!
Nos dias brancos

(MELO NETO, 1994, 67).

Podemos perceber, nos aspectos basilares da poética cabralina, no movimento concretista bem como no fazer objetivo, a construção de poemas, arquitetadamente, para falar de questões sociais e projetar paisagens de seca, líquidas e as das relações. O pensamento se direciona a uma relevante retomada sobre a materialidade, lendo as paisagens com rigor formal e disposição metricamente constituídas por uma produção imagética. O tato sobressai e os poemas, em muitas vezes, são telas articuladas organicamente, o que embasa a aproximação teórica e a artística entre estes dois pares – concretude e objetividade; materialidade e o toque – de elementos de construção literária, dentro da concretude, é a expressão de uma intensa busca pela clareza objetiva e racionalidade.

Sobre seu concretismo, João Cabral deu diversas entrevistas e Athayde (1998, p. 11) compila uma obra reunindo a maioria das suas falas, o livro trata-se de uma declaração de amizade entre o autor e o poeta. Eles se conheceram em 1953, no Recife, e fala das ideias fixas de João Cabral ensinando-nos que, para o poeta, não existe um “guarda-chuva contra o poema subindo das regiões onde tudo é surpresa”, mas suas opiniões sobre poesia têm peso e merecem respeito porque ele é um artesão que conhece “o funcionamento, a evaporação, a densidade” das palavras e faz poesia “com mão certa, pouca e extrema”. (ATHAYDE, 1998, p. 11). E a única certeza inabalável no poeta é dizer que a “poesia é linguagem racional, que se dirige à

inteligência através da sensibilidade”. (ATHAYDE, 1998, p. 11). A opinião do poeta, sobre o seu concretismo, nos mostra que sua poética foge do ‘*achismo*’, do pensar comum e se direciona a conceitos extremamente pensados, indo e voltando, testando suas ideias fixas de escritor, o poeta fala que não é um concretista.

O Concretismo — dizem-no os membros do movimento — surgiu a partir da minha poesia. Afirmam-se, pois, meus seguidores. Tenho orgulho disso, pois trata-se de um grupo de jovens poetas, extremados tecnicamente, muito inteligentes e de grande craveira intelectual. O Brasil de São Paulo. Introduziram o debate de questões que nenhum crítico havia aberto antes. Têm todos um grande amor à literatura, à polêmica, à briga. (...) Na verdade, talvez se possa falar atualmente num tecnicismo exagerado, mas não é menos certo que o Concretismo deu ao Brasil uma extraordinária consciência de crítica, que exige de quem escreve uma seriedade e uma autenticidade cada vez maiores. Muitos dos que começaram comigo não teriam agora possibilidades de se afirmar. Os concretistas desempenham hoje um papel idêntico ao de Mário de Andrade no seu tempo. (...) Um exagero formalista pode desligar o poeta de muitos problemas importantes e isso pode ser pernicioso. Mas, repare que são, em grande parte, os preguiçosos que acusam os concretistas de formalismo exagerado. A inspiração tem raiva do apuramento formal, porque sabe que, quando se criar uma alta consciência crítica, não vai ter vez. (Entrevista a José Correia Tavares, *Letras e Artes*, Lisboa, 08 jun. 1966.) (ATHAYDE, 1998, p. 21).

Apesar de declarar-se publicamente um não concretista, cremos em mais um jogo de palavras para dizer ao leitor mais do que escreve, a escrita cabralina, especialmente, até os anos de 1970 é o próprio movimento concreto. O poeta brinca, dizendo que os integrantes do movimento é que o consideram um exemplo de construtor concretista, e orgulha-se deste título porque os escritores deste estilo literário eram a casta intelectual da produção brasileira, com uma enorme facilidade para a polêmica, esta que se instaurava entre e contra eles, especialmente, pelo governo, pois os temas mais abordados eram as questões sociais.

Quanto a estrutura, João Cabral cria que provavelmente teriam razão os que taxavam na Literatura Concreta um tecnicismo exagerado. E acrescenta, que necessário se fazia existir, dentro deste exagero, uma enorme consciência crítica, cabendo ao escritor uma enorme seriedade, estudo sobre os temas escolhidos e, principalmente, ser autêntico em sua proposta de construção. Aqui, justificamos o jogo de palavras dito anteriormente porque o próprio poeta, na citação, afirma que os escritores que iniciaram com ele possivelmente não se afirmariam por muito tempo e o papel dos concretistas se assemelhava ao fazer poético inicial de Mário de Andrade (1893-1945). Por isso, mister se faz um cuidado, especialmente, com o exagero formalista, ele pode ser muito prejudicial ao poeta no sentido de se afastar da poesia, caindo no simples ato de denúncia. João Cabral enfatiza que o estudo e a dedicação podem colaborar para

medir o exagero, esta medida é necessária para se firmar uma posição adequada entre o formalismo e o informalismo, pois, para João Cabral, a despreocupação formal pode, em determinados momentos, se valer para a produção, mas pode ser problemática em alguns sentidos.

O informalismo não é a mesma coisa que o rigor formal e, de acordo com Campos (2000, p. 27), João Cabral sempre se ateu ao rigor e ao construtivismo quando na sua produção poética, acrescentando em seus temas um conteúdo de informação estética na descrição das paisagens, especialmente do Nordeste, “uma poesia material – «matérica» – ainda quando se trate de textos líricos, dos quais há muitos exemplos no livro de 1990. Esta poesia-coisa, objectivista,” esta essência material é um princípio importante para os concretistas.

Campos (2000, p. 28), além de ensinar sobre estes aspectos elementares do fazer poético de concretude, escreve sobre sua contemporaneidade, com João Cabral afirmando que a sua “geração (e refiro-me sobretudo a Décio Pignatari, ao meu irmão-poeta Augusto Campos e a alguns outros que se juntaram a nós) agrupou-se em torno das revistas paulistas *Noigrandes* (1952-55) e *Invenção* (1964-67)”. A revista *Noigrandes* teve maior amplitude em 1956 na Exposição Nacional de Arte Concreta, na cidade de São Paulo, no Museu de Arte Moderna, neste evento foram reunidos os principais autores brasileiros dedicados aos trabalhos do construtivismo.

Para Campos (2000), as manifestações destes artistas, que se intitulavam poetas-inventores, eram, desde o início, voltadas a materialidade dos signos linguísticos, direcionamento que se iniciou com Oswald de Andrade (1890-1954), marcante escritor do Modernismo na década de 1920, e João Cabral aponta, com seu rigor formal, a construção da poesia espaçadamente pensada, navegando entre o racional e a sensibilidade poética, ‘gritando’ a importância do movimento concretista para a Literatura feita no Brasil.

O Concretismo foi a coisa mais importante que aconteceu na literatura brasileira, desde o romance do Nordeste, nos anos 30, e da grande fase criativa dos poetas que vinham do Modernismo, como Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cassiano, Cecília Meireles, Vinícius. Sobretudo porque, pela primeira vez na nossa literatura, as pessoas sabiam o que estavam fazendo. Se formos analisar o Modernismo de 1922, à parte de sua importância aqui, veremos que os modernistas eram profundamente provincianos e desatualizados em relação a tudo o que se fazia na Europa. Eles fizeram, em 1922, o que o mundo fazia em 1909. O Concretismo, porém, se não aconteceu antes de estourar no resto do mundo, aconteceu *simultaneamente*. (*Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 jun. 1974.) (ATHAYDE, 1998, p. 21-22).

(...) acho o Concretismo, por sua base cultural, mais importante do que o Modernismo. (Entrevista a Régis Bonvicino, *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 04 dez. 1982.). (ATHAYDE, 1998, p. 22).

A comparação entre os movimentos literários é feita apontando nomes, é evidente que cada um deles teve grande relevância para a poesia brasileira. A grande diferença, para o poeta, foi o provincianismo, enquanto os modernistas estavam com seus estudos voltados para o que ocorria apenas no Brasil, o concretismo era objeto de produção e estudo para o resto do mundo. João Cabral se opôs ao neoparnasianismo da geração poética de 1945, deste grupo, o poeta apenas participou por afinidade estética e não cronologicamente.

Os «poetas concretos» brasileiros, desde o início do movimento, sempre estiveram a favor da posição cabralina de poesia-crítica. O autor de *Serial* manifestou-se programaticamente, seguindo a tradição de Mallarmé, no sentido de que «com emoção não se escreve uma obra de arte», ou seja, «a obra de arte é um objeto que provoca emoção»; porém, para fazer uma obra dessa natureza, «é necessário um trabalho minucioso, persistente e demorado». Daí a autodefinição: «Sou um poeta intelectual, não sou lírico; sou um poeta construtor, construtivista, e não um poeta espontâneo; um poeta artífice e não um poeta da facilidade; sou um poeta visual e não auditivo; um poeta não romântico, que detesta a emoção fácil, o sentimentalismo fácil, um poeta que não se põe em primeiro plano, que não fala somente de si mesmo» (CAMPOS, 2000, p. 28-29).

Noigrandes foi uma revista-livro em que foram publicados cinco números, antologias com o mesmo nome da revista, de 1952 a 1955, e os poetas responsáveis pelo trabalho, foram os já citados irmãos Campos e Pignatari, este trabalho é a marca inicial do surgimento da poesia concreta no Brasil. Com grande manifestação a João Cabral, a estima sempre foi evidente e “o apreço e admiração que nutriam pela sua obra e pelo seu exemplo de lucidez metódica inscrito no cenário da poesia brasileira, por vezes demasiado complacente e propensa à diluição.” (CAMPOS, 2000, p. 29). Este apreço se dá principalmente pela lucidez de João Cabral ao falar sobre os concretistas, direcionando a eles uma cultura extraordinária.

Duas coisas são essenciais no Concretismo: em primeiro lugar, os concretistas não foram improvisadores, foram pessoas que chegaram com uma cultura extraordinária; em segundo lugar, a atitude concretista não é uma atitude romântica, de inspiração, de lirismo. Esses dois aspectos construtivistas me conquistaram. Quando eu digo Concretismo, digo Concretismo e suas consequências. Como todo movimento literário, houve muita briga, separação de grupos. Eu me refiro a todos. (Edla van Steen, *Viver e escrever*, v. 1, Porto Alegre, L&PM, 1981.) (ATHAYDE, 1998, p. 22).

O poeta distingue a forma do fazer poético entre os concretistas e os romancistas, a inspiração é uma forma diferente de ver as coisas entre os dois movimentos literários. E sua contribuição a respeito dos primeiros era considerar, antes de mais nada, a aversão deles pelo verso ou pelo discurso, e completava sua ideia ensinando a possibilidade da introdução, nos poemas, de uma estrutura poeticamente pensada. Contudo, sua aproximação com aqueles poetas era declarada.

Tenho a impressão de que, desde aquele Congresso Internacional de São Paulo, em 1954, já tinha lido alguma coisa deles [dos concretistas], se não me engano o primeiro livro de Augusto de Campos, *O rei menos o reino*, que eles me mandaram quando eu estava em Barcelona, creio que por volta de 1950. Desde então, quase sempre que estou no Brasil os vejo. Não me correspondo, porque não me correspondo com ninguém, nem com a minha família. Eu tenho horror a escrever carta... Em todo caso, quando eles me mandam coisas, eu leio com o maior interesse e sempre procuro conversar... (Entrevista ao cineasta Ivan Cardoso, *Folha de S. Paulo*, Folhetim, São Paulo, nº 533, 24 abr. 1987.) (ATHAYDE, 1998, p. 22).

E apesar da sua profunda aversão para a escrever cartas, em muitas vezes, João Cabral superou este sentimento, conforme relata Campos (2000, p. 29), “em outra carta, também da época, endereçada a Augusto de Campos, João Cabral torna ainda mais explícita a sua posição, afirmando que se sentia «algo vaidoso pelo facto de ser admirado pelos poetas concretos»”. Dando valor aos concretistas por renovarem conceitos para a produção poética brasileira.

Independentemente do valor literário dos concretistas, que reconheço, que acho muito interessante, eles fizeram uma coisa importante: abriram a discussão para, como se diz, o fenômeno literário. Quer dizer, o brasileiro tinha sempre a ideia de que escrever era uma bossa. Baixava um santo. Eles, divulgando Ezra Pound e outros sujeitos, ajudaram o brasileiro a ter uma base mínima de consciência literária, de saber o que é poético. O fato de que uns tenham brigado com outros, isso foi um acidente. Eles abriram os olhos para a crítica e para a teoria aqui no Brasil. (Entrevista a Toni Marques, *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 17 set. 1988.) (ATHAYDE, 1998, p. 22).

De qualquer forma, João Cabral se nega ser um concretista de ofício, agradece o apreço pelo seu trabalho, chegando a comparar a si mesmo com um trampolim em que os poetas do concreto poderiam utilizar para se lançarem ao mundo, mas não se esquecerem que do outro lado do trampolim existe uma base, fixada em aportes sólidos e pensados numa posição de discurso que não pode estagnar-se com o tempo.

Eu tenho a impressão de que aquelas experiências concretistas não estavam esgotadas. Eles podiam continuar fazendo aquilo. Agora, se eles sentiram necessidade de fazer outra coisa é um problema deles, Mas a experiência deles não estava esgotada. É a mesma coisa que dizer que a pintura de Mondrian estava esgotada. Mondrian morreu, deixou de pintar, mas podia ter continuado naquelas experiências. Existe uma concepção agora de que o autor tem sempre que se renovar. Eu tenho a impressão de que o autor, depois de chegar à sua maneira pessoal, deve desenvolver aquilo e executar aquilo, e não viver num estado permanente de evolução. Você vê a pintura, por exemplo, ou a escultura. Hoje você pega dois tijolos, amarra com um arame e diz que é uma escultura. (Entrevista a José Geraldo Couto, *Folha de São Paulo*, caderno Mais! São Paulo, 25 maio 1994). (ATHAYDE, 1998, p. 23).

João Cabral se posiciona no concretismo discursivo, criticando o retórico da poesia concreta que se distancia do processo discursivo e se intitula não ser concretista apenas no sentido estrito da palavra, pelo menos é o que se vale de sua escrita após 1970, entre divergências e convergências há o respeito e a admiração desde o início de sua produção. E de acordo com Athayde (1998), João Cabral reconhece não haver uma receita para se escrever poesias e, mais de uma coisa, ela é uma porção de coisas. Os textos cabralinos vão se interconectando, vão se formando como um todo a demonstrar as paisagens do rio e do Recife, o que ele chama de ‘carnadura do concreto’ do poema, é uma declaração de descrição paisagística por intermédio da Literatura.

3.3 Confabulações com João Cabral

Em janeiro de 1920 acendia-se a luz de um dos grandes ícones da poética brasileira, a partir desta data o mundo já estava à espera de textos poéticos que se distanciavam da paixão, a razão e a métrica pensados arquitetadamente para a feitura de obras literárias são as características para uma base racional na construção dos poemas cabralinos. Poeta-diplomata, com palavras de concretude e totalmente avesso ao romantismo, João Cabral marca o campo literário com o verbo ‘construir’, neste está envolvido a produção literária cabralina e aparece em diversas análises do poeta, ele é o responsável por uma elaboração refletida da linguagem, da posição das palavras e da escolha delas. Nesta conversa com o escritor buscamos o encontro com algumas de suas racionalidades, defesas e ensinamentos nas mais diversas entrevistas deixadas por ele, para entendermos, por exemplo, sua forma preocupada na transformação perceptiva da paisagem em versos concretos que se relacionam com os sentidos humanos.

Um dos mais importantes estudiosos dos textos cabralinos, João Alexandre Barbosa, escreve, em 1999, o texto *A poesia crítica de João Cabral*, publicado na revista *Cult*

– *João Cabral a lição de poesia*. Apesar das palavras do pesquisador não tratarem de uma entrevista, como sugerimos, é uma excelente referência para introduzirmos a paisagem da poética cabralina e sua relevância no cenário nacional, tanto para a crítica literária quanto para o próprio poeta porque aponta a grandeza da criticidade e da arte cabralina construída a partir de um ‘trabalho de criação’.

A coletânea da poética de João Cabral analisada nesta tese foi publicada pela Nova Aguilar, em 1994, com o título de *Obra completa*, em volume único, é um livro com 836 páginas e foi uma edição organizada por Marly de Oliveira com a assistência do poeta. Nela não consta, apesar do nome, o livro *Poesia Crítica - Antologia*, publicado em 1982 pela editora José Olympio, como dissemos anteriormente. De acordo com Barbosa (1999, p. 23), isso ocorre pela incomparabilidade apresentada por esta obra, de início apontamos ser o único livro de João Cabral que se inicia com uma nota do autor e “a sua maior singularidade está precisamente em sua divisão: uma primeira parte, intitulada “Linguagem”, constituída de vinte e um poemas, e uma segunda, “Linguagens”, mais longa com cinqüenta e nove textos”. Assim, devemos compreender o motivo pelo qual a divisão ocorre, nas palavras do próprio poeta no início do livro está descrito a quem são destinados os poemas, dizendo que neles foram tomados “deve-se advertir, contudo, que nenhum desses poemas ou mesmo a soma do que neles se diz, pretende ser uma arte poética sistemática ou de sistema crítico”. (MELO NETO, 1982, p. V).

Ainda para Barbosa (1999, p. 23, grifos do autor), outra particularidade acerca do livro é a forma pela qual o poeta trata a palavra ‘assunto’, “pois a pergunta que logo ocorre é de saber o que significa, para um poeta, a própria palavra, isto é, em que medida, por um lado, o poema tem um assunto e, por outro lado, em que medida o poeta toma *como assunto* este ou aquele objeto”. Determinar um único ‘assunto’ para a poética de João Cabral seria até leviano, o poeta escreveu sobre muita coisa, muitos ‘assuntos’, o futebol foi uma de suas paixões, chegou a jogar na equipe juvenil do América do Recife e do Santa Cruz, inclusive foi campeão estadual com este último em 1935. Amava tanto que dedicou poemas sobre o assunto no livro *Museu de tudo* (1966-1974), dentre eles: *O torcedor do América F.C.*, *Ademir da Guia*, *A Ademir Meneses* e *O futebol brasileiro evocado na Europa*. Para o poema dedicado a Ademir da Guia, que ficou conhecido na Sociedade Esportiva Palmeiras, João Cabral contestava o que muitos viam como morosidade no craque, para ele era ritmo, um compasso de sutileza.

ADEMIR DA GUIA

Ademir impõe com seu jogo
o ritmo do chumbo (e o peso),

da lesma, da câmara lenta,
do homem dentro do pesadelo.

Ritmo líquido se infiltrando
no adversário, grosso, de dentro,
impondo-lhe o que ele deseja,
mandando nele, apodrecendo-o.

Ritmo morno, de andar na areia,
de água doente de alagados,
entorpecendo e então atando
o mais irrequieto adversário.

(MELO NETO, 1994, p. 383).

Ainda distante de querer dar um ‘assunto’ à poética cabralina, evidenciamos o que é importante para nós, há em muito de seus textos uma fusão entre “paisagem e arte em um jogo linguístico intrincado, repleto de metáforas que remetem a coisas concretas e a sensações visuais e táteis” (FEITOSA; LIMA, 2013, p. 53). As memórias do poeta são invadidas pelas paisagens do rio e transformadas em arte, ele vai muito além do simples lirismo e da tradição poética para descrever sua gente e as relações desenvolvidas pela população do Pernambuco. João Cabral fala de artes plásticas, de futebol, das touradas entre outros, todavia, em seus mais diversos ‘assuntos’ mantém uma tenacidade sobre o planejamento para a escrita de uma criação poética realizada no âmbito da própria composição textual. É um trabalho metapoético que ultrapassa a manifestação da poesia para explicar a si mesma.

Desta forma, e conforme Barbosa (1999, p. 26), devemos nos atentar para forma como João Cabral constrói a harmonia entre a linguagem poética e o objeto abordado no poema, porque no momento em que escreve assuntos entre as “paisagens do rio e o discurso com que são nomeadas passa a existir um entrançamento de tal ordem que a representação da realidade passa a ser dependente de uma constante indagação acerca dos termos que são utilizados para a sua nomeação”. Os termos cabralinos se distanciam da inspiração poética romântica, amor e paixão são palavras que dificilmente encontramos com suas significações etimológicas, mas cinza e pedra são vocábulos bem utilizados que falam muito mais do que simplesmente denotam.

Para Barbosa (1999), os termos utilizados pelo poeta falam mais do que sempre querem. Assim, muitas vezes, de forma bem simples retratam as paisagens do Recife, do rio e do sertanejo. Desta forma, quando recitamos João Cabral o ‘assunto’ e o conteúdo expressados por ele nos remonta as paisagens visíveis que estabelecem a leitura de sua terra. Uma composição poética elaborada não simplesmente de objetos reais, de conteúdos que tratam da

verdade cotidiana das pessoas. Sobre o assunto ou conteúdo dos textos cabralinos, afunilamos ao que nos interessa, eles representam as configurações dadas nas relações entre as pessoas e também do homem com a natureza, são estes conteúdos os responsáveis em projetar identificações, marcas e matrizes que são construídas para os personagens e refletem em nós histórias como se ‘realidade’ fossem, mimese.

Dadas as posições da poesia, direcionamos nosso assunto, como se fôssemos dele nos apropriar, para a compreensão do objeto da pesquisa porque como escrevem Feitosa e Lima (2013, p. 56), ao analisarem o poema *O cão sem plumas*, existe uma relevante abordagem ao dedicarmos nossos estudos acerca da íntima conexão existente entre o homem e a “paisagem da cidade de Recife, não estamos nos referindo exclusivamente à experiência de João Cabral, mesmo porque o próprio texto, conforme já observado, não é lírico, mas dá voz a centenas, milhares de homens e, ao mesmo tempo, a um só, o Homem”. Nesta conversa com João Cabral apresentamos algumas de suas falas e a importância de sua poética na Literatura brasileira, bem como na ciência geográfica, também em suas vontades e seus pensamentos sobre diversificados assuntos com os quais o poeta gostava de tratar. Barbosa (1999, p. 29) escreve que em diversas entrevistas o poeta “revelou seu recôndito desejo de ser não poeta, mas crítico, e embora tenha deixado alguns textos de prosa crítica de grande densidade, creio que jamais se apercebeu de como esta sua antologia de 1982 satisfazia aquela aspiração”. Esta antologia referida pelo intérprete de João Cabral é *Poesia crítica*, da qual falamos, o livro foi organizado pelo próprio poeta.

Numa conversa aparentemente informal, na praia do Flamengo, em 14 de julho de 1993, João Cabral, sem um cronograma ou pauta definida, direcionando à base concreta de sua poesia, fala com Nicolás Extremera Tapia e Luisa Trías Folch, a entrevista está publicada no primeiro número da *Revista Maresia*, datada de 2006. Sobre sua atitude em relação ao surrealismo e a relação com os poetas espanhóis, João Cabral diz não haver, de início, embasamento em sua contrariedade ao período quando na aproximação com a Espanha porque esta sua característica é anterior a sua viagem. Muitos profissionais o influenciaram na percepção das paisagens do Recife, dentre eles destacamos Joaquim Cardozo, um engenheiro com especialidade em cálculo de estruturas que falava das coisas concretas do mundo em seus poemas. Ele, no final da década de 1930, mudou-se de Pernambuco, conhecendo o arquiteto Oscar Niemeyer e iniciando com este uma parceria com consideráveis cálculos arquitetônicos na construção de Brasília. Podemos perceber no poema *Tarde no Recife*, a influência lida por João Cabral, o texto apresenta uma sensibilidade na mesma linha poética cabralina.

TARDE NO RECIFE.

Da ponte Maurício o céu e a cidade.
 Fachada verde do Café Maxime,
 Cais do Abacaxi. Gameleiras.

Da torre do Telégrafo ótico
 A voz colorida das bandeiras anuncia
 Que vapores entram no horizonte.

Tanta gente apressada, tanta mulher bonita;
 A tagarelice dos bondes e dos automóveis.
 Um camelô gritando: – Alerta!
 Algazarra. Seis horas. Os sinos.

Recife Romântico dos crepúsculos das pontes,
 Dos crepúsculos que assistiram à passagem dos fidalgos holandeses,
 Que assistem agora ao movimento das ruas tumultuosas,
 Que assistirão mais tarde à passagem dos aviões para as costas do [Pacífico];
 Recife romântico dos crepúsculos das pontes
 E da beleza católica do rio.

(CARDOZO, 2007, p. 154).

São paisagens rememoradas no passado histórico da cidade, os versos nos remontam uma tarde ao lado dos rios e suas pontes com arquitetura antiga. Foi a arquitetura a principal responsável pelo seu asco ao caráter automático do surrealismo, acrescentando que sua verdadeira vocação era ser um arquiteto, pois o convívio com muitos destes profissionais se deu por um longo tempo ainda no Recife e essas amizades lhe rendeu muitas leituras, a exemplo de Charles-Edouard Jeanneret-Gris, um arquiteto, urbanista, escultor e pintor suíço, naturalizado na França e conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier, que vai marcar profundamente a ‘arquitetura’ dos textos literários do poeta. Foram essas as razões que o levaram ao caminho contrário a espontaneidade do surrealismo, abrindo suas páginas as ideias construtivistas, o que posteriormente se certificaria nas artes de Paul Valéry e Ezra Pound entre outros.

Então, dos espanhóis sua maior herança foram as métricas, não no sentido de construção, mas de conhecer sua estrutura, para eles o verso de sete sílabas é chamado de oito, e, por todos, conhecidos como verso popular. E quanto a este estilo literário, de início, aprendeu que a medida não é metrificada, ao poeta cabe metrificar acerca de uma medida, a metrificação depende muito do leitor porque quando se metrifica em sete, há uma analogia às de oito e de seis. E João Cabral utiliza a métrica como estrutura, nada do que escreveu foi espontâneo, sua inspiração é dada pela natureza, pelas coisas exteriores, João Cabral sempre foi movido

literariamente pelas paisagens, sua imaginação inspirativa para a poética é melhor canalizada do que despreziosamente inspirada em sentimentos e, também, por isso concreta.

O poeta declara a proximidade de seus textos com a pintura e conseqüentemente o distanciamento com a música, em muitas conferências a maioria dos sons que ele ouvia eram de pouco interesse. Ao contrário da pintura que permeia quase toda poética de João Cabral e apesar de assumir que a linguagem está bem aproximada tanto da música quanto da pintura, o artista tem a escolha de se embasar mais em uma do que em outra. Existem muitos poemas cabralinos que foram escritos para leitura em voz alta ou para serem recitados e há, principalmente, neles a evidência da paixão do poeta pelo teatro e o cinema, como é o caso de *Morte e vida severina* em que as cenas se concatenam cinematograficamente.

Essa proximidade com o cinema justifica sua característica altamente visual, para isto escreve um livro sobre João Miró e nele evidencia sua admiração pelos cubistas numa perspectiva de criação do Renascimento sustentado pelo abstracionismo concreto direcionado pelas leis deste período artístico. E o pintor foi um grande ícone para introdução de João Cabral na pintura escrita das paisagens, segundo o poeta, na entrevista, o artista iniciava sua pintura do centro da tela para os lados e, assim, desconsiderava a métrica dos limites do quadro, como se houvesse um derramamento de tintas, características do Renascimento. E mesmo com muito interesse por Pablo Picasso tanto quanto os poetas cubistas, há uma marca expressa, não religiosa, mas que compreende o tratamento da linguagem com características do concretismo e apesar de João Miró ser conhecido como cubista nada tinha a ver com aquele pintor.

João Cabral estudou a Literatura espanhola especialmente o Romancelero e o Flamenco, deste último, um gênero mais apreciado, com a letra voltada ao estilo concreto da poesia primeva feita na Espanha. Com características de mineralização dos animais e, ainda, num processo inverso da transformação da substância orgânica em inorgânica, animaliza a coisa em uma substância que se eterniza, o exemplo da assertiva são os cristais. Nesta transformação, chamada, pelo poeta, de objetividade está muito da concretude flamenca, estilo bem quisto por João Cabral, contudo, sempre preferiu a poesia primitiva espanhola ao flamenco, justamente por se aproximar, e muito, do seu modo de escrita, o concretismo.

O flamenco conhecido por ele era o não estilizado. Na dualidade utilizada pelo poeta existem mais do que apresentamos: a feminilidade e a masculinidade. Para este, João Cabral indica a aspereza do Agreste e do Sertão, a virilidade dura destes locais, secos, espinhosos e duros são características fortes e masculinizadas. A Zona da Mata já é mais úmida e fase de transição para Sevilha, na Espanha, esta é uma cidade feminina onde deixou muitos amigos. No poema *Sevilha Andando* a primeira parte trata-se de uma pintura da esposa de João

Cabral, a explicação se dá por ser um escritor altamente objetivo, por mais que o seja desta forma concreta, ele continua sendo um sujeito, por isso, utiliza a subjetividade e nela, contudo, não desgarra de sua característica objetivista, de arquiteto, compassado e distante de buscar a inspiração poética numa loura inglesa ou numa mulher perfeita, utiliza a memória poética que vê na perfeição de sua esposa, a outra parte do poema é dedicado a cidade com temas sevilhanos e outros textos.

Um conjunto das paisagens vividas por João Cabral, elas influenciam na organização formal de sua Literatura, naquilo que o distancia da forma subjetiva da poesia e o aproxima da maneira singular de como ‘constrói’ seus poemas. A emoção está posta em palavras com pouca carga emotiva e prontas a revelarem a construção da paisagem vivida pelo poeta, intermediando entre o poema e o leitor a forma e o objeto, a percepção racional da construção poética e a arquitetura concreta do assunto abordado no poema.

3.4 A geografia literária cabralina

João Cabral é um poeta da arte visual, e muito de sua poética é resultado de suas próprias visões, do que ficou marcado desde criança às margens do Capibaribe. As cenas de morte permeiam muito do que ele escreveu e sua Literatura, vão ao encontro de provocações que ajudam a comprovar as relações do homem na terra e as descrições físicas do palco onde ocorrem essas relações, justificando, assim, a construção de uma Literatura geográfica, ou ainda, uma geografia literária, no sentido de descrever a terra, o relevo, as matas, as águas e suas composições, especialmente, a disposição geográfica do Nordeste brasileiro. Marandola Junior (2008, p. 1) ensina que o homem é o único ser com a capacidade de produção da arte, e por isso, sua singularidade emotiva juntamente com a modernidade da ciência, considera a importância da dissociação entre a arte e o pensamento científico, ocasionando um distanciamento entre eles, o que vemos atualmente como equívoco, todavia e felizmente a “Geografia, enquanto ciência moderna respeitou essa separação, embora em certos momentos tenha se utilizado de descrições artísticas como ilustração para os seus trabalhos, em especial as literárias”.

Este acontecimento traz para a Literatura aspectos de oficialidade para colaborar na comprovação de muito do que ocorreu no processo histórico do homem, marcando simbolicamente o espaço-tempo cultural da sociedade. “Nas reestruturações epistemológicas contemporâneas, no entanto, reconduzir a Geografia para o seu encontro com a Arte é tanto necessário quanto imprescindível para seu desenvolvimento.” (MARANDOLA JUNIOR, 2008,

p. 1). É relevante a utilização da Literatura para interpretação e leitura do espaço geográfico ou da paisagem entre outras categorias, em especial, com caracterizações sobre os seguimentos literários podemos nos informar pelas representações do mundo do poeta.

Uma análise geográfica da paisagem cabralina pode ser bem colocada pelo emprego das projeções dos canaviais da Zona da Mata, a intromissão da cana pode ser detectada nos poemas de João Cabral de Melo Neto, a pintura de sua Literatura é o retrato fiel das paisagens do Pernambuco. Ele, e vários outros como Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo e Gilberto Freyre detiveram-se em desenhar seus amores pelo Recife, superando “neste caso a simples visão imediata. A terra natal fica sendo o ponto de partida para uma viagem aos países da geografia interior.” (CAVALCANTI, 1999, p. 31).

A paisagem caminha ao lado da poética de João Cabral e da sua linha de criação, estruturando dentro de um rigor estético a poesia, que não apresenta nenhuma intenção de explicar ou provar cientificamente alguma coisa, ainda assim, os símbolos representados por ela dão aportes para apreendermos a paisagem nordestina. Mais do que um simples sentimento poético, constatamos as relações da geografia recifense, as águas marcando as transformações da paisagem cultural com a alteração da vegetação do local. Estas relações são tão visuais, como escreve Cavalcanti (1999, p. 32, grifos do autor), que representam “a paisagem cabralina dos canaviais da zona da mata, dos coqueiros, das águas (mar, rios, enchentes), da seca, das frutas (num raro momento de sensualidade: *De fruta é tua textura/ e assim concorda;/ textura densa que a luz/ não atravessa/ É de fruta do Nordeste/ tua epiderme*”, e também de outras pinturas feitas pela Literatura.

A valorização do fazer poético para explicar a ciência geográfica retoma o estudo de muitos pesquisadores que escrevem sobre o homem e a natureza, dentre eles destacamos Collot (2013, p. 15), o pesquisador ao estudar sobre a paisagem entende que ela “aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade”. Ela também pode explicar uma nova forma de pensarmos, de maneira complexa, os acontecimentos reais, articulando as bases epistemológicas das relações do homem como ser social.

A Literatura geográfica cabralina aborda uma íntima aproximação do fazer da ciência geográfica com a subjetividade dos autores que evidenciam as realidades descritas, o poeta desenha as paisagens com uma profunda percepção da realidade, elas descortinam as relações sociais e não, simplesmente, expressam o local dos acontecimentos como descrevem as cenas que envolvem o indivíduo e a sociedade. A paisagem está, no poeta, extrínseca a estes

locais porque mais do que um personagem utilizado para descrever as cenas, ela, além de ser o palco da vida humana, em que João Cabral analisa suas percepções acerca das realidades do homem e suas relações com ele próprio e com a natureza, é a grandeza terrestre utilizada para descrever as agruras humanas e as marcas simbólicas que envolvem o homem.

A Geografia dentre muitas vertentes estuda o espaço do homem, mas não somente por si mesmo, e sim as relações da sociedade que se formam a partir das ações humanas em um aspecto espaço-temporal. De acordo com Ferreira (1991, p. 307), uma das funções da Geografia é estudar “o espaço humano, o espaço construído pelo homem. E não há espaço físico isento de ação do homem organizado em sociedade, indiferente às decisões espaciais humanas”. Concordamos que a ciência, na aproximação com textos literários, explica uma nova forma de pensarmos complexamente os acontecimentos reais, articulando as bases epistemológicas das relações do homem como ser social e sua atuação na superfície terrestre.

Neste sentido, a “base explicativa da geografia crítica não está na elucidação de uma teia infundável de influências recíprocas entre o homem e o meio, mas especialmente nas necessidades históricas, sociais e econômicas que produzem um determinado modo de organizar o espaço.” (FERREIRA, 1991, p. 307). Entendemos nestas necessidades históricas, alguns aspectos observados por João Cabral no que se direciona a descrição da vegetação de sua terra natal, houve um processo de intromissão da cana-de-açúcar bem evidenciado em muitos de seus textos. É nesta perspectiva que nos aportamos na Literatura cabralina para mostrar a paisagem canavieira na Zona da Mata pernambucana.

João Cabral inicia na leitura muito cedo e na escola os livros didáticos eram deleites ao seu prazer, distante de ser um aluno estudioso queria era satisfazer seu júbilo, numa entrevista dada a Félix de Athayde, publicada em 1998, o poeta certifica que ao receber de seu pai aqueles livros, lia-os de uma só vez, tanto os de História, como os de Geografia e Química, e acrescenta naquele momento ainda não se interessar por poesias, pois as estudadas na escola carregavam consigo uma carga muito alta de sentimentalidades. Essas leituras vão influenciar profundamente o poeta em sua escrita lógica, estruturada no concretismo que conheceria mais tarde. A Geografia estudada, naquela época, sustentou suas bases para escrever visualmente as paisagens de sua casa, das cenas do Recife. Vale dizer que se distanciou de uma poesia regional, João Cabral é um poeta do mundo, e ele mesmo disse, em alguns momentos, que o objeto de sua pesquisa sempre foi suas próprias memórias, a geografia local não aparecia como estrutura de seus textos visuais. A relação existente entre a paisagem e memória dimensiona uma parte dos acontecimentos ocorridos na vida do homem, são fatos carregados de significados e que

marcam as experiências por qualquer elemento perceptivo humano, seja a visão, olfato entre outros.

A paisagem pode ser estruturada pela memória e, de acordo com De Certeau (1994, p. 161), existe a possibilidade de transformar a tradição do que vemos, aproximando-se a relação entre o que está visível e o que está na memória do homem, “o material e o imaterial, constituindo-se em variantes que retratam-se em projeções simbólicas e narrativas, as sombras da prática cotidiana que consiste em aproveitar a ocasião e fazer da memória o meio de transformar os lugares”. Uma Geografia da percepção embasa a existência desta relação que desvela um complexo de signos estruturados na subjetividade das informações rememoradas na projeção da paisagem.

Também podemos mencionar que o poeta se veste de uma geografia pessoal e ela identifica seu trajeto poético, de retirante, de viajante, por isso necessário se faz compreendê-la para vermos mais do que um mapeamento objetivo das margens do rio Capibaribe e do Recife, perceber as relações do homem pernambucano. Conforme escreve Marandola (2011, p. 53), ao pesquisar sobre as geografias escritas em forma de quadros por João Cabral, não existe separação entre o “humano/natural, real/imaginário, material/abstrato, particular/geral: tudo faz parte do mesmo movimento racional-simbólico que tem no espaço telúrico e na memória suas fontes mais ricas, mas que é fruto de contínuo trabalho de construção dos significados”.

A exemplo do poema *O rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, publicado no *Obra completa*, em 1994, que “é uma espécie de carta geográfica em versos. Para escrevê-lo, João Cabral fez pesquisas sobre a geografia do percurso do rio na mapoteca do Itamaraty. Trabalhou sempre com um mapa do Capibaribe em mãos,” (SALES, 2014, p. 38). E o poeta se deita sobre os mapas para, cartograficamente, ver o rio e descreve o que viveu ao seu lado, um mapa na mão e um rio na memória para individualizar as águas capibarianas de João Cabral.

Como dissemos, o poeta pernambucano passou toda sua infância às margens do Capibaribe, nos engenhos de açúcar, de início, no Poço do Aleixo e em São Lourenço da Mata, e depois, nos engenhos Pacoval e Dois irmãos, no município de Moreno. Ainda menino lia muitas estórias aos funcionários destes engenhos que pertenciam ao seu pai Luis Antonio Cabral de Melo. O poeta, no documentário *Transcrição de quatro vezes quatro: João Cabral de Melo Neto*, responde que nasceu no Recife, mas naquele tempo seu “pai era senhor de engenho no município de São Lourenço da Mata. [...] Meus primeiros anos foram no engenho de açúcar, engenho poço, que era engenho da família de meu pai. Até os seis anos, ou sete anos, quando eu fui para Recife” (MELO NETO, 2016, p. 1).

A matéria prima destes engenhos, vistos por João Cabral, tomaram conta da vegetação antes mesmo do seu nascimento, Correia (2007, p. 13), ao escrever sobre a psicanálise do açúcar tece algumas indicações para compreendermos “o conjunto de referências que apontam para a experiência do autor no universo canavieiro como constituintes de sua obra”. A paisagem do canavial também é muito da poética cabralina porque ele escreve um poema visual, como se pintasse um quadro e o contato que teve com o campo canavieiro, juntamente com os trabalhadores daquele local, influenciou fundamentalmente o poeta para, bem depois no distanciamento destes locais e cenas, refletir em métricas poéticas a realidade do nordestino e suas relações, e ainda, projetá-los em sua obra, fazendo uma descrição geográfica da intromissão canavieira nas proximidades do Recife.

Neste sentido, existe uma redução do Nordeste a uma paisagem de seca e miséria, esta premissa contrapõe algumas teorias tradicionalistas da antiga sociedade pernambucana em que o patriarcalismo impunha seus valores, de qualquer forma, e de acordo com Albuquerque Júnior (2009, p. 260), uma visão geral, pluralizada que retoma sempre à unidade, “que reduz tudo a espinhaço, que cresta tudo que é folhagem, que opõe às imagens gordas, verdes, oleosas, barrocas retiradas da sociedade canavieira, as imagens do Nordeste magro, cinza, seco, geométrico e anguloso do sertão.” Há nestas palavras um ajuntamento na mesma vala das paisagens do Nordeste no discurso da seca como redutora de um assunto único, com a caatinga ao deserto, sem produção, com ‘ave’ bala sobrando para aquele que vive apenas cinzas a serem cultivadas.

Para Albuquerque Júnior (2009, p. 261), “Suas paisagens são compostas por figuras que possuem sempre um denominador comum: a miséria, a míngua, o vazio de coisas e homens”. Esta abordagem literária aponta a cana nos arredores do Recife com o poema *Psicanálise do açúcar*, nele João Cabral escreve uma paisagem dos produtores de açúcar e suas transformações.

PSICANÁLISE DO AÇUCAR

O açúcar cristal, ou açúcar da usina,
mostra a mais instável das brancuras;
quem do Recife sabe direito o quanto,
e o pouco desse quanto, que ela dura.
Sabe o mínimo do pouco que o cristal
se estabiliza cristal sobre o açúcar,
por cima do fundo antigo, do mascavo,
do mascavo barrento que se incuba;
e sabe que tudo pode romper o mínimo
em que o cristal é capaz de censura:

pois o tal fundo mascavo logo aflora
quer inverno ou verão mele o açúcar.

*

Só os bangües que-ainda purgam ainda
o açúcar bruto com barro, de mistura;
a usina já não o purga; da infância,
não de depois de adulto, ela o educa;
em enfermarias, com vãos e turbinas,
em mãos de metal de gente indústria,
a usina o leva a sublimar em cristal
o pardo xarope: não o purga, cura.
Mas a cana se cria ainda hoje,
em mãos de barro de gente agricultura,
o barrento da pré-infância logo aflora
quer inverno ou verão mele o açúcar.

(MELO NETO, 1994, p. 356).

Há nestes versos uma cena apontando para a relação do homem com a natureza, uma imbricação da cana e das pessoas que vivem dela, espalhando suas mudas pela terra. Ao atentarmos para o valor visual do poema, temos, de acordo com a Correia (2007, p. 13), o entendimento de sua ligação semântica, menos complexa, que trata de uma declaração oficial da transformação da paisagem na Zona da Mata, pois “foi em Pernambuco onde se cristalizou a mais bem sucedida sociedade canavieira no Brasil, que sofria a mediação imperativa do açúcar, até meados do século XIX, quando a sociedade patriarcal ali instalada começou a entrar em decadência”. O que fez insurgir algumas revoluções, como a praieira, ocorrida de 1848 a 1849, todos estes fatos, sofridos também pela família de João Cabral, influenciaram sobremaneira a forma pela qual se estruturaram os poemas cabralinos.

Ainda de acordo com o autor, houve uma incorporação das paisagens da cana em muito de seus trabalhos, “seja de maneira mais espontânea ou sob um arcabouço formal deliberadamente mais rigoroso – como é bem do seu feitio -, propiciando uma relação tensa entre a forma e o conteúdo tratados.” (CORREIA, 2007, p. 14). Características resultadas de suas experiências obtidas nas percepções dos engenhos de seu pai. Desta forma, contemplamos a expressa temática voltada às paisagens dos canaviais no poema, seu contexto trata, como o título sugere, de um estudo sobre a psicanálise do açúcar, produto final que João Cabral propõe simetricamente a discutir o processo histórico da implantação dos canaviais e a representatividade deste símbolo na formação do estado do Pernambuco.

Como escreve Correia (2007, p. 15), quando analisamos o poema, um sentido importante é pensar que “talvez valha a pena reforçar a lembrança de que ao psicanalisar o

açúcar não é só o açúcar que está sendo desnudado, mas certa dimensão da história do Brasil. [...] o que vai ser incorporado de modo próprio na sua poesia”. Consideramos esta poesia distanciada de sentimentalismos e bem mais próxima de retomar um processo de estruturação histórico verificado pelas paisagens descritas nos canaviais. O poema acima não foi o primeiro dentro do conjunto de escritos sobre a cana-de-açúcar publicado pelo poeta, a justificativa em iniciar por ele é justamente mostrar o produto final da cana e nele apontar os locais onde buscamos a matéria prima plantada pelo homem.

É a relação da terra cultivada pelo homem com o produto final, também a condição de barro na constituição do açúcar e ainda, no poema, há o apontamento do mascavo, aproximando ainda mais a relação com o barro, local de trabalho do homem, pela sua cor, o contraste cristalino para o açúcar puro é o aprimoramento poético de João Cabral, como escreve Correia (2007, p. 17), formalmente a cristalização a ser alcançada “pela lapidação do poeta está todo o tempo a fazer menção ao barro bruto que lhe serve de matéria. Assim, fica mais acessível a relação entre o açúcar e o barro, para daí chegarmos a outra relação entre o torrão natal do poeta e a cultura canavieira que ali florescera”.

A análise psíquica do cristal e do mascavo resulta na divisão entre as relações do homem com o trabalho na produção do açúcar, o senhor de engenho com o primeiro e o trabalhador do barro, do corte, com o segundo, este que com seu suor, dera subsídios, e sua mistura com o barro, “com a terra que oferecera o húmus para que a cana aflorasse.” (CORREIA, 2007, p. 17). Aparece, então, a figura da usina em substituição aos engenhos, tornando sem a devida importância o processo de purgação realizado por eles. No entanto, resta a herança da cana, e Correia (2007, p. 19) explica, ao analisar o poema, a utilização do verbo ‘melar’, com sentido denotativo de sujar, dando as condições do açúcar em suas cores, e a utilização do mel, servindo de aproximação ao verbo ‘melar’, esta relação é dada para compreendermos uma elitização do doce, “seria algo como sujar ainda mais algo que já é sujo pela sua própria constituição, o que fica ainda mais sugestivo se considerarmos que o sobrenome “Mello” do poeta advém de sua linhagem paterna, o que só reforça o patriarcado canavieiro”.

Nesta perspectiva, da tomada canavieira, analisando-a por seu resultado, o açúcar, a chegada das usinas em solo pernambucano e, conseqüentemente, o processo de modernização passado pela industrialização da cana, os engenhos velhos e obsoletos foram gradativamente tornando-se ineficazes em sua constituição manufatureira. A usina com seus dentes famintos comeu tanto a tradição quanto o homem, trabalhadores do Sertão, com mais força e velocidade do que suas antigas fabriquetas, ela explora ainda mais gente, trazendo mais agruras. João

Cabral descreve esta alteração no comportamento social, as relações se diferem e a usina, com sua boca maior, come assustadoramente mais do que os engenhos. Suas pinturas retratam os sofrimentos dos trabalhadores que sobrevivem da cana e o processo de industrialização acarreta neles um, ainda maior, problema social, é intensificada a transformação que coisifica o homem, tornando-o comida que vai junto com a cana para a boca da usina.

No livro *A educação pela pedra*, escrito entre 1962 e 1965, na primeira parte já nos mostra outros poemas que apontam a disposição canavieira no Nordeste. Assim, as paisagens pernambucanas são as responsáveis pelas descrições literárias cabralinas e a cana-de-açúcar bem anterior as experiências do poeta marcariam a fundamentação de seus textos, já aparecendo nos campos do Recife. Dentre os textos que indicam a monocultura canavieira nos arredores recifenses destacamos: *O mar e o canavial*, *O canavial e o mar*, *O vento no canavial*, *Menino de engenho*, *O fogo no canavial*, *A voz do canavial* entre outros. Nestes textos podemos acompanhar a maneira pela qual João Cabral se utiliza da paisagem da cana-de-açúcar para descrever suas pinturas literárias, ela é, em muitos momentos, a fundamentação visual de sua poética.

Como um guerreiro empunha a espada afiada pelo vento no enfrentamento de suas batalhas interiores para a construção dos poemas, um sentimento de vitória no apontamento do guerreiro, mas também de luta e de morte, e até, derrotas, é o signo da cana que corta tanto os fortes quanto os fracos, seu fio de navalha fere na carne exploradores e explorados. E, de acordo com Correia (2007, p. 28), “o canavial é, simultaneamente, a imagem da perfeição esbelta e linear, como também é a imagem viva do inferno, quando queimado”. *O vento no canavial* é um poema do livro *Paisagens com figuras*, escrito em 1954, faz uma associação da cana com o mar, descrevendo a tensão desenvolvida pelo vento na cana que se estende do litoral e vai adentrando para o interior. A paisagem mostrada revela que

O VENTO NO CANAVIAL

Não se vê no canavial
nenhuma planta com nome;
nenhuma planta maria,
planta com nome de homem.

É anônimo o canavial,
sem feições, como a campina;
é como um mar sem navios,
papel em branco de escrita.

É como um grande lençol
sem dobras e sem bainha;
penugem de moça ao sol,
roupa lavada estendida.

Contudo há no canavial
oculta fisionomia:
como em pulso de relógio
há possível melodia,

ou como de um avião,
a paisagem se organiza,
ou há finos desenhos nas
pedras da praça vazia.

Se venta no canavial
estendido sob o sol
seu tecido inanimado
faz-se sensível lençol,

se muda em bandeira viva,
de cor verde sobre verde,
com estrelas verdes que
no verde nascem, se perdem.

Não lembra o canavial
então, as praças vazias:
não tem, como têm as pedras,
disciplina de milícias.

(MELO NETO, 1994, p. 150-151).

Em um estudo sobre o poema, Silva Filho (2011, 17) escreve que “o canavial, fruto da paisagem histórica pernambucana, ganha outro contorno, “oculta fisionomia”, graças ao movimento do vento, que é a busca do domínio estético e enleio empreendido pelo eu-lírico sobre a natureza anônima e “sem feições” do canavial”. Assim, em uma abordagem feita por João Cabral, na subjetividade concreta das paisagens e dentro da abstração verossímil da Literatura, há a construção de quadros visuais do seu objeto, a cana metamorfoseada é a própria descrição da paisagem canavieira como um todo, ela se deita, sob o vento, como uma transformação macia de suas lâminas a um convite para deitarmos em um sensível lençol, essa sensação pode ser sentida ao vermos o vento no canavial somente quando estamos em uma certa distância, de perto a cana fere.

Conforme Correia (2007), existe uma aproximação entre os elementos predominantes e fundadores da poética cabralina, forma e objeto, a primeira é o olhar sobre o segundo, a causa primária de sua estrutura literária se imbrica na matéria. Desta forma, o conjunto de seus textos refletem as realidades por ele vividas, as marcas levam o leitor por

caminhos de um artista plástico em que tratamos da matéria de maneira singular, a forma em lidar com as paisagens muitas vezes supera a literariedade material, ou sua própria realidade. “E quando falamos em tratamento na obra de João Cabral, não podemos nos esquecer de uma preocupação com o âmbito social, que é constitutiva de sua poesia, enformada pela observação histórica ou pelo recorte geográfico.” (CORREIA, 2007, p. 28).

A descrição no poema demonstra a condição histórica da cana-de-açúcar em solo pernambucano, e é justamente essa a intenção cabralina, mostrar os lençóis sensíveis da cana desde sua meninice, ocupando o espaço geográfico do Recife. A cana esconde sob suas folhas situações distintas relacionadas à condição humana, uma primeira traz a descrição social de um determinado local e, outra, traçando um perfil psicológico do complexo poético. O canavial condicionante é um conquistador sanguinário, entra na terra explorada com o objetivo de aniquilar homem e natureza. De acordo com Freyre (2004, p. 79), atualmente a cana é nossa, é “da paisagem desta sub-região do Nordeste que um tanto ironicamente se chama “a Zona da Mata”, entrou aqui como um conquistador em terra inimiga: matando as árvores, secando o mato, afugentando e destruindo os animais e até os índios”, sugando todo sangue da terra com sua força esmagadora em meio a vegetação local.

É solta sua simetria:
como a das ondas na areia
ou as ondas da multidão
lutando na praça cheia.

Então, é da praça cheia
que o canavial é a imagem:
vêm-se as mesmas correntes
que se fazem e desfazem,

voragens que se desatam,
redemoinhos iguais,
estrelas iguais àquelas
que o povo na praça faz.

(MELO NETO, 1994, p. 151).

Essa força esmaga a vegetação local e faz João Cabral aportar-se nesta temática, dando ‘gritos’ de libertação, o caráter psicológico é a própria vontade de abolição da força dominadora. A fluência da cana estampa, em seus movimentos, uma doçura de afago, o vai e vem impresso pelo vento acalma e conforta os corações. A simetria destes movimentos é a mesma do mar evocado pelos poetas. A continuidade do poema mostra a comparação e aponta, também, para o que se esconde embaixo das folhas da cana e das águas do mar, assim como as

lâminas das folhas que cortam a carne e o fogo no canavial imprime a morte, no mar a imensidão de água se revela na sede, a morte também se faz presente, e por ironia pela quantidade. São os dois, canavial e mar, vorazes, com ‘redemoinhos iguais’, com pessoas a lutarem nas praças contra esta ‘solta simetria’. Continuamos nesta mesma perspectiva e tanto *O mar e o canavial* e *O canavial e o mar* que integram o livro *A educação pela pedra*, publicado primeiramente em 1965, descrevem estes aspectos.

O MAR E O CANAVIAL

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

*

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

(MELO NETO, 1994, p. 335).

Existe uma troca de experiências entre o mar e o canavial, é uma conversa em que notadamente se mostra o valor de cada broto de cana e de cada gota de água do mar, o diálogo se faz nestas unidades paulatinamente. Contudo, a temperança é mais dificultosa, eles não convivem intimamente e lhes faltam sabedoria para compreender alguns aspectos apreendidos apenas na profundidade. A relação é de comparação e o comedido latifúndio do mar é a maneira de se dizer do latifúndio da cana, os dois em suas infinitudes ‘lastradamente’ se derramam. São poemas com características geográficas para identificar a localização do plantio canavieiro, os dois estão estruturados sintaticamente dentro de um paralelismo em que o poeta dispõe os vocábulos mar e canavial de maneira a se complementarem, como se o mar aprendesse com o canavial, sendo a recíproca verdadeira.

E o que um tem a aprender com o outro são os aspectos latifundiários de se espriarem rumo ao homem, os dois constituem sinteticamente muito da produção de João

Cabral, numa representação construtiva das realidades do Brasil, especialmente no Nordeste. Os processos social e histórico são retratados pelas paisagens do canavial e da água, são elementos geográficos historicizados pelos textos literários para colaborar na comprovação das paisagens reais que delimitam a presença da cana no litoral pernambucano. Como podemos perceber no poema abaixo.

O CANAVIAL E O MAR

O que o mar sim ensina ao canavial:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espriar-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

(MELO NETO, 1994. p. 340-341).

Neste mesmo sentido, encontramos o poema *Menino de engenho* no livro *A escola das facas*, o texto foi escrito estabelecendo uma profunda relação com o romance de José Lins, eles caminham na mesma direção, utilizando as paisagens visuais marcadas por símbolos. Tanto João Cabral quanto este outro autor tiveram suas infâncias relacionadas a cana e aos engenhos, por este motivo trabalham seus textos com descrições, ‘A cana cortada é uma foice’.

Podemos caracterizar a cana como uma ferramenta cortante, neste verso, sua força de ataque se aproxima da morte, e ela é certificada no verso seguinte quando o poeta de maneira abstrata guarda dentro de si o ataque quase certo da planta. A cicatriz deixada pela foice, ficcionalmente, pode se tratar das marcas deixadas pelo trabalho nos engenhos, a dureza já vivenciada desde criança é evidenciada por um ataque à sua própria natureza, não no sentido denotativo, mas mostrando o labor nos engenhos, por isso é maior a cicatriz interna guardada por João Cabral.

MENINO DE ENGENHO

A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, em dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana
Cortou-me ao quase de cegar-me,
E uma cicatriz, que não guardo,
Soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
O inoculado, tenho ainda,
Nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina.

(MELO NETO, 1994. p. 417-418).

Ao mesmo tempo em que encontramos objetos para a análise literária no poema, percebemos as visões dos canaviais no local onde cresceu João Cabral, entre as décadas de 1920 e 1930. Os dois próximos poemas também fazem parte do livro *Escola das facas*, neles, o vento afia as folhas da cana a transformarem-se em navalhas. João Cabral diz que “Há dois Nordeste: o do litoral, onde havia Mata e hoje há cana, e o do Sertão. Fui criado em engenho de açúcar. A grande maioria dos meus poemas trata de temas da Zona da Mata.” (ATHAYDE, 1998, p. 64).

Existem dois Nordeste em João Cabral, o primeiro com sua paisagem transformada pela cana, mais próximo do mar e outro o da sua infância, nos engenhos de açúcar. Apesar de também se mover pelos canaviais é mais pictórico, subjetivo, está na memória com sabor de inocência. As paisagens do mar e do canavial servem de figuração para uma construção da realidade do país naquela época. Acontecimentos revelados poeticamente, mostrando o processo geográfico, histórico e político, especialmente, do Nordeste e suas formas invadidas por elementos estrangeiros. O canavial grita, e não apenas em seu balançar, mas e também para simbolizar os Nordeste cabralinos.

A VOZ DO CANAVIAL

Voz sem saliva da cigarra,
do papel seco que se amassa,

de quando se dobra o jornal:
assim canta o canavial,

ao vento que suas folhas,

de navalha a navalha, soa,

vento que o dia e a noite toda
o folheia, e nele se esfolta.

(MELO NETO, 1994, p. 419).

A voz do canavial é juntada após ‘o vento no canavial’, propositadamente uma vez que o vento é um dos responsáveis pelo barulho das folhas. De toda forma, há uma profundidade maior nesta sequência e nesta voz, uma metáfora utilizada para se dizer que a cana fala, e ela corta gritando até mesmo o vento balançando suas folhas. O som do canavial é a da cigarra a clamar por chuva, do papel que amassa em seu chiado final, o amassar do papel precede seu descarte e é o mesmo som desafiador da vida que se faz ou do fim que se aproxima.

A paisagem de um canavial com voz desvela uma humanização da natureza, ele sobrepõe aos demais elementos e humanizando-se usa suas armas para fazer valer seu papel humano até a morte. “*O rio* sintetiza em seu percurso o “ciclo da cana-de-açúcar” idealizado por Zé Lins: “A história é uma só / que os rios sabem dizer: / a história dos engenhos / com seus fogos a morrer” (MELO NETO, 1997, p. 99). Tanto o poema *O rio* quanto os demais escritos cabralinos problematizam a questão social dentro de um recorte histórico e geográfico, suas formalidades reiteram o processo de relação do trabalho da sociedade pernambucana em que demonstram os problemas decorridos dos mais variados motivos, entre eles a seca. No recorte geográfico mostram o plantio e o corte da cana com seus recursos sendo utilizados pelos proprietários de engenho bem como pelos usineiros.

O FOGO NO CANAVIAL

A imagem mais viva do inferno,
Eis o fogo em todos seus vícios;
eis a ópera, o ódio, o energúmeno,
a voz rouca de fera em cio.

E contagioso, como outrora
foi, e hoje não é mais, o inferno:
ele se catapulta, exporta,
em brulotes de curso aéreo,

em petardos que se disparam
sem pontaria, intransitivos;
mas que queimada a palha dormem,
bêbados, curtindo seu litro.

(O inferno foi fogo de vista,
ou de palha, queimou as saias:

deixou nua a perna da cana,
despiu-a, mas sem deflorá-la.)

(MELO NETO, 1994, p. 427-428).

A temática rio é sempre utilizada por João Cabral, seja para dar voz, seja para aplacar o sofrimento de algumas pessoas vivendo às margens do rio e comendo suas sobras. Sobretudo, uma outra característica da água é aplacar o forte sentimento machista e abrandar o fogo ardente do erotismo metaforicamente representado na paisagem da cana queimada com suas ‘pernas’ à mostra. A água é serena, calma, é caminho, ao contrário o fogo é a ardência que excita e acende os mais brutos sentimentos masculinos. Ele é a paisagem do homem na sociedade patriarcal que invade a serenidade feminina, representada pela cana, para despi-la na satisfação de seus ardentes desejos, e mesmo não consumando o ato, desperta no leitor desejos mais quentes, iguais ao do fogo que queima como uma ‘voz rouca de fera em cio’. Sobre este poema, Correia (2007, 28) escreve que ele projeta “o cenário da mais desvairada irracionalidade no fogo que devora a paisagem canavieira, despindo-a sem deflorá-la”.

Na mesma direção, o poema *A cana do século dezoito* mostra, a partir da visão de João Cabral, as paisagens da cana, não se trata de uma explicação inicial porque o texto é posterior à intromissão canavieira no local. No entanto, é válido, bem como os demais apresentados, para evidenciar a planta em substituição a floresta nativa da Zona da Mata. As palavras descrevem a linearidade geométrica e na mesma proporção da esbelteza de suas folhas, sua incapacidade de dar sombras, e de maneira medonha seus aspectos prejudiciais de vivência. A acidez e a solidão da cana são comparadas ao mar que devassa, sem pudor, aqueles que displicentemente transpassam seus limites.

A CANA E O SÉCULO DEZOITO

A cana-de-açúcar, tão mais velha,
que o século dezoito, é que o expressa.

A cana é pura enciclopedista,
no geométrico, no ser-de-dia,

na incapacidade de dar sombras,
mal-assombrados, coisas medonhas,

no gosto das várzeas ventiladas,
das cabeleiras bem penteadas,

de certa esbelteza linear,
porte incapaz de se desleixar,

e que vivendo em mares, anônima,
nunca se entremela como as ondas:

mas guardam a elegância pessoal,
postura e compostura formal,

muito embora exposta à devassada
luz sem pudor, sem muros, de várzea.

(MELO NETO, 1994, p. 445).

O Pernambuco esteve à frente dos demais estados da federação no que tange a produção açucareira até meados do século XX, conseqüentemente houve a necessidade da produção de sua matéria prima que também cresceu consideravelmente até aquela data. Em conformidade aos dados colhidos por Andrade (2001), nos anos compreendidos entre 1988 até 1999, podemos observar a safra do açúcar correspondente no Nordeste do Brasil a 34,9%, havendo uma considerável queda a partir daí.

A alta produção entre os anos 1998 e 1999 continua expressiva em relação a outras regiões brasileiras, contudo, nesta data o estado de Alagoas aparece com maior produção, representando 47% da produção nordestina, estes dados comprovam conseqüentemente a porcentagem de produção da cana-de-açúcar naquelas localidades, considerando que tanto engenhos, no passado, como as usinas, atualmente, se utilizam das terras locais para o plantio da cana. A diminuição da safra no Pernambuco se deu por dois motivos, o primeiro pela grande seca que assolou o estado por um longo período e, também, pelo fim do Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA) em maio de 1990 com o presidente da república Fernando Collor de Mello, pelo decreto 99.240, especialmente, quando o governo interrompe sua política de subsídios aos usineiros.

A maior produção de cana-de-açúcar no estado do Pernambuco se deu, como a que resta até hoje e está, nesta localidade, na Zona da Mata, próximo ao mar e a cidade do Recife, 'banhada' pelo atlântico em muito da plantação em seus arredores, inclusive com várzeas drenadas para o plantio. A razão da escolha para a utilização do solo canavieiro é, primeiramente, pelo clima quente na quase totalidade do ano e bem aceita pela planta. Assim, de acordo com Andrade (2001, p. 269) "uma combinação de fatores físicos e humanos provocou o desenvolvimento da cultura da cana-de-açúcar e sua expansão durante quatro séculos, plasmando uma sociedade e uma civilização". Desta forma, os fatores humanos se relacionam à mão-de-obra de fácil acesso, de início com escravos e índios e posteriormente com a população sem alternativa de trabalho. Em relação aos fatores físicos, Pernambuco sempre se

beneficiou por sua localização geográfica, é a menor distância entre a América do Sul e a Europa, esta que expandia seu mercado, buscando novos ares e os encontrando em terras pernambucanas.

As pessoas de alta classe portuguesa é que contribuem para a constituição da economia no Nordeste brasileiro, ainda vale dizer que após a ocupação holandesa, por volta de 1580 a 1640, há uma mistura, colaborando para a formação social. Após a derrota na “tentativa de formação de um império na Índia, na quarta década do século XVI os portugueses iniciaram o processo de colonização, a *plantation* açucareira que iria substituir o extrativismo do pau brasil e de outros produtos de menor valor.” (ANDRADE, 2001, p. 271). Este processo de colonização que ficou conhecido como *plantation* foi iniciado em dois estados brasileiros: Pernambuco e Bahia, este fato ocorreu em meados do século XVI quando a cana-de-açúcar é introduzida naqueles locais, e, conseqüentemente, é quando inicia-se o processo de desmatamento para o plantio da cana e a construção de rústicos engenhos cujos os produtos eram o açúcar, a rapadura e a aguardente.

Ainda de acordo com Andrade (2001, p. 272), “o desenvolvimento da cultura da cana e da produção de açúcar transposto do Brasil para as Antilhas após a expulsão dos holandeses do Nordeste, provocou uma melhoria nas técnicas de produção e na qualidade do produto”. Há, com este acontecimento, um forte impacto, se estendendo até o começo do século XIX e leva a implementação de um programa do império para a instalação de engenhos mais produtivos.

Andrade (2001, p. 272), ainda escreve que “a produção a cana a ser industrializada nos engenhos centrais era feita por proprietários de terra, antigos senhores de engenho que a vendiam ao engenho central, comprometendo-se a fornecer cotas anuais”. Esses senhores eram remanescentes produtores em engenhos que fecharam suas portas e continuavam na produção canavieira como fornecedores para os mais modernos. Estes engenhos, chamados de centrais, perderam suas forças no início de 1884 e ficaram sob a direção dos usineiros, este fato se deu pela enorme força política exercida pelas lideranças locais, o que levou a instalação de diversas usinas menores e, conseqüentemente, força uma maior produção da cana para abastecer essas indústrias porque, mesmo com a diminuição considerável de usinas e engenhos, o aumento da produção de açúcar e álcool era muito aparente.

A transformação da produção dos pequenos engenhos para o processo da institucionalização da usina, como dissemos com início no século XIX, foi bastante demorado, posteriormente, com a criação do Proálcool facilitou o desenvolvimento das usinas porque com mais recursos financeiros elas foram se ampliando o que resultou no aumento do plantio

canavieiro. Somente após a safra de 1999, em virtude da crise sucroalcooleira, a produção cai, havendo uma transferência dos usineiros para o sudeste e Centro-oeste. Esta mudança foi negativa para os trabalhadores, gerando um número grande de desempregados, resultado disso foi também a saída do sertanejo pernambucano para os locais onde a cana se deslocou, a grande questão é que a cana rompe as fronteiras a caminho do Sul, mas ainda é vista da mesma forma com suas folhas cortantes invadindo o mar, os rios e a cidade.

A intenção está longe de apontar aspectos científicos a serem comprovados pela Literatura, e nem é esta a obrigação literária. Apenas apontamos fatos concretos na poética cabralina que colaboram na orientação para o entendimento do processo histórico pelo qual passou o crescimento evolutivo da planta canavieira no estado do Pernambuco. Assim, e de acordo com Correia (2007, p. 34), “a rigorosa compostura formal reconhecível ao longo da produção do poeta, mais do que um imperativo ético de feição universalizante, particulariza-se num elemento concreto e próprio da sua experiência, que é a cana, iluminando sua obra por outro ângulo”. A concretude poética cabralina se insere em uma equivalência entre a ficção e a realidade, sua estrutura se inscreve, na subjetividade do poeta, em paisagens da cana dentro de suas diversas dimensões. É a paisagem que se constrói pelos textos poéticos e como quadros contam o processo histórico da cana no Pernambuco, é também a Literatura desvelando a paisagem.

3.5 Caminhos da imaginação material das águas cabralinas

Os caminhos da imaginação material perpassam por trilhas e tramas poéticas que nos conduzem a compreensão da paisagem e dos saberes geográficos, poéticos, por devaneios, sensações e interpretações das cenas que formam o mundo. Caminhar na ficcionalidade das cenas que nos rodeiam é mais do que simplesmente estabelecer o processo de alteração da paisagem, é também, comprovar, cientificamente, em bases epistemológicas, as construções das cidades, ou ainda, as relações do homem com o ambiente. Em busca de comprovações fundamentadas na não oficialidade dos textos literários, temos investigações que colaboram para dar norte a aproximação entre Geografia e Literatura, bem como abordagens filosóficas que possibilitam mensurar a grandeza da apreensão humana e a sua relação com as cenas de poeticidade, elas podem comprovar a trajetória humana e todas as suas tramas, sejam reais ou ficcionais, que formam o processo histórico das sociedades e suas construções evolutivas.

A capacidade intelectual do homem possui aspectos importantes para o pensamento e para as projeções das cenas observadas, com sua subjetividade ele é capaz de imaginar a

dimensão dos acontecimentos do mundo, e mais, em um mundo paralelo, subjetivamente, projetar a paisagem no sentido de compreender sua verdadeira função na natureza. A imaginação representa uma faculdade mental do ser humano, é nela que o homem se fundamenta para lançar ao mundo as cenas que se processam intrinsecamente no seu pensar. As imagens manipulam as informações destes acontecimentos para que se tornem, ou mesmo sejam, reais.

O poeta carrega consigo toda carga de informações desde sua mais tenra idade e utiliza estes conhecimentos para criar coisas novas, os textos literários também podem lançar imagens percebidas, em qualquer tempo, ao mundo. Estas cenas são, pelo leitor, convertidas em um plano verossímil de acontecimentos que envolvem nossa consciência. A imaginação é uma capacidade humana, subjetiva, para projetar, pelos seus sentidos, a realidade do homem e suas relações, baseamos nossa concepção nos ensinamentos de Sartre (1996).

Este pesquisador ensina ainda que imaginação, nesta mesma perspectiva, se contrapõe a noção de imaginário como produção de imagens, ele forma as ideias e as concepções dadas, pelo homem, na expressão constituída pelas relações de diferenças sociais, há uma interação humana independente da troca de informações. No imaginário o indivíduo projeta o mundo como um recurso feito em analogia às imagens que lhe fazem algum sentido, de acordo com Wunenburger (2007, p. 16), “ele em nada modificou os pressupostos tradicionais, pois identifica sempre a imaginação como uma visão nadificante da consciência e o imaginário com um irreal”. Neste sentido, os estudos filosóficos da contemporaneidade muito reproduziram a tradição remontada no século XVII, “tradição que apreende a imaginação como uma atividade de produção de ficções, que encontra sua legitimidade principal no domínio da arte.” (WUNENBURGER, 2007, p. 16).

Ao falarmos do imaginário percebemos duas abordagens de compreensão: uma coletiva e outra individual, estes dois aspectos nos trazem uma multiplicidade de entendimentos, distanciando-se da simples noção da imaginação. Porém, nos dois casos há uma representação do mundo, estas abordagens estão associadas as paisagens carregadas de sentido e estão inscritas em um processo descritivo dos símbolos da linguagem. São descrições subjetivas permeadas pela história e são importantes uma vez que estes elementos envolvidos na aproximação entre a individualidade e os sociais se relacionam com o imaginário. As relações humanas entre as abordagens estudadas pela Geografia são aspectos importantes que nos colocam em evidência as alterações ocorridas na sociedade, assim podemos crer que a intersubjetividade está diretamente conectada à linguagem, com representações simbólicas das (i)materialidades.

Os recursos comunicativos dados através dos registros escritos revelam os aspectos culturais da sociedade, os fatos que valorizam a cultura e as crenças, e estas compartilhadas, de acordo com Cosgrove (2000, p. 39), “constituem a imaginação coletiva e definem a cultura não-material. A linguagem é o modo primário da comunicação humana, constituidora da própria individualidade daqueles que a utilizam.”, e também as representações sociais estudadas pelos geógrafos na compreensão da imaginação, tanto coletiva quanto individual. A paisagem pode ser lida, e as maneiras de sua leitura passam também pelo pictórico ao nostálgico, mas o mais importante é que ela pode ser lida poeticamente e de forma visual. A Literatura delimita uma abordagem pontual para um encontro com a linguagem, uma linguagem com o objetivo de apenas narrar, de contar histórias sobre viagens, guerras e assuntos diversos da humanidade. Contudo, uma narrativa sem pretensão de explicações, apenas ao deleite prazer de poetizar. E a construção da poética pode nos fazer viajar pelos mais distantes locais, sentindo e percebendo, pela linguagem, como se formam as relações.

O trabalho do poeta e, ou melhor, o seu dever não se preocupa, antes de mais nada, em descrever simplesmente, para Valéry (1999, p. 30), tanto o trabalho quanto o dever e, mais a função, do poeta é “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”. O poeta apenas recoloca, pelas suas memórias, uma visão renovada para análise do leitor, a poesia é uma representação da linguagem, disposta em versos, ou prosa, desvela a íntima relação entre a palavra e o espírito e, mesmo em sua subjetividade, a poesia se constrói, pela arte, projetando expressões, quadros reais, a realidade e as memórias.

Toda a descrição dos valores e das crenças sociais registradas através das marcas escritas estão envolvidas em abordagens da tradição do pensamento, os resultados desta relação são as imagens. De acordo com Wunenburger (2007, p. 16), essa tradição de pensamento ocasiona em uma ruptura e as exigências conceituais são deixadas de lado, conseqüentemente, surge um problema para se diferenciar as categorias das imagens, bem como o trabalho da imaginação na percepção do mundo em nossa volta. Desta forma, quando falamos sobre a esfera das imagens, são elas que englobam os processos e as obras e não podemos entendê-las sem ter “evitado de antemão confundir processos e representações muito heterogêneos. Uma abordagem filosófica do imaginário permanece, pois, inseparável, por sua vez, de um trabalho epistemológico de descrição, de classificação e de tipificação das múltiplas faces da imagem”.

O autor continua, escrevendo que durante o século XX e, especialmente, em sua parte final, inúmeros filósofos contribuíram para a compreensão do imaginário analisado

inseparavelmente das produções de conhecimento direcionados pela descrição. Para este direcionamento, estes estudiosos “se beneficiaram de um contexto intelectual favorável devido particularmente a novas referências e orientações, ainda que estas tenham permanecido por longo tempo modestas ou marginais” (WENENBURGER, 2007, p. 17). E são dois os motivos pelos quais a filosofia se beneficia das novas referências e orientações, primeiramente, de acordo com Wenenburger (2007, p. 17) “as recaídas da estética surrealista que permitiu, paralelamente, à lenta difusão da psicanálise freudiana na França, promover práticas imaginativas que remontam ao romantismo, até mesmo ao ocultismo”.

E depois, pela grande influência durkheimiana, o aprazimento pela ‘psicossociologia religiosa’. Estas duas abordagens se integram em um processo que, em virtude do vagaroso encadeamento de um neokantismo, declara “adquiridos o estatuto transcendental da imaginação e sua participação na constituição de um sentido simbólico.” (WENENBURGER, 2007, p. 17). A dinâmica de uma imagem não é determinada e ela é detentora de forças da imaginação, o movimento dado pelas memórias caracteriza o movimento das imagens. O seu sentido, em conformidade com Merleau-Ponty (1983, p. 111), “depende daquelas que a precedem, e sua sucessão cria uma realidade nova, que não é a simples soma dos elementos empregados”, sua análise está estabelecida pelas relações das unidades que se sucedem. A relação entre a imagem e a imaginação é uma das formas para compreender o mundo, elas se aproximam no sentido da primeira envolver aspectos da experiência herdada para identificação e influenciar na imaginação de quem a vê.

Gaston Bachelard está entre os filósofos que contribuíram para a integração da imaginação e da imagem com modernos raciocínios ou direcionamentos filosóficos e sobre esta integração. A imaginação está além da simples representação das coisas, para compreendê-la necessário se faz uma crítica a tudo que a desvaloriza. Wenenburger (2007) escreve sobre a integração ocorrendo mesmo que os métodos e gestões de estudos dos modelos da imaginação desenvolvam diversificados postulados e modelos de análises, “a fenomenologia, advinda de Ed. Husserl, consagra a imaginação como intencionalidade capaz de um alcance eidético (da essência das coisas); a hermenêutica atribui às imagens uma função expressiva de sentido, em certos aspectos mais fecunda do que o conceito.” (WENENBURGER, 2007, p. 17). Bachelard (2003) configura o indivíduo sob dois aspectos: o noturno e o diurno, nesta dualidade o filósofo coloca o ser numa proposição que emprega uma metodologia instruída pelas abordagens do sonho e do pensamento.

A poética do devaneio, do sonho e do pensar são formas que Bachelard (2008, p. 161) encontrou para manifestar a onipresença da imagem no pensamento do homem. Muito de

suas premissas estão embasadas em “quando vivemos em sua espontaneidade uma imagem como a imagem planetária da maçã de Cyrano, compreendemos que essa imagem não é preparada por pensamentos. Ela nada tem de comum com imagens que ilustram ou apóiam as idéias científicas”. Ele aponta aspectos essenciais que circundam a relação dialética entre a razão e a imaginação, faz esse estudo utilizando as mais variadas imagens retomadas dos espaços da casa.

O porão, o sótão, a escada, a mansarda entre outros, são locais usados para relacionar o processo que, a partir do imaginário, alcança os mais variados assuntos que tratam da aproximação entre ciência e arte. Sua escrita se distancia de um estudo filosófico racional, como a crítica literária moderna, ela vai além disso, trata de uma filosofia, a fenomenologia intrínseca ao poema. Na leitura bachelardiana quando nos deparamos com a casa natal e a casa onírica sentimos uma necessidade de retomar a infância para compreender a fundamentação filosófica deixada por Bachelard.

Em uma descrição com a retomada infantil e a compreensão filosófica, apresentamos um texto particular das experiências vividas na meninice. Nos meus tempos de criança a imagem da casa de minha avó, na cidade de Goiás, propunha em minha mente o lugar dos acontecimentos de minha vida. Foi nela em que tudo ocorrera de importante para formar a complexidade intelectual dada pelos devaneios poéticos que me cercam. Os sonhos que me foram dados pelo encaixe de sentimentos tecnicamente arquitetados pela estrutura física que a casa formava. Ela tinha paredes largas, como as grandes prisões vilaboenses, as telhas arredondadas e recheadas de picumã da fumaça que o fogão a lenha exalava da cozinha, a geometria das paredes erguia-se apenas até certa altura, quase que a tornando como um todo. A casa, como também a chamávamos, ficava, oniricamente, nos fundos de um cemitério, mas para alcançar o muro que dividia os dois locais passava-se pela floresta frutífera que meu avô, ainda jovem, plantara e minha avó, sem rodeios, amava contar a história de cada nascimento frutífero, inclusive com datas.

O banheiro, esse me lembro bem, fora da casa, ficava num ponto equidistante entre as jabuticabeiras e os sombrios muros do fim vital. Nas noites frias e ventosas de julho as centenárias mangueiras, jaqueiras e cajueiros assoviavam, balançando de um lado para o outro como se quisessem brincar com a imaginação de cada criança, e não eram poucas. A noite parecia uma eternidade entre o medo que era rebuscado pelas histórias que se contavam dos negros escravos açoitados e mortos, pareciam em busca de vingança aos descendentes que os esqueceram.

O estudo das imagens bachelardianas nos inquieta a romper uma inércia que nos separa das lembranças físicas e telúricas da casa enquanto arquétipo enraizado na lembrança de cada um de nós. Cada qual com suas particularidades e longe de ser uma simples regressão, ou um retorno às imagens da infância retratadas ou esquecidas, trata-se de um devaneio poético a que todos nós somos acometidos ao relembrarmos de nossos sonhos de criança. Tentaríamos descobrir, então, onde e como são/estão as casas que sonhamos, existem dois aspectos para analisarmos aquela casa, o primeiro a sua geometria, suas constituições físicas. Contudo, há também um espaço telúrico que nos remete as suas imagens poéticas e que de acordo com Bachelard (2003), são aspectos carregados de valores oníricos. A Literatura pode fazer esta retomada em suas imagens carregadas ao longo do tempo que nos dá esse onirismo poético. São valores transcendentais que estão na nossa mente, formando as várias imagens íntimas do interior da casa, valores que se dão além de uma simples lembrança, imagens telúricas e por isso, oníricas.

Bachelard (2003) busca os valores das imagens na mais profunda intimidade do homem, faz uma reflexão do ser humano e da casa, retrata intimamente os medos, os vazios, as alegrias, o noturno e o claro são abordados pelas diferenças entre o sótão e porão. Pela poética do espaço, Bachelard (2008, p. 32), escreve sobre os valores como simples abrigos e eles estão “profundamente arraigados no inconsciente, que vamos encontra-lo mais facilmente por uma simples evocação do que por uma discrição minuciosa. A nuance, então, exprime a cor. A palavra de um poeta, tocando o ponto exato, abala as camadas profundas do nosso ser”. Há um desdobrar íntimo que o filósofo desenha através da imaginação, ele faz uma análise perceptiva da estética que uma cena provoca através da Literatura. Existe também um desdobramento ontológico onde o homem morava. Porque na casa tem uma centralidade de pensamentos, de lembranças, de devaneios íntimos de cada um de nós, como se a imagem estivesse integrada e segmentada em nós, “suscitando devaneios bem diferentes conforme sigam corredores que não levam a parte alguma ou quartos que “encerram” fantasmas, ou escadas que obrigam a descidas solenes, condescendentes, indo buscar lá embaixo algumas familiaridades” (BACHELARD, 2003, p.77).

Estaríamos perdidos sem a casa, ela é o nosso abrigo, uma extensão do abrigo primário que tivemos, o útero materno. Há um sentimento de proteção e ao mesmo tempo topofílico que nos faz retomar um valor maior ao que está intimamente ligado por dentro, tanto da casa quanto do homem, porque Bachelard (2003, p. 77) relaciona cada canto da casa com as lembranças que carregamos dela. Por isso chega a dizer que a “casa da lembrança, a casa *natal*, é construída sobre a cripta da casa onírica”. Então, o filósofo arquiteta poeticamente todos os

cômodos de uma casa onírica. Sobre o sótão e o porão faz uma verticalização, colocando aquele como ‘um universo constante’ que está ao vento, participando da vida dos pássaros, apesar de noturnamente ser um lugar de grandes terrores, enquanto este se contrapõe irracionalmente, pela escada abaixo, pela escuridão, pelos medos.

Assim, para Bachelard (2003, p. 86), inexistente uma real casa onírica desestruturada pela altura, “com seu porão enterrado, o térreo da vida comum, o andar de cima onde se dorme é o sótão junto ao telhado, tal casa tem tudo o que é necessário para simbolizar os medos profundos, a trivialidade da vida comum, ao rés-do-chão, e as sublimações”. Há uma divisão simétrica entre a racionalidade (sótão) e a irracionalidade (porão) que divide esses dois cômodos. O Bachelard noturno e diurno está mostrado nesses pontos residenciais, uma escada, tanto para cima quanto para baixo, para se alcançar esses locais que guardamos em nossas lembranças, pensamentos com imagens claras e escuras de solidão e de medo que vão formar a casa onírica.

Para discriminar os cômodos e as imagens da casa que o filósofo chama de ‘revelar a alma da casa’, podemos fazer uma distinção entre o sótão e o porão, aquele é o lugar dos pensamentos, de solidão, onde a pessoa se sente segura, ele está “aberto nas mortas claridades noturnas a mil presenças.” (BACHELARD, 2003, p. 86), o porão é outro, é retomada apenas do escuro. Ensimesmado, o homem que sobe as escadas está em busca de proteção revelada pelo teto que o protege dos temporais, dos raios solares, a própria subida compreende um pensamento racional expressa pela simbologia de proteção dada pela inclinação do cômodo. Enquanto que, para o porão, a escada desce e com toda sua necessidade, como servir de adega ou para entulhar os símbolos que guardam os momentos importantes passados na infância.

É a figura masculina que mergulha em suas profundezas misteriosas, é um espaço sempre escuro, que amedronta, inseguro, úmido e ao descer o homem se perde em pensamentos irracionais dados pela obscuridade do lugar. Consideramos na casa e na poética uma imbricação entre os dois vocábulos que instigam no homem a percepção das imagens dadas pela sua habitação. E ela, poeticamente, não é simplesmente isso, vai além do abrigo, é o reflexo de todas as verdades e realidades que vivemos, é a gênese protecionista que nos faz sonhar e buscar em pensamentos solitários, de medo e de alegria, aspectos importantes de nossas lembranças. E das subjetividades que deram a João Cabral descrever a paisagem de sua imaginação infantil, tanto que o leva a escrever o poema *Infância*, publicado no livro *A Pedra do Sono*.

INFÂNCIA

sobre o lado ímpar da memória
o anjo da guarda esqueceu
perguntas que não se respondem.

Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol?

Mas meus dez anos indiferentes
rodaram mais uma vez
nos mesmos intermináveis carrosséis.

(MELO NETO, 1994, p. 46).

O poema interpela, pela memória, suas questões de criança, a maioria delas não respondida, sobre política, sobre questões sociais e entre outros. A velocidade de seu crescimento, pela introspecção pessoal desde criança, o faz entender a mesma rapidez como cresce intelectualmente, e tudo se passa e se retoma pelas festividades ao som de músicas em parques passados na mesma dimensão em que revive sua idade já como poeta. E além da cronologia intelectual de João Cabral, sua poética também marca uma casa da infância e ela é representada pelo Sertão, como podemos perceber em fragmentos no poema *O rio*.

[...]

Para o mar vou descendo
por essa estrada da ribeira.
A terra vou deixando
De minha infância primeira

[...]

Deixando vou as terras
de minha primeira infância.
Deixando para trás
Os nomes que vão mudando.

(MELO NETO, 1994, p. 120-121).

A casa primeira, tanto na vida quanto da poética de João Cabral é marcada por leitura, inicialmente descrita no poema *Descoberta da literatura*, contido no livro *Escola das facas*, nele o poeta descreve seu encontro com a arte e a leitura dela para as pessoas que trabalhavam nos engenhos do pai. A narrativa dos poemas de cordel é feita em voz alta para os trabalhadores, para Yokozawa (2014, p. 5), com base nos versos, “que o leitor que lia aquilo” /

“como puro alto-falante”, existia o medo “que os ouvintes confundissem o “espaço mágico” com o real e o tomassem pelo “autor imaginante”. O menino que lê é um “filho-engenho” que está a transgredir o seu lugar social e a ter contato com uma literatura que não lhe representa socialmente”. Contudo, ele se identifica com seus ouvintes na mesma medida de trabalhador, ‘intelectual’. A relação da casa com o início da poética de João Cabral se dá com a saída de seus personagens, tanto o homem quanto o rio saem do Sertão, local primeiro de suas moradas.

Para Bachelard (2008), a casa, como primeira morada, independe de seus aspectos físicos, seja uma mansão ou um casebre, quando tratamos do devaneio ela sempre foi e continuará sendo o lugar da promessa, da proteção onde vimos o pai, a mãe e os irmãos, todos num sentimento forte de crescimento familiar. Verdadeiramente, a lembrança de ver o pai chegar cansado do trabalho, a mãe ao fogão e os irmãos a correrem pela casa, cada qual com seus sonhos, trata-se de um aspecto interno, como sentimento de casa primeira, mimese de família. No tratar do devaneio poético, tendo como *corpus* a casa, retomamos uma indagação feita por Bachelard (2008, p. 23), o filósofo questiona: “Através da lembrança de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas, imagens de intimidade protegida?” (BACHELARD, 2008, p. 23).

Essa questão distancia cada vez mais a casa de suas variantes físicas e isso é uma busca bachelardiana, pensar o lar como devaneios poéticos, como foi também a de João Cabral. As imagens formadoras da casa integram valores da lembrança porque, como escreve Bachelard (2003, p. 77), “na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós nos “perdemos” nela. Há nela um infinito. Sonhamos com ela também como um desejo, como uma viagem, que às vezes encontramos nos livros”.

O homem é invadido pela lembrança, pelo sonho maternal, conforme Bachelard (2008), quando ele se vê diante de imagens que o remete aos devaneios de seu lar primeiro, é o sonho acordado, do devaneio e é este sonho que ligará, intimamente, o homem a sua casa. Trata de uma análise psicológica e sistemática dos locais que se passaram na intimidade de nossa vida. Borges Filho (2008) acrescenta ser mais do que simplesmente um estudo psicológico porque a análise circunda também em outras abordagens, com conclusões “sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural” (BACHELARD, 2008, p. 1).

Assim, o filósofo distancia a casa de um processo descritivo, como um retrato da lembrança, ela nos remete mais a segurança do útero materno onde se compreende a proteção e ao ato de descrever poeticamente nossas vivências, “nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida” (BACHELARD, 2008, p. 26). Verdadeiramente historiadores ou poetas estamos em busca de uma segurança no processo descritivo, no sentido da verdade histórica, introduzimos a subjetividade nas projeções reveladas pelo conhecimento e, também, no plano textual as sensibilidades e as experiências de vida como temática do complexo histórico, e vale dizer que estamos sempre nos perdendo no momento em que permitimos a subjetividade figurar como ferramenta principal para a interpretação dos acontecimentos.

Os valores estão no subconsciente do homem e são despertados pelas imagens, sabores, sons e aromas, esse processo se dá em qualquer momento da história porque memória e imaginação caminham juntas, formando as imagens íntimas que nos foram dadas pelas lembranças distantes. Estas se modificam com o tempo e se perdem quando estamos fora do nosso lugar. Como escreve Bachelard (2003, p. 77), “de que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa da intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido da intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos”. Ela estará apenas em nossas lembranças, nos sonhos. Neste sentido, Gratão (2012, p. 82) ensina “o sabor está na raiz, no apego, na profundidade, no mergulho dos sonhos nos nossos devaneios íntimos da “casa” bachelardiana.

Uma casa onírica é uma imagem que na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção”. Os espaços íntimos não existem sem os sonhos e estes são os que o fazemos acordados, é uma aproximação cada vez maior de um sentimento topofílico dos lugares em que somos remetidos enquanto pensamos na casa de nossas lembranças. A casa do homem é o local da reflexão, é onde se encontra com seus pensamentos, suas memórias e lembranças. A compreensão de proteção da casa também está ligada ao devaneio para que ele não se perca nas intempéries da vida. A casa é a fábula de todo um mundo humano, seu berço, sua primeira morada antes de ser atirado ao mundo.

Então, e as casas onde se sonha, a questão retoma a diferença entre a casa natal e a casa onírica, “a terra natal é menos uma extensão do que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental.” (BACHELARD, 2002, p. 9). A casa natal está intrinsecamente ligada ao habitar e Bachelard (2008, p. 34) utiliza uma metafísica para esse verbo, ainda assim, há uma

diferenciação, “a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar”. Enquanto que na casa onírica a verticalização da casa, sótão e porão, são os lugares do devaneio, na solidão ou nos temores é que homem pode poetizar as imagens. O mesmo autor, em outro momento, escreve que a casa onírica trata-se de uma imagem e “na lembrança e nos sonhos, se torna uma força de proteção. Não é um simples cenário onde a memória reencontra suas imagens. Ainda gostamos de viver na casa que já não existe, porque nela revivemos, muitas vezes sem nos dar conta, uma dinâmica de reconforto” (BACHELARD, 2003, p. 92).

As casas onde sonhamos sempre estiveram em nós e como profunda exploração de nosso inconsciente aparece o ‘arquétipo de casa onírica’ ou como ‘imagens da volta à terra natal’ porque quando habitamos de forma onírica o fazemos muito mais do que apenas pela lembrança. A diferença está bem além da simples lembrança, necessário se faz, junto com os sonhos acordados, nos remeter a imagem de proteção da casa que revivemos. Por isso, Bachelard (2003, p. 77) escreve sobre a casa sonhada, pelos relatos de Alexandre Dumas, que não viu mais seu castelo desde sua infância, porém o descrevia para definir suficientemente seus reinos. “Ao invés de sonhar com o que foi, sonhamos com o que deveria ter sido, com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos”. O despertar da casa onírica em nosso inconsciente independe da complexidade física e parte para uma análise sonhadora, lírica, poética que estará em nós arraigada pelos longos cômodos e valores que a vida sempre nos revela.

O futuro, o passado e o presente formam a linha do tempo para o sonho ‘com o que deveria ter sido’. O significado está coberto por uma arte poética em que desvela a subjetividade do artista. Para Ricoeur (2010, p. 117, grifos do autor), “a passagem do futuro ao passado cessa de constituir uma transição extrínseca, porque o *ter-sido* parece chamado pelo *por-vir* e, em certo sentido, contido nele. Não existe reconhecimento em geral sem reconhecimento da dívida e de responsabilidade”. Desta forma, a análise do tempo dos acontecimentos direciona os devaneios, assim, com o que sonhamos ou devaneamos intimamente se recobre do “ter sido”. “Pode-se então dizer, resumidamente: “Autenticamente por-vir é o ser-aí autenticamente tendo-sido”. Essa abreviação é a do retorno a si inerente a toda tomada de responsabilidade. Assim, o tendo-sido procede do porvir”. (RICOEUR, 2010, p. 118, grifos do autor).

A imagem de nossas lembranças, de nossos sonhos devaneadores são entradas para o estudo da paisagem pelo sabor como recurso inspirado pelos acontecimentos imaginativos. Gratão (2012, p. 31) em sua pesquisa voltada a essa temática escreve que “o sabor é um traço de ligação do homem com a natureza. A natureza como fonte é projeção imaginária. [...] um transcurso que busca explorar o campo geográfico de pesquisa pela perspectiva da imaginação”.

A pesquisadora faz um estudo da paisagem partindo de uma pesquisa sobre a imaginação em que a base filosófica é sustentada por Gaston Bachelard, e há uma importância relevante porque esta abordagem da filosofia é realizada com aproximação nas premissas conceituais da geografia existencial de Eric Dardel.

A razão deste processo se dá em virtude de tanto Bachelard quanto Dardel, cada qual com sua linha de pesquisa, caminharem na mesma direção no que se relaciona ao “sentido do humano na maneira de ver o mundo, de estar no mundo.” (GRATÃO, 2012, p. 31). São duas visões aproximadas que trabalham com a sensibilidade poética e, para tanto, a imagem rege a relação do homem com o ambiente que o envolve, admiradores do movimento e dos fatos causais explicados pela paisagem ou pela arte. A poeticidade movimenta o mundo e explica as relações do homem com ele, evidenciamos a distinção do estudo científico e das pesquisas em que a arte revela os processos históricos pelos quais a sociedade se desenvolve, nestes estão inseridos a sensibilidade e a capacidade artística que o poeta ou qualquer outro artista possui em projetar as imagens do mundo, essas representações se estabelecem nos símbolos que o cientista pode, pela percepção, compreender a paisagem, porque como explica Besse (2011, p. 119), é através dela “que o homem toma consciência do fato que habita a terra”. A terra é o local original do homem, local de habitação e de transformação, os elementos componentes formam e estão na habitação do que também é transformado. A poesia permite uma integração de habitação entre o homem e a paisagem, João Cabral escreve, no livro *Andando Sevilha*, essa integração, dizendo que ele habita nela.

AS PLAZOLETAS

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

(MELO NETO, 1994, p. 641).

[...]

LIÇÕES DE SEVILHA

Tenho Sevilha em minha cama,
eis que Sevilha se fez carne,
eis-me habitando Sevilha
como é impossível de habitar-se.

(MELO NETO, 1994, p. 644).

João Cabral utiliza o verbo habitar para confundir o local onde habita com a encarnação do seu corpo na cidade, especialmente, em sua cama, é a confluência do homem habitando a paisagem. Esta é uma importante abordagem na explicação da paisagem feita por Gratão (2012, p. 32), podemos entender que a paisagem exprime profundamente uma íntima relação com o homem, caminha pelos espaços sensitivos do ser, nesta perspectiva intitula seu texto em *Sabor e paisagem*, explicando que “o sabor se põe como um traço de extensão entre o homem e a Terra, traço de ligação existencial do homem e a Terra. Como forma de uma ‘tonalidade afetiva dominante’, como traço de geograficidade”, que abre uma reflexão sobre a posição ocupada pelo homem, como ser ou estar, em uma localidade confortável para discutir as geografias do sabor, da poética, ou ainda, novas formas de estudarmos o mundo.

A autora ainda ensina que essa Geografia viria a se colocar dentro de um plano proposto a investigar, numa abordagem de exploração teórica diferentemente e distante de uma abordagem empírica, elementos acerca de pressupostos teóricos de caráter exploratório e não pura e simplesmente uma ordenação do sabor. “É antes, uma vontade de colocar em discussão geográfica o sabor, não enquanto degustação (ou sentido gustativo), mas enquanto desdobramento da ligação homem e Terra – essa dimensão terrestre que ele imprime e expressa – e que está na paisagem” (GRATÃO, 2012, p. 32).

Sentar-se à mesa para degustar os sabores da paisagem é viajar na cientificidade geográfica para compreendê-la através da poética da terra, um estudo descortinado pelo espaço telúrico pela imaginação de Bachelard e pelas memórias cabralinas. Um sentimento de estar e ser na paisagem porque ela “se desvela como uma “impressão de conjunto”, sob a forma de uma “tonalidade afetiva dominante” de “ser na paisagem” e atravessado por ela.” (GRATÃO, 2012, p. 33). Estar e ser atravessado pela paisagem nos coloca como parte integrante da natureza, retomando nossa essência primeira, a natural, estamos e somos natureza e é a percepção do que nos envolve, seja pelo sabor ou por outros aspectos sensitivos para compreendermos os fatos, reais ou ficcionais, que explicam o que apreendemos da paisagem.

Estes fatos passam pela imaginação e pelo imaginário das pessoas, eles carregam subjetivamente em seu bojo de conhecimento empírico toda a experiência das imagens processadas desde o nascimento. Ficamos diante de uma linha proposta, para estudarmos Geografia e Literatura, com apontamentos “para compreender como sabor e paisagem se misturam, se desdobram e se repercutem, segundo o imaginário geográfico e o mapa da imaginação.” (GRATÃO, 2012, p. 33).

Podemos ser atravessados pela paisagem e o caminho pelo qual esta sensação é sentida corre pelas águas de João Cabral, água, terra, cinzas, morte e vida são vocábulos muito

utilizados na poética cabralina, todos eles giram em torno de uma aproximação entre a vida severina e o pleno descanso úmido da mortalha tecida pelos símbolos poéticos concretos que projetam a imagem para nossa percepção. Numa retomada bachelardiana os temas de João Cabral se voltam para elementos na natureza que desvelam, no leitor, a imaginação material, as cinzas são constantes, resultadas do fogo que estabelece a necessidade do ar para sua efetivação, representam também a fertilidade dada a terra que seria resolvida apenas pela água, busca incessante da poética cabralina que evidencia a dualidade vida e morte nos quatro elementos da natureza.

Elementos que Bachelard (2002) acredita classificar as imaginações materiais porque, para o filósofo, a poética necessita herdar objetos de essência material que vão, fundamentalmente, unir as almas poéticas. A materialidade se faz importante porque para a continuidade do devaneio com estabilidade para se alcançar como resultado uma obra escrita, e para que não se torne apenas uma ocasional linha de estudo, “é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. E não é à toa que as filosofias primitivas faziam com frequência, nesse caminho, uma opção decisiva.” (BACHELARD, 2002, p. 4, grifos do autor).

Encontramos na matéria cabralina a água, nos caminhos da imaginação material de sua poética é ela que permeia, como fio condutor, a complementação dos elementos terra, fogo, e ar, e é nela que o homem busca a vida. O rio Capibaribe é onde tudo começa para João Cabral, os versos estão embasados na água ou na falta dela, o poeta tem uma íntima relação com a água. Publica em 1956 uma obra intitulada *Duas águas* (poemas reunidos), pela editora José Olympio. Há, propositadamente, uma divisão em duas vertentes totalmente distintas, a primeira, uma água construtiva, reúne alguns poemas conhecidos como experimentais, foram construídos arquitetadamente e instigam uma reflexão para os artistas direcionando ao próprio construir poético.

A outra, uma água participante, esta é voltada para uma temática de denúncia do problema social do sertanejo, com poemas mais longos que tratam da busca por melhores dias na umidade do mar por aqueles que sofrem com a falta da água. Sobre o construtivismo líquido de João Cabral podemos ressaltar sua valorização à expressividade das formas visuais, são poemas geometricamente construídos, o próprio poeta escreve que podia gastar mais de um ano para escrever um poema, desta forma, se distanciava da criação poética como inspiração. Na água, os poemas conversam com artistas plásticos e dentre os quais destacamos Juan Miró, com grande influência dos cubistas. No livro *Serial*, poema *O sim contra o sim*, diz que

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não é canhoto)
é mão sem habilidade
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a troncou de braço:
queria-a mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.

Assim, foi que ele, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia
como se aprendesse ainda.

(MELO NETO, 1994, p. 298-299).

Nos poemas *Psicologia da composição* integrante da primeira água, juntamente com *Uma faça só lâmina*, existe uma linguagem hermética com uma construção voltada à pesquisa da linguagem. No primeiro poema citado, há uma comparação da natureza com o que os artistas produziam e o poeta utiliza como base para a arquitetura de seus poemas. A água se reveste em um poema-livro, permeia toda a arte poética de João Cabral, estaria em toda parte correndo pelas gretas dos versos, entremeando pensamentos de dor e de alento. Para Lima (1983, p. 113), de todos os elementos constitutivos da poética cabralina, “é o rio o mais definitivo e o mais definidor.

A água do rio como princípio e fim, cabeceira e foz, vida e morte, sincronia e diacronia, correnteza e poço, sintagma e paradigma, fundo e forma, conotação e denotação, significante e significado”. E esta água ou “feição aqualina” aparece marcadamente em quase tudo de João Cabral, porque ela se faz também em sua ausência, o poeta escreve que o homem deve

VIII

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas.

(A árvore destila
a terra, gota a gota;
a terra completa
cai, fruto!

Enquanto na ordem
de outro pomar
a atenção destila
palavras maduras.)

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;

onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio.

(MELO NETO, 1994, p. 96-97).

Mesmo na falta da água o eu lírico parte para uma comparação que projeta sua imagem ao tê-la, há uma comparação do deserto (ausência) com um pomar (presença), e justifica sua posição pela árvore que a condiciona, enquanto tinha forças, o pomar que outrora havia sido cultivado com maçãs e que atualmente ‘cultiva-se’ a fome, o vazio. Uma reflexão da construção poética amalgamado à terra, fogo, ar e água e a poética, que em um processo de verossimilhança, descreve a relação psicológica do sujeito e sua ‘associação’ com a natureza, imaginação material.

Na água participante há uma preocupação com a realidade do homem do Nordeste, os poemas concatenados, nesta água, são os mais conhecidos da poética cabralina, *O cão sem*

plumas, O rio e Morte e vida severina, eles estão construídos com imagem de terra e água, de vida e de morte, uma imagem da possibilidade de vida em uma localidade de miséria, e mesmo que com pouca chance, a saída do retirante é se distanciar da vida que se morre um pouco por dia. A ansiedade, o deslumbramento com o novo e depois o desespero quando na umidade percebe que a morte também é ativa, os poemas metaforizam elementos da natureza para mostrar as agruras do sertanejo e do ribeirinho que vivem às margens do Capibaribe, alimentando-se do que a lama traz, dos siris que apanham. No subtítulo *O outro Recife* do poema *O rio*, a água forma a imagem do texto.

[...]

Casas de lama negra
há plantados 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 longe desceu
em minha companhia;
nela deságua a gente
de existência imprecisa,
no seu chão de lama
entre a água e a terra indecisa.

[...]

(MELO NETO, 1994, p. 138).

Podemos perceber nos dois trechos dos poemas, anteriormente citados, a materialização de terra e água feita pelo poeta. Na mistura de terra e água, contida no verso “daquela cidade anfíbia”, o poeta cria uma Veneza própria baseada na similaridade de Recife com a cidade italiana, tanto na arquitetura das pontes quanto na poetização da água. A cidade (terra) está entrecortada por vários rios e canais, formando alagados e mangues onde habita parte da população e o Capibaribe, principal rio pernambucano, é ora o rio do devaneio ora o cão desplumado. De acordo com Lima (2012, p. 100), a terra, em muitos momentos, referenciada pela pedra, mostra nas características da escrita cabralina uma firmeza calma e densa, apresentando a dualidade material, o princípio criador da terra é proposto pelo poeta

como uma “operação intelectual discursiva, o encadeamento de idéias e metáforas e uma teoria poética marcada pelas leis do raciocínio.

Em contraparte, a água que precedeu a criação do cosmo e caracteriza-se como símbolo da fonte, produção e invento”. São características dadas por João Cabral para a maioria de seus personagens, o retirante Severino sai da nascente do rio Capibaribe que por diversas vezes é sua estrada, seu melhor guia. Contudo, em outras, as águas somem e sem cumprirem as sinas, o rio e o sertanejo, se perdem, perdendo o caminho aquoso que se transmuta em estrada, em terra, em pedra, para bem depois voltar a molhar a vida deste retirante, projeto estruturalmente formal de João Cabral. “A poesia desse autor transfigura a imaginação formal dos rios. Porém, além das formas, o poeta inclina-se com maestria na imaginação material e, como se explicitou, a matéria discorrida é a água, que representará a palavra úmida, o verbo criador” (LIMA, 2012, p. 101). A palavra úmida é a representação da continuidade da vida, é uma retomada fecunda na imaginação material carregada pelo poder da criação.

Assim como, para Gratão (2012), é necessário sentar-se à mesa para compreender a paisagem numa extensão telúrica, bem como degustar os sabores permeados pela memória e pelo imaginário, também, para a compreensão da paisagem em João Cabral podemos mergulhar em suas águas e na imaginação material de Gaston Bachelard. As águas representam o cerne de toda poética de seus textos, é o rio narrando a descida do homem, sua própria descida e a alteração da paisagem. Como analisamos no poema

RIOS SEM DISCURSO

A Gabino Alejandro Carriedo

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

*

O curso de um rio, seu discurso rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.

Salva a grandiloquência de uma cheia
 lhe impondo interina outra linguagem,
 um rio precisa de muita água em fios
 para que todos os poços se enfrasem:
 se reatando, de um para outro poço,
 em frases curtas, então frase e frase
 até que a sentença-rio do discurso único
 em que se tem voz à seca ele combate.

(MELO NETO, 1994, p. 350-351).

De acordo com Lima (2012, p. 101), o poema é o resultado do mergulho nas águas escritas, uma imersão na umidade da palavra, há a produção de uma linguagem acerca da própria linguagem e o poema “mais do que um símbolo da linguagem poética, tornou-se um ícone da metalinguagem do discurso-rio cabralino, no sentido de trazer a imagem material da linguagem da poesia”. A água ou a falta dela representa a dualidade principal, bem como o rio que direciona a palavra poética de João Cabral, o rio apresenta-se agora sem discurso numa busca para a compreensão da paisagem pela concretude da palavra, neste sentido Vernieri (1999, p. 12) escreve que “a travessia poética da imobilidade, condição do irremediado de uma paisagem, vai buscar na água (ausente) o movimento, signo do fluir da sobrevivência”.

A imagem material apontada no poema é a forma pela qual o poeta da palavra demonstra o processo de esgotamento do rio, em analogia ao uso da palavra. Há na paisagem do rio um contraste com o discurso, ou na falta dele, o rio se resume em poças quando a água vai se quebrando em pedaços, essa quebra nivela a expressão poética numa posição discricionária, ela, dificilmente, percebida nesta posição geográfica consegue a transmissão da mensagem. Contudo, pulula aqui e acolá, formando a ligação das memórias de João Cabral.

O poema é mais um dentre tantos em que João Cabral aponta a realidade de agrura, de seca. Ele fala de si e do que viveu, a paisagem é projetada pelo texto através das palavras do rio, ou sobre ele, a imagem é o ponto principal para a experimentação da intimidade material do homem com a natureza. A água carrega consigo os símbolos experienciados pelo escritor durante toda sua vida que vai escrever sobre a geografia do Pernambuco, e a imagem é importante, como afirma Bosi (1977), porque todo conhecimento simbólico trazido por João Cabral está enraizado em seu corpo e ‘desenhado’ para nós, ele pode ser compreendido pelas sensações que temos diante do que ‘vemos’. Aliado a estes sentidos estão o sabor, o cheiro, a audição entre outros. O pesquisador escreve que a experiência da imagem está em nós arraigada antes mesmo da experiência da palavra, desta forma, a imagem, primeiramente, é um elemento visual e o homem, em muitas vezes, inicia sua percepção a partir da visão com a definição das formas físicas da natureza com suas dimensões e cores. “A imagem é um modo da presença

que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.

O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo.” (BOSI, 1977, p. 13). A visão é um elemento caracterizador para a primeira percepção da aparência. Esta se coloca além da simples forma, além desta também do conteúdo entre outros, configurando o conjunto resultado da realidade do objeto. A visão nada mais é do que a abertura para o entendimento da aparência completada pela relação do que nos é subjetivo. Desta forma, é necessário compreender além da aparência, e o conhecimento está anterior à visão, a palavra, formado pelos aspectos sensitivos do pensamento, são estas faculdades que nos auxiliam na compreensão das relações, ‘vendo’ além das aparências, sentindo o cheiro ou percebendo as dimensões das coisas e suas relações.

Não somente a sensação visual, pois é muito mais do que somente se avista, é percepção e podemos perceber as paisagens escritas no poema, de realidade da seca, do rio transformando-se em pedras numa analogia à palavra que perde sua significação de se comunicar. Embora isto ocorra com as enchentes, uma realidade que não é o do próprio rio, são outras palavras se comunicando por ele, construindo um discurso que nem sempre se completa por sua realidade. É plausível a aproximação da ciência geográfica com aportes epistemológicos trazidos pelos textos literários. Os caminhos da imaginação material das águas cabralinas se definem pelas relações do homem com a natureza e como estas relações são abordadas pela filosofia, Geografia e pela Literatura.

Com uma introdução dos estudos bachelardianos buscamos compreender a espontaneidade da imagem projetada pela teluricidade da poesia, também interpretar a paisagem por novos sentidos, o sabor nos traz também aspectos telúricos desta relação, com base na perspectiva da imaginação material. Com isso, podemos explorar, no campo geográfico, a paisagem descrita na poesia e vivenciar nos poemas de João Cabral a formação da paisagem construída pela imagem material da água, é ela que nos convida a compreensão da filosofia, da interpretação geográfica e do caminho trilhado para apreender a situação do retirante pernambucano, bem como a projeção de cada imagem ribeirinha que se concatena para formar a poética geográfica de João Cabral.

3.6 A paisagem literária cabralina

A paisagem é característica envolvente em toda poética cabralina, desenrola-se numa concatenação de telas projetadas por vocábulos duros, circundados, por seus limites em

conceitos, relativamente, pouco poéticos. De acordo com Secchin (2000, p. 105), na década de 1940, João Cabral deixa claro a intenção em não mais produzir poemas, contudo, a poesia, em momento algum, desiste deste poeta. Seu intento estava embasado na incerteza da “perdurabilidade e manifestando-se espantado com a atenção, que lhe soava excessiva, concedida a um escritor que, durante mais de quarenta anos, retornava sempre aos mesmos temas, já em si muito restritos”. Porém, e excelente fato para a Literatura brasileira, o poeta estava equivocado nesta abordagem de pouca durabilidade em seus textos. Mesmo porque em seus próprios versos vocifera as limitações do assunto poético adotado por ele, a exemplo do poema *A lição de poesia*, publicado em 1945, em que essa preocupação de esgotamento já se apresenta.

Neste texto João Cabral compara o tema de sua Literatura com o ‘ar’, no sentido da simplicidade de conhecer o seu funcionamento. Vemos que o poeta faz a comparação como se desconsiderasse toda a estrutura do aparelho respiratório e a complexidade do oxigênio, tanto é que, mesmo rodeado por questionamentos e dúvidas do futuro de sua arte, continua na profundidade das formas e temas propostos a denunciar e descrever o cotidiano do homem pernambucano. Bem depois, partindo para outros olhares, para a Espanha, por exemplo, ainda com a mesma perspicácia de um cientista geográfico para, muito além de descrever os objetos captados, dar a eles sua perceptiva herdada de análise imagética para configurar as relações sociais e também compreender a relação entre o homem e a natureza, isso vai permeá-lo até o fim de seus dias.

Secchin (2000) escreve o texto *João Cabral: outras paisagens* com o objetivo também de apontar algumas ambiguidades manifestadas, em uma lógica formal, pelo poeta, seca e água, morte e vida, cinza e verde, reforçando os vocábulos duros mencionados no parágrafo anterior, são estes, reconhecidamente, entre outros do mesmo sentido, que trarão a João Cabral uma poética voltada para paisagens. Para este escritor, a poetização de ‘pedra’ é mais simples do que sentir sensibilidades em ‘coração’ e por este motivo reconfigura o movimento literário, inserindo uma nova abordagem na Literatura, a paisagem. E buscando, nesta reconfiguração, um plano que o reconforta na produção para continuar seu fazer poético, “porque nele se instila um olhar que, mesmo insistindo em declarar-se realista, tratará, na verdade, de desdenhar ou redesenhar o visível, deslocando-o para outras esferas de significação ou projectando-o em diversas conexões espaço-temporais – noutras paisagens”. (SECCHIN, 2000, p. 105-106).

Nestes termos, a clareza racional para colocar, voluntariamente, as palavras, expressando mais do que seus significados, metaforizando o rio em um cão desplumado,

envolve, na simplicidade da comunicação, a complexidade para desvelar poemas que escondem métricas a serem exploradas para compreendermos a aproximação da ficção e da realidade. A paisagem é a palavra e o conteúdo da estrutura cabralina, Secchin (2000, p. 106), fazendo um jogo de palavras com os títulos de João Cabral escreve que “toda *Paisagem é com Figuras*: assim como existem as que pesam no texto, sobrepondo-se espessamente à realidade que pretendem revelar, outras há que consistem exactamente em ocultar-se num caminho de subtração retórica”.

A descrição da paisagem, neste tópico, parte para uma ação comparativa entre as pernambucanas e as espanholas, foi o que dissemos com o termo: *outros olhares*, anteriormente. O Pernambuco é o lugar de João Cabral, desde criança solidifica seus laços afetivos e o poetiza, a Espanha é onde aprendeu a amar, especialmente Sevilha, a esta cidade dedicou muitos de seus poemas. Buscamos uma mostra da paisagem castelhana e da paisagem nordestina para compreendermos a profundidade dedicada à categoria, pelo poeta, em seus escritos. De acordo com Lima (1968, p. 339), essas paisagens se aproximam por suas naturezas, há nelas uma mesma linha de construção, a única diferença é o aspecto afetivo direcionado ao falar das águas do rio. Na descrição de tudo o que envolve o Capibaribe podemos perceber uma antropomorfização da natureza que “resiste a qualquer passividade. Resiste com o homem; a êle aglutinada, como a lama ao pé que a pisa. Ou seja, é a visualização, não a visão, o que permite a seleção, noutra caso arbitrário, do que encontra entre homem e natureza”. A resistência do homem e sua miscigenação com a lama são elementos relacionais para a descrição da paisagem pernambucana. Podemos interpretar, na citação anterior, a palavra visualização sobrepondo a visão, a primeira carrega o processo perceptivo e analítico proposto para entendermos a paisagem que João Cabral demonstra, explicado no primeiro capítulo desta tese.

Tanto no Nordeste brasileiro quanto na Espanha, especialmente, nas ‘Imagens de Castela’, Península Ibérica, lugar que o poeta observa da mesma forma realizada em sua juventude no Brasil, a observação recebe a mesma proposta de análise e, ainda conforme Lima (1968, p. 339), mister se faz dizer que não é premissa de João Cabral cultivar “especial atração pela clareza desolada, onde ruínas sejam marcas do que foi ou daquilo que se perdeu seu querer ser. E que neste têrmos melhor cabe o Nordeste. Sem essa convergência à nordestinidade, ou Castela não lhe interessaria ou seria outra a maneira de contê-la”.

Nesta abordagem, a paisagem transmite seu sentido, o entendimento das representações está arraigado nos conceitos das palavras que se somam na produção da Literatura representativa da realidade. A composição linguística de João Cabral se volta acerca

da verdade, do real cotidiano de seus atores, trata-se de um processo mimético que se consagra em toda poética de transcrição e age, conforme Secchin (2000, p. 106), “como se o verdadeiro real fosse a sua versão descarnada, enfim liberta da plumagem metafórica que o travestia, e que se visse finalmente restituído na sua incorrupta inteireza”. O ímpeto de tomar para si a realidade crua dos acontecimentos não se insere, introspectivamente, em João Cabral. Trata-se do uso do trabalho ingênuo, para, ainda de acordo com o último pesquisador, rerepresentar uma “realidade neutra do *isto*, da terceira pessoa; interessa-lhe primordialmente explorar tudo o que se deixa entreler no dado empírico como *sistema de linguagem*, com uma capacidade de organização subjacente aos objetos em que eventualmente venha a materializar-se.” (SECCHIN, 2000, p. 106).

A relação proximal entre o Nordeste e a Espanha também se envolve pela paisagem, para Lima (1968, p. 339), Castela e Espanha se distanciam da figura de transcrição do real da diplomacia cabralina, dentro de uma comparação, estas localidades não se configuram modelos de sua Literatura, ao contrário, trata-se de “um padrão de humanidade situada. Não seria esta inclusive a razão de que Murilo Mendes, em *Tempo Espanhol*, não consiga a mesma pujança de João?”. Este poema está carregado da mesma ‘densidade humana’ cabralina, sua leitura nos retoma em muito da vontade literária de João Cabral, mas não simplesmente isso porque, somente assim, perigoso seria incorreremos numa crítica apenas denunciativa e desprovida de elementos literários ricamente característicos na poética do escritor João Cabral.

Em suma, conforme Lima (1968, p. 340), “ao levantamento da paisagem castelhana corresponde, ponto por ponto, o levantamento da nordestina. Naturezas co-semelhanes, com a exceção das honras do passado de que falará ‘Vale do Capibaribe’. A paisagem da Espanha retoma a paisagem do Nordeste, a secura de Castela, por exemplo, é tema de aproximação com a imagem primeira de João Cabral. Carvalho (2006) dedica um capítulo de sua tese às paisagens e figuras da Espanha descritas pelo poeta, ensinando que as imagens das touradas, das bailarinas e dos cantores de flamenco são o símbolo de sua poética e mais relevantes do que quaisquer outras artes. É após a escrita de *Paisagens com Figuras* (1954-1955) que os trabalhos cabralinos se fixam sobre a tônica espanhola e o trabalho deste pesquisador traça abordagens acerca da paisagem, passando por Castela, Catalunha, Andaluzia e finalmente Sevilha, locais espanhóis observados por João Cabral e tematizados em seus poemas.

Em suas muitas viagens de Barcelona para Madri, ao atravessar Aragão e Mancha, encontrou a falta de água visualizada em sua vida infantil. O poeta reprojeta esta sequidão no trecho *Imagens em Castela*:

IMAGENS EM CASTELA

Se alguém procura a imagem
da paisagem de Castela
procure no dicionário:
meseta provém de mesa.

É uma paisagem em largura,
de qualquer lado infinita.
É uma mesa sem nada
e horizontes de marinha

porta na sala deserta
de uma ampla casa vazia,
casa aberta e sem paredes,
rasa aos espaços do dia.

Na casa sem pé-direito,
na mesa sem serventia,
apenas, com seu cachorro,
vem sentar-se a ventania.

E quando não é a mesa
sem toalha e sem terrina,
a paisagem de Castela
num grande palco se amplia:

no palco raso, sem fundo,
só horizonte, do teatro
para a ópera que as nuvens
dão ali em espetáculo:

palco raso e sem fundo,
palco que só fosse chão,
agora só freqüentado
pelo vento e por seu cão.

No mais, não e Castela
mesa nem palco, é o pão:
a mesma crosta queimada,
o mesmo pardo no chão;

aquele mesmo equilíbrio,
de seco e úmido, do pão,
terra de águas contadas
onde é mais contado o grão;

aquela maciez sofrida
que se pode ver no pão
e em tudo o que o homem faz
diretamente com a mão.

E mais: por dentro, Castela
tem aquela dimensão
dos homens de pão escasso,

sua calada condição.

(MELO NETO, 1994, p. 149-150).

Predominantemente, podemos perceber uma descrição geográfica no poema, o olhar poético cabralino contorna as linhas do caminho por onde passa e o poeta apodera-se dos limites físicos deste percurso para desenhar a humanidade que se vê nos contornos, não se trata de um apoderamento como fora feito pelas águas do rio, ou da falta dela, contudo, do desvelar das paisagens vistas durante suas viagens. Carvalho (2006, p. 145), ao fazer uma análise comparativa das paisagens cabralinas na Espanha e no Nordeste brasileiro, escreve que “durante a viagem, como ao grupo de Cid “Van acogiendo yentes de todas partes.”, o rio Capibaribe é acompanhado pelos retirantes da seca. Até atingirem seus destinos, percorrem paisagens semelhantes”. O percurso de Cid, juntamente com seus viajantes também enfrentam campos duros, da mesma forma como faz o Capibaribe e o pesquisador ainda escreve que “A aspereza não é apenas a do ritmo, mas também caracteriza a natureza representada. A equiparação entre Nordeste-Castela, iniciada em *Paisagens com figuras*, já se insinuava n’O rio.” (CARVALHO, 2006, p. 146).

A paisagem literária cabralina é a representação da mesma paisagem geográfica, compreendemos as relações por intermédio da escrita poética, percebendo como se constroem os processos do escritor na projeção geográfica da paisagem. Neste sentido, o legado das paisagens é mostrar a Literatura carregada de estruturas com o objeto a ser sentido muito além da visão e que pode nos entregar elementos a serem desvendados mais do que o simples conceito dos objetos.

Visualizar a paisagem é também sentir o mundo de uma forma contemplativa e, também, entender suas relações e possibilidades e esta é a maneira pela qual João Cabral consegue percebê-las. Sobretudo no processo de verossimilhança que garante ao poeta a apresentação dos objetos reais percebidos, mimeticamente, pelo leitor, para entender seus funcionamentos na natureza, são apenas novos olhares ou possibilidades para a realização do fazer geográfico, paisagens que na poética cabralina, em diversos momentos, são contadas pelo rio e desvelam o seu discurso.

4 CAPÍTULO III

PAISAGEM EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO: significados e significações

O interesse em estudar obras literárias, analisando-as a partir de um viés geográfico, se fortifica com os franceses na década de 1940 e destaca como ideia primordial a valorização com a consequente recuperação de categorias da Geografia existentes em contos, poemas, romances e demais textos de cunho literário. Todavia no início dos anos 1970, os geógrafos trazem mais pesquisas embasadas nos recursos literários. Pierre Monbeig (1940, p. 225), geógrafo francês que trabalhou e estudou o Brasil entre 1935 e 1946, se viu “tentado a escrever que, depois de seu renascimento moderno, a geografia se tornou cada vez menos literária ao passo que a literatura se tornava dia a dia mais geográfica. E que, efetivamente, elas têm um campo comum: a descrição de paisagem”.

A aproximação existente entre Geografia e Literatura, com articulação de algumas reflexões cognoscíveis representativas da realidade, por meio da tênue linha que a separa da ficção, é premissa para muitos trabalhos de dissertações e teses brasileiras, bem como também para este estudo, os pesquisadores desta linha, tentam perceber, na tessitura textual, as paisagens descritas por autores da Literatura feita no Brasil e também em outros países. Existe uma relação muito forte entre a paisagem e a experiência de vida do observador ao decifrar o visível e, mais sensivelmente, o perceptível. A história que envolve toda sua trajetória no decorrer da existência constrói e seleciona, no homem, cada forma vista para entender a paisagem a ser decodificada. Aí estão entrelaçados os símbolos, as percepções, as atitudes e os pensamentos, e nunca serão iguais nem mesmo para duas pessoas residentes numa mesma localidade, cada ser humano sente o mundo de uma maneira particular.

João Cabral está na lista de escritores trabalhados por geógrafos na busca da compreensão de categorias científicas por intermédio da Literatura, o poeta é um exímio conhecedor da linguagem e das especificidades elementares projetadas pela língua portuguesa, tais como colocações verbais, pronominais entre outros e seus poemas são construídos em analogia aos aspectos concretos da realidade e das relações sociais. João Cabral utiliza as expressões linguísticas como representações do cotidiano, primeiramente do homem do Nordeste e depois de outras localidades do mundo, mas sempre revivendo sua terra natal.

Com esta maneira de escrever, descrevendo as paisagens do Nordeste, pintando os quadros espanhóis e mimetizando a ficção nos desdobramentos dos fatos ocorridos como se realidade fossem, pois são representações das experiências de vida do próprio escritor, o poeta

desvela uma dádiva que o aproxima de características de um ‘criador’, não no sentido divino ou de dom, mas na condição de tomar para os seus poemas um ‘assunto’ determinado que referencia os fatos ocorridos na sociedade. O jogo de palavras utilizado na construção dos poemas se concretiza como estágio inicial da condição de criador, e, para João Cabral, o distanciamento da produção de poemas como dom, como inspiração romântica, marca esta etapa de início de criação do texto porque o poema é uma estrutura criativa a partir de um determinado objeto, um assunto, e é resultante de um trabalho forçosamente pensado.

Desta forma, um construtor de poemas estruturado arquitetadamente se iguala a um construtor de casas em todas suas etapas, da base ao acabamento e, em uma visão cabralina, aproxima-se também e metaforicamente da ‘arte’ do catador de feijão porque é necessário paciência, atenção e experiência para selecionar os melhores grãos, analisá-los contidamente para o bom uso. Neste mesmo sentido, os poemas cabralinos são construídos como paisagens que narram e mesmo aparentemente tratando-se de um assunto, de construções temáticas falando exatamente o necessário, sem repetições, é uma consciência crítica em busca de originalidade e da forma simples das ações cotidianas do homem.

O poema *Catar feijão* é parte integrante do livro *A educação pela pedra* e foi publicado primeiramente no ano de 1965, nele João Cabral faz uma analogia metalinguística ao complexo da escrita, quando os grãos são colocados na água, metaforicamente, é revelada a mesma ação do artista em estruturar e colocar suas inspirações no papel, sejam elas abordagens subjetivas relacionadas à construção poética ou ao modo de vida das pessoas. Alguns grãos ao serem colocados na água ficam boiando, esses grãos, geralmente, são defeituosos e descartados, os do fundo da panela, submersos, apresentam uma densidade e aspectos saudáveis para o uso. Existe uma similaridade a esta ação em que a água é representada pelo papel esperando as palavras, sempre selecionadas, umas boiam outras afundam e são catadas, selecionadas e separadas para o uso, ou seja, umas ficam e outras são descartadas.

A arte de catar feijão se concretiza em etapas concatenadas buscando sempre a seleção do que será aproveitado. Assim, são separados os bons grãos dos ruins bem como as pedras e os ciscos trazidos junto com o feijão, feito isto estará pronto para a panela sem o perigo de misturas indigestas ao cozimento ou a quebra de dentes. E quando as subjetividades poéticas são colocadas no papel, por uma hierarquia linguística, sempre há palavras de maior representação, as mais pesadas afundam, por isso mais importantes na escolha do local onde serão postas, dando sentido e estruturando linguisticamente o poema. O texto, assim construído, apresenta uma sonoridade linear, levando o leitor a compreender a analogia cabralina para

estruturar seus versos, o poema aparentemente descarta as palavras excedentes e impróprias para o uso.

Catar feijão

A Alexandre O'Neil

Catar feijão se limita com escrever:
 joga-se os grãos na água do alguidar
 e as palavras na folha de papel;
 e depois, joga-se fora o que boiar.
 Certo, toda palavra boiará no papel,
 água congelada, por chumbo seu verbo:
 pois para catar esse feijão, soprar nele,
 e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
 o de que entre os grãos pesados entre
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,
 um grão imastigável, de quebrar dente.
 Certo não, quando ao catar palavras:
 a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
 obstrui a leitura fluviente, flutual,
 açula a atenção, isca-a como o risco.

(MELO NETO, 1994, p. 346-347).

A poética cabralina é sempre coletiva, apesar da utilização, em muitas vezes, de personagens em monólogos, de ações únicas como é o caso do poema acima, eles representam muitas pessoas e iguais a uma lâmina afiada que corta e descarta o excesso, retomando mais do que o próprio discurso. O vocábulo 'pedra' está presente, mas não é, neste caso, termo principal de construção, para João Cabral o verbo, tanto de encarnado criador quanto dando ação é a parte mais importante da estrutura poética.

O poema está marcadamente dividido em duas partes, na primeira existe uma descrição simples do ato de catar feijão, mostrando a importância de se separar o que fica no fundo e retirar o grão leve e oco, bem como a palha e o eco, estas são as sobras. O jogo de palavras inicia pelo verbo 'catar', o do título indica nada mais do que uma cata de palavras utilizada para se dizer o que denotativamente se quer, esta ação está próxima a ação da escrita, sendo a recíproca verdadeira. Catar é igual a escolher, analisar, pensar e verificar o que será aproveitado, separar o feijão aproveitável é como aproveitar a palavra necessária. 'Catar se limita com escrever', a ação em que se limita é utilizada estabelecendo similitudes para aproximar catar de escrever.

Na segunda parte do poema, há a análise da finalidade da ação de catar o feijão também é em comparação ao ato de escrever, e é sempre um risco, palavras podem, ao serem olvidadas, ocasionar problemas no poema, como se o leitor quebrasse um dente ao ler palavras mal escolhidas. Para Barbosa (1975, p. 211), a aproximação dos assuntos descrevem os dois elementos componentes do poema e são os que o define, “de um lado, é a indagação acerca da realidade [...], em que as palavras são redefinidas a partir de seu próprio estabelecimento no corpo do poema, dando como consequência uma das primeiras lições a serem extraídas do poema”, essas palavras são retiradas dos versos: ‘a pedra dá à frase seu grão mais vivo:’, ‘obstrui a leitura fluviante, flutual,’ e ‘açula a atenção, isca - a como o risco’. E “por outro lado, este processo de redefinição não se limita ao interior de um ou outro texto mas se transfere [...] através de um jogo permutacional de algumas de suas partes” (BARBOSA, 1975, p. 212).

Neste sentido, há uma redefinição das palavras em que se compara o catar e o escrever, percebendo no verso ‘toda palavra boiará no papel’ vocábulos relacionados ao ato de escrever interligados por termos como grãos e catado. Desta forma, a própria aproximação, pela metalinguística, de catar feijão com a escrita de poemas, é o ato de realizar uma redefinição de palavras.

No poema existe o reflexo funcional do texto, sendo utilizado a metáfora como centralidade da construção poética, o processo comparativo escrito pelo sujeito poético traz, em ações de catar feijão e escrever, aproximações e distanciamentos capazes de mostrar ao leitor o processo pelo qual a prática da escrita é funcional, e é revelada pelos recursos linguísticos perfeitamente utilizados. Isso comprova a utilização de João Cabral de uma linguagem substancial, objetiva e sem sobras. Substancial porque dá nomes e delimita um assunto ao texto, objetiva e sem sobras porque é direto, simples e convence poeticamente com um trabalho racional, colocando e retirando palavras, dando forma ao poema.

Pela arte, arte da palavra, João Cabral dá variadas interpretações de significados à linguagem, as significações trazem ao leitor, além do prazer, a compreensão do sentido direto ou símile do texto. A utilização das palavras não é realizada de forma aleatória, em toda construção poética há uma escolha simétrica dos vocábulos adequados ao propósito do assunto. E o poema é, aparentemente, uma síntese de quase tudo escrito por João Cabral, a escolha de um assunto e a antilírica, esta última percebida, por exemplo, na falta das rimas e na condição reflexiva dada ao leitor atento pelas representações das palavras e, ainda, nas ações representadas pela metáfora comparativa entre o ato de escrever e de catar feijão, estas são características que acompanham o poeta por toda sua vida artística.

O código, como uma das funções da linguagem, apresenta as características metalinguísticas porque, no poema, ele é utilizado como recurso escrito com a finalidade de falar sobre a própria escrita. E a linguagem literária recebe esta função metalinguística assumindo papéis semelhantes, João Cabral traz uma reflexão da escrita sobre ela mesma, desnudando ao analista como se constrói o processo de escrita e capacitando-o a compreender o princípio criativo da linguagem. E, por esta razão, conforme Cortázar (1999, p. 194), a “poesia atual tem como tema a sua própria gênese; o poeta busca, precisa comunicar todos os elementos, do impulso inicial ao próprio processo da expressão; não temos frequentemente a impressão, ao ler, de estarmos assistindo ao próprio ato criador?”. É desta forma que o poema com características metalinguísticas escreve sobre si mesmo, descrevendo seus próprios assuntos na tentativa de refletir sobre a aprendizagem de seu próprio ser, de criação e do assunto abordado.

Em *catar feijão* a instrumentalização desvela dois lados, o primeiro indica a essência da palavra e o outro revela o movimento de grandeza do que se aprende na construção da linguagem. O poema na mesma medida em que conversa com o leitor também fala consigo próprio, trabalhando uma reflexão voltada ao uso das palavras colocadas sequencialmente, e quando analisadas tornam-se o próprio objeto do assunto escolhido. O ato de catar feijão, juntamente com outras palavras, fala do ato de escrever feito pelo próprio código linguístico sem se distanciar de sua função poética porque, mesmo a mensagem emitida sendo foco dela mesma, o uso adequado das palavras, sem sobras, é o que projeta a função poética da linguagem e distingue a ficção da realidade cabralina.

Assim, para João Cabral a poesia é uma das formas de lidar com a linguagem, ele dá ao corpo poético um processo reflexivo das experiências da realidade vivenciadas, um dos motivos pelos quais fica conhecido como um poeta do concreto e, pela racionalidade, matemático, arquiteto, com uma engenharia distanciada da inspiração pelo dom. Neste sentido, é necessário um profundo conhecimento para se fazer poesia sobre determinados assuntos, e neste poema analisado essas abordagens tornam-se perceptíveis, com sentidos aparentemente opostos o catar feijão e a escrita se fundem para o leitor pensar sobre atitudes do cotidiano humano, a forma de escrever, especialmente, nas construções de textos literários.

É com esta abordagem inicial que este capítulo estuda, primeiramente, a paisagem narrada por intermédio do discurso do Capibaribe, a paisagem do discurso das águas cabralinas evidenciadas no tríptico do rio. Os poemas descrevem a saga do homem nordestino e suas agruras, a vida severina forçando-o a deixar o seu lugar; o rio narrando a paisagem em suas margens, como um sujeito poético humanizado para falar das dores do mundo, poetizando um cenário revelado por sua própria experiência de vida e desvelando, em um complexo linguístico,

as relações experienciadas pelo homem e pelos rios do Sertão pernambucano; e, por fim, a transmutação de um animal canino também humanizado para gritar o descaso com suas águas, comparando-se com um cão desplumado. Existe uma narrativa de miscigenação, homem e natureza, as abordagens femininas nas visualizações das ondas do mar e na doçura da terra. E, ainda, uma descrição das paisagens do caminho escolhido pelo homem, seguindo o rio em que ambos se fundem na paisagem literária.

O poema *Morte e vida severina* é estudado no segundo tópico deste capítulo e a análise é realizada primeiramente das paisagens de morte e de vida ‘vistas’ pelo sertanejo Severino em seu périplo do Sertão, Serra da Costela, até a Zona da Mata, na cidade do Recife, com descrições das memórias experienciadas em todo o percurso. É relevante salientar a narração da paisagem, no sentido de construir, por intermédio da linguagem, as sensações e os pensamentos individuais e coletivos dos tipos de morte enfrentados pelo homem retirante em busca de melhores dias na maciez e na doçura da terra úmida próxima ao mar. Dentro de uma lógica formal e rigor poético a paisagem de morte descrita no poema não aparece para, simplesmente, descrever os tipos de mortes encontradas na travessia severina, o problema maior não é como se morre, mas sim como se vive. E João Cabral aponta esta forma de viver no périplo de Severino.

NA CASA A QUE O RETIRANTE CHEGA ESTÃO CANTANDO
EXCELÊNCIAS PARA UM DEFUNTO, ENQUANTO UM HOMEM, DO
LADO DE FORA, VAI PARODIANDO A PALAVRAS DOS
CANTADORES

— Finado Severino,
quando passares em Jordão
e o demônios te atalharem
perguntando o que é que levas...
— Dize que levas cera,
capuz e cordão
mais a Virgem da Conceição.
— Finado Severino, etc...
— Dize que levas somente
coisas de não:
fome, sede, privação.
— Finado Severino, etc...
— Dize que coisas de não,
ocas, leves:
como o caixão, que ainda deves.
— Uma excelência
dizendo que a hora é hora.
— Ajunta os carregadores
que o corpo quer ir embora.
— Duas excelências...

—...dizendo é a hora da plantação.
— Ajunta os carregadores...
—...que a terra vai colher a mão.

(MELO NETO, 1994, p. 177).

O processo melancólico e angustiante que aparentemente é individualizado se volta para uma caracterização de toda uma sociedade que vive com os mesmos problemas sociais pelos quais passa o protagonista. Viver severinamente ou morrer na maciez líquida são aspectos pensados no poema. Severino vive dos roçados de morte em terras de cinzas e decide deixar o seu lugar, no caminho percebe a morte, a exemplos da intromissão da monocultura canavieira na vegetação local e as intermitências do rio, seu maior guia. Contudo, o nascimento de uma criança traz a esperança de renovação da vida. Este périplo ficcional, descrevendo as paisagens de morte e de vida discute elementos geográficos em que o leitor é convidado a conhecer o rio, o homem do Nordeste e suas relações. O poema pinta as cenas das margens do rio, miscigenando-o com o homem que aponta em toda trama suas angústias e são nelas que aparecem os leitores, percebendo e identificando nas tessituras textuais as paisagens cabralinas descritas no poema dramático.

Para João Cabral o homem é o rio e o rio é o homem, na análise do terceiro tópico, suas naturezas se misturam e se confundem, pois vivem com os mesmos anseios, é a marca da privação que os aproxima e é responsável pela poética de travessia. O poeta constrói seus poemas com estudos profundos sobre a realidade de seus personagens, enfatizando as relações sociais ocorridas entre eles e resultam em paisagens de vida. Essa aparente confusão é uma metamorfose do homem fluvializado e do rio humanizado, contando suas histórias e se estendendo a todos os outros homens e rios do Nordeste. Estas histórias são de paisagens de seca, de angústia, de encontros e renovações, uma intensa interação mostrando o processo histórico vivido pelos sujeitos narrativos, o destino é comum entre eles seja pelos fatores naturais ou pelas condições sociais. Eles vivem, no sentido geográfico do caminho, anônimos a se conhecerem e se identificarem, tanto pela força simbólica quanto imagética, com outras pessoas, sonhando, vivendo e percebendo as mesmas paisagens vividas.

O rio é a própria paisagem poética, no quarto tópico os acontecimentos se sustentam em torno da água nas vozes líquidas do poema, essa valorização é um símbolo de promessa, passando pelo crime, por ilhas inalcançáveis e pelos sonhos, para uma descrição escrita de elementos na natureza como os ventos a balançarem os cabelos numa visão da paisagem no mar, revisitando os acontecimentos repetidos pela memória dos fatos vivenciados pelos sentimentos interiores do homem quando ainda estava no Sertão. Monteiro (2002, p. 219), ao

analisar a obra *Grande Sertão Veredas*, escreve, no plano de aproximação entre Geografia e Literatura, que “o caráter geográfico, dentro de sua complexidade e imprecisão de limites, é percepção que se afirma interiorizada, produzida dentro do Homem”.

Desta maneira, as paisagens agem livremente, construídas por João Cabral para tecerem um processo de fronteiras entre o mundo percebido e o real. Os poemas cabralinos se solidificam construindo as paisagens carregadas com elementos significativos e formam a todo momento o arcabouço de sua poética, o assunto inicial é o homem do Nordeste, suas coisas, seus pensamentos. Por isso, mesmo que as palavras se direcionem para um foco individual, elas atingem a coletividade que se identifica com a temática cabralina. O encontro com o mar ameniza, de certa forma, a dor, e a espuma esbranquiçada das ondas lava todo o sofrimento sentido, coisas novas são reveladas nas proximidades com o mar e há a lembranças das demais pessoas que desceram do Sertão e também dos rios encontrados pelo caminho, todos eles se despedem na paisagem de uma homenagem fúnebre do rio no encontro com as lâminas salgadas e a força da natureza do mar. Mas, todos se refazem porque é uma paisagem de renovação da vida.

A vida não deu tréguas ao homem e ao rio, trata-se de uma batalha sem fim, João Cabral os animaliza na comparação de uma ainda mais dura vida de um cão sem plumas é um caminho iniciado no Sertão que no processo de intimidade destes caminhantes se desvalidam em um sentimento de ‘sercão’. No quinto tópico, o rio é a paisagem de um animal abandonado e desplumado que come os restos e perambula por locais a esmo em busca apenas de sobrevivência. É um neologismo pensado para determinar o sentimento devotado ao rio cabralino, retomando, na paisagem poética, as descrições da necessidade de proteção, de cuidados porque é muito difícil distinguir homem/rio/cão, os elementos humanos, geográficos e sociais se mesclam numa metáfora para representar toda construção poética de João Cabral.

Por fim, o cão sem plumas é uma linguagem da paisagem, feita por símbolos e representações das cenas sociais, eles revelam concretamente a realidade nas memórias de tudo vivido pelo homem e pelo rio. Ele é a expressão do poema de criador feito por João Cabral com a função inicial de entender os fenômenos e, depois, compreender cognitivamente os acontecimentos do mundo. Os tempos cronológicos e psicológicos demarcam o espaço literário e representam os elementos geográficos por onde passam o rio e o homem. A estrutura lexical dos poemas cabralinos refletem as paisagens poéticas e narram o Sertão, o Agreste e a Zona da Mata, por ela, também é possível conhecer a cidade e suas relações descritas pela paisagem. Dentro desta perspectiva, é que este capítulo analisa os significados e as significações da paisagem na Literatura de João Cabral, em uma abordagem no estilo de concretude literária,

com o valor artístico da poética cabralina e a importância dela para explicar as cenas sociais de realidade descritas pelo poeta.

As cenas visuais estão na mesma importância do fazer poético, elas carregam a construção dos acontecimentos sociais analisados pela ciência geográfica, demonstrando a ‘realidade’ vivenciada pelas pessoas que moram nas margens do rio Capibaribe. Estes homens/rios, assim conhecidos pela dificuldade em delimitarmos onde começa o homem ou onde termina a lama do rio, representam outros seres culturais que se interconectam na mesma paisagem, são muito próximas as suas condições históricas de vida retratadas nos poemas analisados. Tanto o homem quanto o rio discutem a realidade do sertanejo, projetam literariamente as cenas sociais e naturais que demonstram as intempéries da paisagem pernambucana em uma linha que aproxima a ficção da realidade, expressando a verdade histórica nas entrelinhas subjetivas do poeta.

Palavras de concretude que pintam historicamente os fatos e descrevem as paisagens herdadas pelo artista desde suas tenras idades nas águas do rio, talvez por este motivo, saiba como nenhum outro, fundir as paisagens do homem com as necessidades dele e do rio, metaforizado em um cão sem plumas, pelos problemas que carrega. Nesta descrição o rio é o próprio cão transmutado e musicalizado que nos ajuda a compreender a paisagem dos severinos retirantes que utilizam suas águas como estrada.

4.1 O discurso do Capibaribe

Entender a paisagem descrita por João Cabral é importante para compreendermos o discurso das águas cabralinas. O ‘tríptico do rio’, poemas aqui analisados, remontam as paisagens vistas desde o nascimento do Capibaribe até o seu encontro com o mar, Severino ao descrever sua descida é amparado, embasado pelo rio. No poema *Morte e vida severina*, como vimos anteriormente, a morte e a vida severina acompanham o retirante com a sua dependência líquida ou, e em muito da narrativa, com a falta dela. N’*O cão sem plumas* a metáfora é o centro textual para denunciar um rio abandonado, vivendo das sobras das pessoas, o descaso com as águas é o mesmo dedicado a um cachorro molambento que caminha sem destino. Em *O rio* é ele mesmo ‘quem’ narra seu périplo e as paisagens visualizadas em suas margens, de acordo com Lima (2011, p. 96),

ao narrar a própria história, o texto preserva os traços da tradição, uma vez que a voz poemática expõe suas impressões, lembranças, experiências e

sentimentos. Existe um eu que narra poeticamente uma realidade vivida: “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)” (MELO NETO, 1994, p.120). Por outro lado, o eu poemático fala também das dores do mundo. Espécie de filósofo moderno, questiona a realidade sem medo de revelar o mundo do homem que conheceu. Para tanto, usa a geografia e a história da bacia do Capibaribe; utiliza a filosofia para refletir sobre aquela realidade e põe em prática a arte, quando poetiza aquele cenário e a própria experiência de vida. Deste conjunto, nasce um poema que narra a odisseia dos rios e dos homens, a caminho do mar. O rio, no papel de Odisseu, desnuda o universo das palavras, do homem e dos rios do sertão de Pernambuco.

A narrativa literária transita em diversas cátedras para explicar, em cada uma delas de acordo como melhor lhe aprouver, elementos da realidade humana. Na filosofia, os acontecimentos sociais, revelando o homem e suas agruras, no aspecto geográfico há um estudo sobre os locais banhados pelo rio, fazendo-se necessário para projetar cada paisagem por onde as águas descem, e o elemento histórico nos mostra uma atemporalidade das relações, poemas escritos em meados de 1950 ainda revivem, nos dias atuais, os mesmos e determinados problemas, físicos e humanos, que se repetem no decorrer dos anos, a gente é outra o rio é o mesmo. O discurso do rio é de descrição para mostrar tanto sua dor, da lama grossa de resto que carrega, quanto dos retirantes buscando, assim como ele, melhores dias na maciez líquida do mar. Nesta descritividade das águas há que se questionar também as relações entre o homem e a natureza, o rio deixa um recado para as pessoas.

A resposta ao questionamento é dada pelo discurso do Capibaribe por meio de sua linguagem, direta e simples, mas, pela concretude literária, utilizando de metáforas para a leitura das paisagens, e para Lima (2011, p. 99), com “analogias e de uma retórica que transmite uma série de lógica e de significações, numa polissemia que pode ser compreendida por meio da leitura silenciosa, ou em alto e bom som, como aliás é a leitura ideal para o discurso desse rio”. O poema a *Imitação da água*, publicado no livro *Quaderna*, pela primeira vez em 1960, faz, mais uma vez, a metaforização entre o homem e a natureza, processo discursivo utilizado para apontar elementos característicos da água, perpassa pela apresentação sedutora de traços femininos. Severino, em sua descida para a Zona da Mata, já havia feito a comparação da maciez da terra com a doçura da mulher, e João Cabral, neste poema, arquiteta paisagens poéticas comparativas entre a mulher e a água.

IMITAÇÃO DA ÁGUA

De flanco sobre o lençol
Paisagem já tão marinha.

A uma onda deitada,
na praia, te parecias.

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

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

e se fizesse montanha
(por horizontal e fixa),
mas que ao fazer montanha
continuasse água ainda.

Uma onda que guardasse
na praia cama, finita,
a natureza sem fim
do mar de que participa.

e em sua imobilidade,
que precária se adivinha,
o dom de se derramar
que as águas faz femininas

mais o clima de águas fundas,
a intimidade sombria
e certo abraçar completo
que do líquido copias.

(MELO NETO, 1994, p. 260).

O discurso do rio projeta uma paisagem feminina, a comparação é dada em momentos atrativos ao contemplarmos o corpo de uma mulher, ao mesmo tempo, para entendermos a doçura e a maciez da terra em ‘que as águas faz femininas’, são utilizadas para comparar a paisagem marinha uma mulher que se deita ‘De flanco sobre o lençol’. Há uma aproximação dos objetos pela delicadeza apresentada, no lençol volumes em flanco ao confundirem-se com a perspectiva curvilínea feminina, a onda em seu movimento constante de ir e vir, além de não ser a mesma, também não molha a mesma areia. Nesta constância existe a mobilidade do limite e, é assim como a personalidade feminina, flutuante ao poder de sedução. A paisagem do poema é de uma mulher que se deita e se deixa ser observada, ‘a uma onda deitada, / na praia, te parecias.’, o discurso é de narrativa de intimidade terminada, o descanso projeta as bonanças do mar em uma noite serena.

O poema constrói, pela narrativa do sujeito poético, paisagens de comparação. ‘Uma onda que parava’, o cotidiano da onda é mover-se continuamente, mas em determinado instante se fixa para que o leitor consiga compreender cada paisagem detalhadamente, a este objetivo é acrescido o sentido da contemplação da onda/mulher em seus movimentos constantes que se formam a partir de instantes cristalizados, como numa sucessão de quadros que se complementam, em suas unidades, para instigar a sensibilidade poética no leitor. Então, aparecem outros objetos como as ‘folhas líquidas’ na oitava linha do poema, e podemos refletir qual o sentido deste novo objeto de comparação introduzido pelo sujeito poético, seria a de dar retorno ao movimento, as folhas que o rio carrega engrossando sua lama negra de cobertura, ao mesmo tempo em que desce rumo ao mar retomam o movimento de sedução da mulher, descem lentamente a descrever, passo a passo, o sentido metafórico do poder de sedução das paisagens femininas e do mar.

O sujeito poético repete ‘Uma onda que parava’ nas segunda, terceira e quarta estrofes. Nelas o sentido de movimento, apesar do verbo, é o mesmo. Existe a intenção da construção cadenciada do balançar, neste balanço o leitor contempla a paisagem discursiva que está estagnada para o entendimento tanto do próprio discurso quanto da paisagem. É justamente ‘naquela hora precisa / em que a pálpebra da onda / cai sobre a própria pupila.’, o movimento com intercalações de paradas e em momentos precisos desvela a paisagem de uma piscada em câmara lenta, armada de sedução, os olhos se fecham sobre a pupila, o mar e a mulher em seus movimentos nos dão as paisagens de que necessitamos para mover os sentimentos necessários para entendermos o discurso da água, das paisagens do rio e do mar.

A paralização da onda/mulher na quarta estrofe se trata de uma preparação para introdução de outro objeto, e ele aparece na primeira linha da quinta estrofe, a ‘montanha’, o vocábulo de terra para explicar o discurso da água é dado porque é na horizontalidade que se (des)conhece os limites do mar, do alto do monte ou do nível do mar, na areia, o mar é o mesmo, as paisagens são outras, falamos sobre as visões macro e micro, horizontais e verticais anteriormente. E a paisagem imóvel em instantes determinados pelo poema altera-se pela análise dos quadros, em primeiro momento de movimento pelas ‘folhas líquidas’ e, depois, de estagnação pela palavra ‘fixa’. O contraponto se abre para reforçar a paisagem vista, pelo observador, dos elementos femininos tanto da mulher quanto do mar. Entender este processo é buscar na relação homem e natureza os aspectos elementares para a compreensão do discurso cabralino.

A onda que representa a mulher transmuta-se em montanha e a sequência mulher/onda/montanha forma elementos inerentes à natureza, ainda que fixa como em ‘na praia,

finita' ou no sentido de imobilidade na montanha como em 'a natureza sem fim', e ainda mais abaixo com o verbo 'derramar' complementam as sensibilidades do observador para perceber as paisagens dos movimentos dos objetos comparados às feminilidades poéticas no discurso do rio. A narrativa é de miscigenação entre a pessoa e seu caminho a demonstrar as paisagens por onde passa, o caminho do homem é o rio e o rio segue o homem em seu périplo, ambos se fundem na paisagem literária.

4.2 *Morte e vida severina*: paisagens de morte e de vida

O poema *Morte e vida severina* apresenta, dentro das várias paisagens analisadas neste capítulo, uma contextualização social das mortes do sertanejo pernambucano, a morrida que é a de velhice antes dos trinta, a matada pelas ave-balas sem destino e a severina que se morre um pouco por dia. Neste texto, João Cabral aponta as características de Severino e do rio Capibaribe, este rio quando entra no Recife mostra ser a sua batalha final o encontro com o mar. Faz um lamento juntamente com toda aquela gente que busca melhor vida, tanto o rio quanto os 'Severinos' caminham juntos num sonho para encontrarem uma terra doce. E nesta terra da promessa percebem que as pessoas também morrem por seus variados motivos, mas o suor daqueles que ainda lutam não seca. Estas paisagens são representadas pela Literatura que, enquanto expressão artística, como ficção, como uma relação fantasiosa e imaginária, tem uma profunda proximidade com o real, com o que está fora do mundo literário. É por esta razão que a leitura de poemas, romances ou quaisquer outras obras literárias podem nos ajudar a entender a relação do homem com a sociedade e o mundo de uma forma geral. Faz, também, o leitor se aproximar da realidade, refletindo e questionando o porquê mesmo em conteúdo de elementos ficcionais, contendo a subjetividade e a experiência do autor, fala a respeito de uma construção social real.

A leitura da poética cabralina se aproxima de um barco, em água corrente somos transportados pelo rio, o navegar é a ferramenta utilizada para associar a escrita das paisagens 'vistas' pelo personagem e analisadas pelo leitor. O Capibaribe, ao entrar na sua última 'ave-maria', marca detalhes carregados durante sua descida e descritos pelas memórias do poeta, um deles são os trabalhadores 'mastigados' pelos dentes da usina e largados de volta, à deriva no rio com traços geográficos e poéticos, a travessia do retirante nordestino é marcada pela paisagem de sua história e também pelas histórias contadas pelas águas do rio.

A personificação do rio é importante porque é desta forma que ele apresenta ao leitor suas memórias e as paisagens descritas pelos locais por onde passou desde rio-criança,

retomando, assim, características cabralinas no sentido de também reviver sua meninice. Os atributos humanos característicos do rio lhes dão a compreensão para direcionamentos sobre, por exemplo, uma ideologia política, como a expressão de resistência para ser o caminho do homem do Sertão e aponta também a condição de vida deles. Esta personificação das águas é uma das maneiras de abordagem para a descrição literária da paisagem do Nordeste pernambucano, distante de ser apenas descritiva topograficamente, esta paisagem está carregada de representação da experiência vivida por João Cabral, refletindo seus anseios alcançados e projetados em tudo o que viveu, o desassossego com as condições vividas pelo sertanejo é apenas uma delas.

O deslocamento de características humanas para os objetos é recorrente na obra cabralina e, em muitos momentos, é mais uma maneira de transferir a eles um sentimento de proximidade, dando importância como se fossem pessoas queridas, é também a forma utilizada pelo poeta de embeber com humanidade seus poemas concretos. O rio é o próprio homem e se confundem com as mesmas agruras ao declararem às pessoas os seus discursos, o que podemos compreender um esforço dificultado, para Vernieri (1999, p. 131), “um trabalho árduo, constante, mínima voz que celebra cada momento de busca da palavra capaz de tocar o silêncio, cada segundo do vôo, cada pedaço de vida”. Porque este rio/homem percebe que no final de sua caminhada estará face a face com a força incalculável do mar, momento de luta e sinal de morte, suas águas serão cortadas pelas lâminas salgadas do sem fim, ‘boca maior’, ‘espesso, ‘porque é mais espesso’ ‘a vida que se luta’ a ‘cada dia’.

As memórias experienciadas durante a vida podem ser colocadas no plano descritivo e literário de tudo que o rio viveu, o homem, no mesmo sentido, revive as páginas de suas memórias evidenciadas nas passagens de voz do poeta. A tessitura literária revela a tradução das experiências vividas por eles. É, desta forma, que a paisagem narra o caminho do homem e do rio porque ela é também resultado destas memórias, transformando e sendo transformada, é a expressão tanto individual quanto coletiva das dimensões perceptivas dos cenários do mundo. Assim, sendo forma e objeto, as paisagens ganham uma robustez enunciativa, expressando, em muitas vezes, sua maneira subjacente de exprimir, por palavras ou por descrições, as cenas e os movimentos do homem, do rio e das suas relações.

Esta narrativa da paisagem pode substanciar-se no sentido de como ela se projeta, como objeto e também fruto de narração e, em um complexo mimético ao se tornar narradora, trata-se de um resultado do processo humanizado por João Cabral. Desta feita, nesta transmutação, a paisagem do rio recebe as mesmas características humanas e, para a efetivação desta mudança, é necessário entender o sentido das coisas que a paisagem projeta, é por

intermédio da linguagem que isso ocorre. A linguagem é a representação dos conceitos, dos objetos e das realidades sociais pelas quais vivemos, pela utilização das convenções linguísticas os indivíduos – homem, rio e paisagem – narram as relações e as experiências de vida, de acordo com Saussure (2000, p. 17), isso só possível pelas considerações que levam os autores a se posicionarem por estas convenções da linguagem, construindo o texto pela “submissão às sensações, aos pensamentos, às emoções e perspectivas, individuais e coletivas,” porque a poética cabralina elabora uma referência entre a razão e as sensações, sejam elas no mais íntimo do homem ou na exteriorização de suas relações sociais.

Assim, a paisagem também narra e faz importantes apontamentos para as descrições dos ambientes como resultado e processo das tramas que envolvem as relações sociais e, pela construção do discurso das significações e dos significados, constroem as cenas em um processo de criação idêntico ao feito pelo poeta. Estas criações são capazes de dar, conforme Foucault (1996, p. 28), o que é pedido pelo texto, as contas unitárias do complexo que envolve os textos postos sob o nome do autor, revelando e sustentando “o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com a sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer.

O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”. Desta forma, a paisagem expressa por João Cabral é viva, se movimenta como as águas de seus rios. O deslocamento, a busca e a retirada, todos expressam o movimento bem como a mudança e a transformação, e são processos pelos quais os rios se reconhecem metaforicamente como veículos e caminhos que conduzem o homem também a se reconhecer e a conhecer sua sina e seu objetivo final, a umidade da palavra.

Nesse caminho, a morte espreita na paisagem tudo o que se vive, as ‘ave-balas’, a secura da terra, a escassez de trabalho, a intermitência do rio, os canaviais e as aves de rapina são representações das paisagens de morte experienciadas e percebidas na poética cabralina, uma fronteira sugerindo a transição da existência física para a espiritual, e os limites de João Cabral se alongam na existência de uma vida severina que de qualquer maneira se distancia da morte. O rio não tem outra saída, ele é, assim como os retirantes que buscam melhor vida, atraído pela mesma esperança, fugindo da dureza vivida no início da jornada, lá no Sertão. Ele sabe da necessidade de cavar a terra, traçar caminhos, mesmo que tortuosos, para cumprir seu destino.

O rio e o homem caminham em direção ao litoral em busca de um pouco de vida menos seca e neste caminho, tanto para o homem quanto para o rio, o sal do mar se confunde com o sal de seus suores e pode ser o alimento da alma e do corpo. A esperança caminha junto

com esse rio/homem e com esse homem/rio, fazendo-os acreditar em dias melhores. E, embora sendo rio, vai como um barco, levado pela correnteza para, ao entrar no Recife, enfrentar seu destino final, carregando consigo os trabalhadores explorados pela usina e deixados à deriva para também se encontrarem com o mar.

A voz dada a Severino, pelo poeta, é de todos os retirantes nordestinos, de uma gente ‘sofrida’ e de tantos outros ‘Severinos’ que por um sentimento mesclado de raiva e de amor próprio ferido são forçados a saírem do Sertão, de sua terra natal em virtude da precária condição de miséria. O título *Morte e vida severina* aponta uma inversão natural, a vida vem primeiro em todos os sentidos.

Porém, o poeta utiliza a morte em posição anterior porque ela prevalece sobre a vida no Sertão de Severino, traduzindo a condição de miséria e a falta de recursos para uma vida mais digna. Ela reflete também a paisagem de um homem morrendo um pouco por dia ao viver uma vida severina. Já na primeira parte do poema, na identificação do personagem, um elemento faz de Severino a representação de todos os sertanejos nordestinos, a morte. Ao misturar-se com seus iguais, adjetivando-se, anseia viver um pouco mais a cada dia.

O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É E A QUE VAI

— O meu nome é Severino,
 como não tenho outro de pia.
 Como há muitos Severinos,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
 Severino de Maria;
 como há muitos Severinos
 com mães chamadas Maria,
 fiquei sendo o da Maria
 do finado Zacarias.
 Mais isso ainda diz pouco:
 há muitos na freguesia,
 por causa de um coronel
 que se chamou Zacarias
 e que foi o mais antigo
 senhor desta sesmaria.
 Como então dizer quem falo
 ora a Vossas Senhorias?
 Vejamos: é o Severino
 da Maria do Zacarias,
 lá da serra da Costela,
 limites da Paraíba.
 Mas isso ainda diz pouco:
 se ao menos mais cinco havia
 com nome de Severino
 filhos de tantas Marias
 mulheres de outros tantos,

já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.

(MELO NETO, 1994, p. 171).

Quando saem do Sertão a caminho do litoral, os ‘Severinos’ buscam ‘morrer de velhice’, viverem com melhor qualidade de vida, com uma expectativa de que ela possa ser mais doce, diferentemente a todas as penúrias da secura nordestina vivenciadas por eles. A morte apresenta suas faces e elas são as da própria natureza dura e seca do Sertão.

Marandola (2011, p. 92) escreve que ela tem uma ligação com o próprio ser que protagoniza a obra cabralina, questionando: “Mas que morte é esta que permeia tudo na vida? Que tantas mortes há para se morrer nesta vida Severina? É a morte em forma de sina, morte que permeia e envolve a vida de uma existência contida num caminho que leva, mesmo antes de nascer, ao fim”. Existe uma lógica formal contrapondo toda paisagem de morte narrada pelo poema, ela é mais do que nomear e conceituar os tipos de morte que envolvem o retirante nordestino, dialeticamente, é uma busca que gira em torno da fuga e, conseqüentemente, na busca pela vida.

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas
e iguais também porque o sangue,
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte Severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte Severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar

alguns roçado da cinza.
 Mas, para que me conheçam
 melhor Vossas Senhorias
 e melhor possam seguir
 a história de minha vida,
 passo a ser o Severino
 que em vossa presença emigra.

(MELO NETO, 1994, p. 171-172).

Na verdade a centralidade se afasta das maneiras como se morre e se aproxima das formas como se vive porque, conforme Marandola (2011, p. 92) “a maior melancolia e angústia não é a morte, sina severina, mas a própria condição de severino que o priva de qualquer individualidade, de qualquer significância no caminho que percorre”. A lógica dialética envolve mais vida do que morte, independentemente, de como ela é vivida. Este fundamento é explicado na tentativa de Severino individualizar-se, todos os seus direcionamentos, neste sentido, são de vida, e ninguém o individualiza ou o singulariza, mesmo avaliando todas as características dadas, seu nome, a identificação de seus pais, o passado ou o presente, suas características físicas ou local de sua morada e, especialmente, o seu modo de vida ou de morte.

Para Ciampa (1987, p. 22), “sua individualidade se constitui também por vidas ainda não vividas e por mortes ainda não morridas, mas que já estão contidas em suas condições atuais e que emergirão como desdobramento de um tempo severino”. E como escreve Marandola (2011, p. 95), a saída de Severino é “uma migração em direção à vida, pelas sendas do Capibaribe e das paisagens do Estado do Pernambuco”, a saída do retirante, embora permeada pela morte, é sempre em busca de vida.

O poema é construído em bases estruturais relacionadas com as características de uma narrativa, há uma sequência lógica das cenas que envolvem o enredo e também do caráter dramático, este último pela escrita inicialmente voltada ao teatro. Entre monólogos, conversas e lamentos é descrito o destino do sertanejo, dividido por variadas formas, matada, morrida e que se vive em vida. Homem e água caminham sempre na mesma direção, o rio e Severino se aproximam tanto um do outro que parecem ser apenas um, eles passam por sofrimentos semelhantes.

Existe uma fusão com relação a situação de vida, com problemas muito parecidos. O próprio Severino reconhece que a morte o seguia por todo o seu caminho, ambos, homem e rio estão sem esperança de viver dias melhores, a seca continua bem como o sofrimento. É desta forma que Severino, na justificativa de transmutação de substantivo, individual, para adjetivo,

igualando-se a todos os nordestinos na mesma busca pela sobrevivência, desenha a paisagem destas mortes severinas.

É a fome em épocas de seca que faz migrar o retirante para a umidade. A velhice chega antes dos trinta anos de idade e é a paisagem do sertanejo com sua juventude ceifada, da adolescência passa para a idade adulta num encurtamento de sua existência. A morte matada por emboscada está descrita quando Severino encontra e conversa com dois homens carregando um defunto numa rede, amparada por um pedaço de madeira, o banguê. Eles são os ‘irmãos das almas’, muito comuns no Sertão nordestino daquela época da travessia, o ofício dessas pessoas era lavar e vestir o defunto e gratuitamente enterrá-lo com dignidade.

João Cabral pinta, por meio das palavras, um cortejo fúnebre enfatizando a violência no campo nordestino. Trata-se de uma abordagem crítica e social da vida sofrida dos ‘severinos’ e o desconforto da situação vivida pelas pessoas. Ao encontrar os ‘irmãos das almas’, descobre que um trabalhador fora assassinado pelo simples fato de querer trabalhar em suas terras, em um local em que o conceito de produtividade é muito difícil de ser alcançado pela dureza do chão. O homem tira a vida do outro e mostra ao nosso protagonista a face da morte matada. O defunto é mais um Severino lavrador ‘mas já não lavra’, foi morto à bala na Caatinga por ter algum pedaço de terra. Nesse diálogo podemos perceber esse tipo de morte acontecendo com frequência e o protagonista faz uma denúncia daqueles que abusam do poder, ela ocorre para que a terra do pobre seja tomada por posse ilegal.

ENCONTRA DOIS HOMENS CARREGANDO UM DEFUNTO NUMA REDE, AOS GRITOS DE "Ó IRMÃOS DAS ALMAS! IRMÃOS DAS ALMAS! NÃO FUI EU QUEM MATEI NÃO!"

— A quem estais carregando,
irmãos das almas,
embrulhado nessa rede?
dizei que eu saiba.

— A um defunto de nada,
irmão das almas,
que há muitas horas viaja
à sua morada.

— E sabeis quem era ele,
irmãos das almas,
sabeis como ele se chama
ou se chamava?

— Severino Lavrador,
irmão das almas,
Severino Lavrador,
mas já não lavra.

— E de onde que o estais trazendo,
irmãos das almas,

onde foi que começou
vossa jornada?
— Onde a Caatinga é mais seca,
irmão das almas,
onde uma terra que não dá
nem planta brava.
— E foi morrida essa morte,
irmãos das almas,
essa foi morte morrida
ou foi matada?
— Até que não foi morrida,
irmão das almas,
esta foi morte matada,
numa emboscada.
— E o que guardava a emboscada,
irmão das almas
e com que foi que o mataram,
com faca ou bala?
— Este foi morto de bala,
irmão das almas,
mas garantido é de bala,
mais longe vara.
— E quem foi que o emboscou,
irmãos das almas,
quem contra ele soltou
essa ave-bala?
— Ali é difícil dizer,
irmão das almas,
sempre há uma bala voando
desocupada.
— E o que havia ele feito
irmãos das almas,
e o que havia ele feito
contra a tal pássara?
— Ter um hectare de terra,
irmão das almas,
de pedra e areia lavada
que cultivava.
— Mas que roças que ele tinha,
irmãos das almas
que podia ele plantar
na pedra avara?
— Nos magros lábios de areia,
irmão das almas,
os intervalos das pedras,
plantava palha.
— E era grande sua lavoura,
irmãos das almas,
lavoura de muitas covas,
tão cobiçada?
— Tinha somente dez quadras,
irmão das almas,
todas nos ombros da serra,
nenhuma várzea.
— Mas então por que o mataram,

irmãos das almas,
 mas então por que o mataram
 com espingarda?
 — Queria mais espalhar-se,
 irmão das almas,
 queria voar mais livre
 essa ave-bala.
 — E agora o que passará,
 irmãos das almas,
 o que é que acontecerá
 contra a espingarda?
 — Mais campo tem para soltar,
 irmão das almas,
 tem mais onde fazer voar
 as filhas-bala.

(MELO NETO, 1994, p. 172-174).

João Cabral, na década de 1950, período em que a obra foi publicada pela primeira vez, aponta algumas questões sociais como a grilagem de terras por poderosos e deixa indícios de que a única justiça esperada seria somente a Divina. Podemos entender uma aproximação da violência entre classes como a transformação da paisagem, pois as formas distintas do uso que se faz da propriedade é que vão influenciar nas mudanças dos locais habitados pelo homem. Há no pequeno trabalhador o sentimento quase que nostálgico em proteger o seu lugar, abordagem que se distancia do latifundiário, este geralmente está preocupado com a funções capitalistas de consumo resultantes da terra.

Sobre esta questão, Santos (2007, p. 134) assevera que o nosso país continua a ser palco de interesses conflitantes, “[...] o território manterá o seu papel atualmente perverso, não apenas alojando, mas na verdade criando cidadãos desiguais, não apenas pelo seu lugar na produção, mas também em função do lugar onde vivem”. O modo de organização de nossas propriedades rurais nos anos 1950 reproduz-se, ainda hoje, dentro de um sistema bastante desigual em que somente os ‘melhores’ vencem, naquela época era um local onde predominava o coronelismo cujo significado era o de que os maiores em situação econômica eram os mais fortes, modelo bem atual veladamente acontece.

O RETIRANTE TEM MEDO DE SE EXTRAVIAR POR SEU GUIA, O RIO CAPIBARIBE, CORTOU COM O VERÃO

— Antes de sair de casa
 aprendi a ladainha
 das vilas que vou passar
 na minha longa descida.
 Sei que há muitas vilas grandes,

idades que elas são ditas;
sei que há simples arruados,
sei que há vilas pequeninas,
todas formando um rosário
cujas contas fossem vilas,
de que a estrada fosse a linha.
Devo rezar tal rosário
até o mar onde termina,
saltando de conta em conta,
passando de vila em vila.
Vejo agora: não é fácil
seguir essa ladainha;
entre uma conta e outra conta,
entre uma e outra ave-maria,
há certas paragens brancas,
de planta e bicho vazias,
vazias até de donos,
e onde o pé se descaminha.
Não desejo emaranhar
o fio de minha linha
nem que se enrede no pêlo
hirsuto desta caatinga.
Pensei que seguindo o rio
eu jamais me perderia:
ele é o caminho mais certo,
de todos o melhor guia.
Mas como segui-lo agora
que interrompeu a descida?
Vejo que o Capibaribe,
como os rios lá de cima,
é tão pobre que nem sempre
pode cumprir sua sina
e no verão também corta,
com pernas que não caminham.
Tenho que saber agora
qual a verdadeira via
entre essas que escancaradas
frente a mim se multiplicam.
Mas não vejo almas aqui,
nem almas mortas nem vivas;
ouço somente à distância
o que parece cantoria.
Será novena de santo,
será algum mês-de-Maria;
quem sabe até se uma festa
ou uma dança não seria?

(MELO NETO, 1994, p. 175-177).

A ambição do protagonista não é grande, não espera muita coisa de seu destino final. Na continuidade de sua caminhada ele quer apenas escapar da velhice que no Sertão acomete tão cedo o trabalhador. Em sua travessia só a morte encontra e sabe que se permanecer

no Sertão ficará na morte/vida. Na sua rota, só a morte tem ‘vida’, assim nos revela a retirada de Severino para quem só a morte via ativa. Existe um aspecto dialético entre a morte e a vida e esta abordagem se compõe em toda narrativa. Severino está sempre em busca de vida e no decorrer de seu périplo se depara com muitas mortes, cansado faz uma reflexão sobre sua caminhada e percebe a paisagem de morte que enfrentará até o litoral.

Contudo, a reflexão é sobre o sentido da vida, mesmo que seja para questioná-la, pensar sobre a morte é, em muitos momentos, valorizar a vida e, desvelar a importância e o interesse da existência, é caminhar em alguma direção, mesmo que improvável, mas rumo à vida. É importante observar o intuito do retirante em sair de seu lugar e debruçar-se sobre um caminho incógnito que lhe espera, a narrativa prevê um aspecto geográfico, no sentido de descrever os locais, de questionar as relações e apontar homem e rio enfrentando obstáculos para encontrar uma solução dos problemas que lhes cercam, a paisagem, embora inicialmente, de morte não é empecilho, apenas aparece como pano de fundo para valorização da vida e a compreensão de como isso ocorre se mostra com a força do sertanejo enfrentando todos os percalços controversos vistos por ele, com mortes festivas, mas com vida de luta sobrepondo a qualquer impedimento percebido pelo retirante. O poema descreve os pensamentos de Severino.

CANSADO DA VIAGEM O RETIRANTE ENSA INTERROMPÊ-LA POR
UNS INSTANTES E PROCURAR RABALHO ALI ONDE SE ENCONTRA.

— Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só a morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida Severina
(aquela vida que é menos
vivida que defendida,
e é ainda mais Severina
para o homem que retira).
Penso agora: mas por que
parar aqui eu não podia
e como Capibaribe
interromper minha linha?
ao menos até que as águas
de uma próxima invernia
me levem direto ao mar
ao refazer sua rotina?
Na verdade, por uns tempos,
parar aqui eu bem podia
e retomar a viagem
quando vencesse a fadiga.

Ou será que aqui cortando
 agora minha descida
 já não poderei seguir
 nunca mais em minha vida?
 (será que a água destes poços
 é toda aqui consumida
 pelas roças, pelos bichos,
 pelo sol com suas línguas?
 será que quando chegar
 o rio da nova invernia
 um resto de água no antigo
 sobrarão nos poços ainda?)

(MELO NETO, 1994, p. 177-178).

A morte que se vive em vida é representada pela vida severina, seja ela tanto na velhice precoce quanto na ‘ave-bala perdida’, a vida severina tem o amargo sabor de uma morte em vida. Severino quando perde seu ‘fio’ da vida, seu guia, o rio Capibaribe, resolve interromper sua viagem e trabalhar naquele lugar.

Mas isso depois verei:
 tempo há para que decida;
 primeiro é preciso achar
 um trabalho de que viva.
 Vejo uma mulher na janela,
 ali, que se não é rica,
 parece remediada
 ou dona de sua vida:
 vou saber se de trabalho
 poderá me dar notícia.

(MELO NETO, 1994, p. 178).

Porém, seu ofício de exímio lavrador de terra dura não tem serventia, nem os tantos outros adquiridos na vida sertaneja, tais como: vaqueiro, moedor de cana nos engenhos, ‘comer quando havia o quê e havendo ou não o trabalho, trabalhar’, arar até a ‘calva pedra’ e principalmente o sol suportar. Ele continua sua caminhada tentando explicar a disposição sobre o enfrentamento de qualquer trabalho. Severino avista uma casa com uma mulher na janela e pergunta se haveria serviço nas proximidades, à primeira vista, contraria os pensamentos dele sobre tudo o que já havia visto, diferente da morte que sempre se apresenta, ela parece ‘remediada’, pelo menos um pouco distante da dureza que rodeia o sertanejo. Então, imagina conseguir algum trabalho com esta mulher, sabe de tudo fazer com a terra. Infelizmente não havia nada, apesar de suas habilidades como lavrador, experiência com todos

os tipos de terra, roçados de morte, e ainda, de pastorear rebanho de gado até mesmo com galhos de plantas de ‘rapina’.

DIRIGE-SE À MULHER NA JANELA QUE DEPOIS, DESCOBRE
TRATAR-SE DE QUEM SE SABERÁ

— Muito bom dia, senhora,
que nessa janela está;
sabe dizer se é possível
algum trabalho encontrar?
— Trabalho aqui nunca falta
a quem sabe trabalhar;
o que fazia o compadre
na sua terra de lá?
— Pois fui sempre lavrador,
lavrador de terra má;
não há espécie de terra
que eu não possa cultivar.
— Isso aqui de nada adianta,
pouco existe o que lavar;
mas diga-me, retirante,
o que mais fazia por lá?
— Também lá na minha terra
de terra mesmo pouco há;
mas até a calva da pedra
sinto-me capaz de arar.
— Também de pouco adianta,
nem pedra há aqui que amassar;
diga-me ainda, compadre,
que mais fazias por lá?
— Conheço todas as roças
que nesta chã podem dar;
o algodão, a mamona,
a pita, o milho, o caroá.
— Esses roçados o banco
já não quer financiar;
mas diga-me, retirante,
o que mais fazia lá?
— Melhor do que eu ninguém
sei combater, quiçá,
tanta planta de rapina
que tenho visto por cá.
— Essas plantas de rapina
são tudo o que a terra dá;
diga-me ainda, compadre
que mais fazia por lá?
— Tirei mandioca de chãs
que o vento vive a esfolar
e de outras escalavras
pela seca faça solar.
— Isto aqui não é Vitória
nem é Glória do Goitá;
e além da terra, me diga,

que mais sabe trabalhar?
— Sei também tratar de gado,
entre urtigas pastorear;
gado de comer do chão
ou de comer ramos no ar.
— Aqui não é Surubim
nem Limoeiro, oxalá!
mas diga-me, retirante,
que mais fazia por lá?
— Em qualquer das cinco tachas
de um bangüê sei cozinhar;
sei cuidar de uma moenda,
de uma casa de purgar.
— Com a vinda das usinas
há poucos engenhos já;
nada mais o retirante
aprendeu a fazer lá?
— Ali ninguém aprendeu
outro ofício, ou aprenderá;
mas o sol, de sol a sol,
bem se aprende a suportar.
— Mas isso então será tudo
em que sabe trabalhar?
vamos, diga, retirante,
outras coisas saberá.
— Deseja mesmo saber
o que eu fazia por lá?
comer quando havia o quê
e, havendo ou não, trabalhar.
— Essa vida por aqui
é coisa familiar;
mas diga-me retirante,
sabe benditos rezar?
sabe cantar excelências,
defuntos encomendar?
sabe tirar ladainhas,
sabe mortos enterrar?
— Já velei muitos defuntos,
na serra é coisa vulgar;
mas nunca aprendi as rezas,
sei somente acompanhar.
— Pois se o compadre soubesse
rezar ou mesmo cantar,
trabalhávamos a meias,
que a freguesia bem dá.
— Agora se me permite
minha vez de perguntar:
como senhora, comadre,
pode manter o seu lar?
— Vou explicar rapidamente,
logo compreenderá:
como aqui a morte é tanta,
vivo de a morte ajudar.
— E ainda se me permite
que volte a perguntar:

é aqui uma profissão
 trabalho tão singular?
 — É, sim, uma profissão,
 e a melhor de quantas há:
 sou de toda a região
 rezadora titular.
 — E ainda se me permite
 mais outra vez indagar:
 é boa essa profissão
 em que a comadre ora está?
 — De um raio de muitas léguas
 vem gente aqui me chamar;
 a verdade é que não pude
 queixar-me ainda de azar.
 — E se pela última vez
 me permite perguntar:
 não existe outro trabalho
 para mim nesse lugar?

(MELO NETO, 1994, p. 179-181).

A resposta é que naquelas imediações somente se ganha dinheiro com profissões relacionadas à morte. As únicas ocupações de trabalho eram as envolvidas com o ofício de rezadeira, farmacêutico, coveiro e doutor, todas as fainas ligadas ao fenecimento, sendo preciso apenas rezar benditos e ladainhas bem como cantar excelências a um defunto. Nesse diálogo, João Cabral relaciona o fim com o plantio de retorno imediato, recebe-se no momento em que se ‘semeia’ o defunto no chão. Sobre esses roçados, são de plantas e fáceis somente naquele local é compensativo cultivá-los,

[...]

— Como aqui a morte é tanta,
 só é possível trabalhar
 nessas profissões que fazem
 da morte ofício ou bazar.
 Imagine que outra gente
 de profissão similar,
 farmacêuticos, coveiros,
 doutor de anel no anular,
 remando contra a corrente
 da gente que baixa ao mar,
 retirantes às avessas,
 sobem do mar para cá.
 Só os roçados da morte
 compensam aqui cultivar,
 e cultivá-los é fácil:
 simples questão de plantar;
 não se precisa de limpa,
 de adubar nem de regar;

as estiagens e as pragas
fazemos mais prosperar;
e dão lucro imediato;
nem é preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear

(MELO NETO, 1994, p. 182).

Como não há trabalho, ele vai rumo ao seu destino, chegando à Zona da Mata, de acordo com Andrade (1998), trata-se de um local com um clima tropical úmido, uma faixa litorânea situada paralelamente ao Oceano Atlântico, estendendo-se desde o Rio Grande do Norte até a Bahia, sendo sua base de construção financeira a monocultura, principalmente, a cana-de-açúcar e o cacau, o mais densamente povoado, dentre os locais descritos no poema, concentrando o maior número de indústrias. Severino, deslumbrado com a maciez e a doçura da terra, imagina, agora, poder desempenhar seu labor ao conseguir plantar na dureza do Sertão, essa será a menor de suas missões. Numa retomada ao início de sua jornada, quando tudo parece vazio e sem dono, bem ao contrário do que pensava ver, nesse momento, não enxerga ninguém e acredita que a vida nesse lugar é tão satisfatória que talvez estejam ‘feriando’, sendo tão boa ao ponto das pessoas não conhecerem a morte.

Assim como rio o homem daquela localidade também sofre com problemas naturais, a semelhança entre eles é que ambos sentem dificuldades para sobreviver. Há, então, uma retomada, no poema, de tudo o que o retirante viveu em seu périplo. Segundo Marandola (2011, p. 20), o rio é a representação de Severino descendo “do sertão para encontrar o mar. É uma saga coletiva, de anônimos, que se repete em todo canto por um espaço telúrico, conferindo ao poema sua força simbólica e imagética. Os percursos [...] revelam o sentido geográfico deste caminho”. O período das secas com paisagens desérticas, o sol no limpo azul a rachar o chão, a vida sem perspectiva e, ainda, a falta de provimentos envelhecem o sertanejo, pois além de enfrentar todos esses problemas, ele trabalha cavando pedras. Por isso, Severino foge das precárias condições que encurtam a vida, foge da miséria, sonhando com uma melhor expectativa para sua vida.

O RETIRANTE RESOLVE APRESSAR OS PASSOS PARA CHEGAR
LOGO AO RECIFE

— Nunca esperei muita coisa,
digo a Vossas Senhorias.
O que me fez retirar
não foi a grande cobiça;
o que apenas busquei

foi defender minha vida
 de tal velhice que chega
 antes de se inteirar trinta;
 se na serra vivi vinte,
 se alcancei lá tal medida,
 o que pensei, retirando,
 foi estendê-la um pouco ainda.
 Mas não senti diferença
 entre o Agreste e a Caatinga,
 e entre a Caatinga e aqui a Mata
 a diferença é a mais mínima.
 Está apenas em que a terra
 é por aqui mais macia;
 está apenas no pavio,
 ou melhor, na lamparina:
 pois é igual o querosene
 que em toda parte ilumina,
 e quer nesta terra gorda
 quer na serra, de caliça,
 a vida arde sempre com
 a mesma chama mortiça.
 Agora é que compreendo
 por que em paragens tão ricas
 o rio não corta em poços
 como ele faz na Caatinga:
 vive a fugir dos remansos
 a que a paisagem o convida,
 com medo de se deter,
 grande que seja a fadiga.
 Sim, o melhor é apressar
 o fim desta ladainha,
 fim do rosário de nomes
 que a linha do rio enfia;
 é chegar logo ao Recife,
 derradeira ave-maria
 do rosário, derradeira
 invocação da ladainha,
 Recife, onde o rio some
 E esta minha viagem se fina

(MELO NETO, 1994, p. 186-187).

Os trechos do poema dão ao leitor uma reflexão no real sentido de migração, de retirada do trabalhador sertanejo, de acordo com Andrade (1985), a migração é o resultado da falta de trabalho com a terra no Nordeste, seja pela sequeidão, pela falta de estrutura ou, ainda, pela intromissão da monocultura no local. Desta forma, a migração está relacionada à força de trabalho que se condiciona por variados fatores dentre eles aos econômicos, mesmo que ela não esteja relacionada aos anseios do retirante, é importante porque as relações com o trabalho também se fazem importante para a subsistência de Severino, tanto o é que a todo momento da narrativa, em suas paragens, há um diálogo em busca de alguma atividade.

A fuga da miséria não está propriamente e apenas relacionada à seca, esta é apenas uma ferramenta utilizada para cada vez mais forçar outros retirantes a usarem o mesmo caminho de Severino, como escreve Andrade (1985, p. 7), seria bom acabar com o mito de que a seca é o sistema de desestabilidade tanto da economia quanto da “vida social nordestina e como fonte de elevadas despesas para a União, desmitificar a idéia de que a seca, sendo um fenômeno natural, é responsável pela fome e pela miséria que dominam na região, como se esses elementos estivessem presentes só aí”.

De toda sorte Severino parte em busca do nirvana e percebe que, não com tanto sofrimento, mas também na umidade da maresia, a morte é um fim inevitável, ao ver o enterro de uma pessoa trabalhadora na agricultura da Zona da Mata, ouve aqueles que conduzem o corpo dizerem que naquele local encontra-se o descanso final. A crença na perfeição é imediatamente desfeita, Severino percebe os mesmos problemas naquelas pessoas, igualando-se ao vivido no seu lugar, a única parte que lhe cabe na produtiva terra é apenas um buraco cavado a sete palmos de profundidade. O sertanejo, com intuito de terminar sua viagem, apressa o passo e vai em direção à capital Recife.

[...]

— É, deixo o subúrbio dos indigentes
 onde se enterra toda essa gente
 que o rio afoga na preamar
 e sufoca na baixa-mar.
 — É a gente sem instituto,
 gente de braços devolutos;
 são os que jamais usam luto
 e se enterram sem salvo-conduto.
 — É a gente dos enterros gratuitos
 e dos defuntos ininterruptos.
 — É a gente retirante
 que vem do Sertão de longe.
 — Desenrolam todo o barbante
 e chegam aqui na jante.
 — E que então, ao chegar,
 não tem mais o que esperar.
 — Não podem continuar
 pois têm pela frente o mar.
 — Não têm onde trabalhar
 e muito menos onde morar.
 — E da maneira em que está
 não vão ter onde se enterrar.
 — Eu também, antigamente,
 fui do subúrbio dos indigentes,
 e uma coisa notei
 que jamais entenderei:
 essa gente do Sertão

que desce para o litoral, sem razão,
 fica vivendo no meio da lama,
 comendo os siris que apanha;
 pois bem: quando sua morte chega,
 temos que enterrá-los em terra seca.
 — Na verdade, seria mais rápido
 e também muito mais barato
 que os sacudissem de qualquer ponte
 dentro do rio e da morte.
 — O rio daria a mortalha e até um macio
 caixão de água;
 e também o acompanhamento
 que levaria com passo lento
 o defunto ao enterro final
 a ser feito no mar de sal.
 — E não precisava dinheiro,
 e não precisava coveiro,
 e não precisava oração
 e não precisava inscrição.
 — Mas o que se vê não é isso:
 é sempre nosso serviço
 crescendo mais cada dia;
 morre gente que nem vivia.
 — E esse povo lá de riba
 de Pernambuco, da Paraíba,
 que vem buscar no Recife
 poder morrer de velhice,
 encontra só, aqui chegando
 cemitérios esperando.
 — Não é viagem o que fazem,
 Vindo por essas caatingas, vargens;
 aí está o seu erro:
 vêm é seguindo seu próprio enterro.

(MELO NETO, 1994, p. 190-191).

O homem, sempre quis o mínimo que a vida podia lhe oferecer, desespera-se. Ele acredita ser igual a todos aqueles coitados ‘Severinos’ vistos anteriormente em sua jornada. Ao chegar entende que seu périplo, sem saber, desde o Sertão seu próprio enterro seguia. Os trabalhadores coveiros também fazem sua retirada, pretendem trabalhar em local melhor, onde se enterra gente rica por consequência as gorjetas e os túmulos diferem as pessoas. Em Santo Amaro, reconhecidamente macio pela cor de vinho, resultado dos jambos caídos na calçada, é o local onde um deles pretende ir, deixando para trás a Casa Amarela, este onde são enterradas as pessoas mais humildes.

Nogueira (2010, p. 224, grifos do autor) escreve que “seu pedido é atendido apenas em parte; ele muda de arrabalde: sai do subúrbio dos indigentes e passa para o dos industriários, comerciário, ferroviários e operários, menos pobres os *defuntos ininterruptos e a gente dos*

enterros gratuitos”. A manifestação do coveiro que recebe a promoção é a pintura também de uma retirada, e a oitiva do retirante é um choque em sua chegada à cidade, pois ouve que melhor seria atirar toda essa gente descendo do Sertão em qualquer ponte para a cobertura fúnebre e macia do rio.

O RETIRANTE APROXIMA-SE DE UM DOS CAIS DO CAPIBARIBE

— Nunca esperei muita coisa,
é preciso que eu repita.
Sabia que no rosário
de cidade e de vilas,
e mesmo aqui no Recife
ao acabar minha descida,
não seria diferente
a vida de cada dia:
que sempre pás e enxadas
foices de corte e capina,
ferros de cova, estrovengas
o meu braço esperariam.
Mas que se este não mudasse
seu uso de toda vida,
esperei, devo dizer,
que ao menos aumentaria
na quartinha, a água pouca,
dentro da cuia, a farinha,
o algodãozinho da camisa,
ao meu aluguel com a vida.
E chegando, aprendo que,
nessa viagem que eu fazia,
sem saber desde o Sertão,
meu próprio enterro eu seguia.
Só que devo ter chegado
adiantado de uns dias;
o enterro espera na porta:
o morto ainda está com vida.

[...]

(MELO NETO, 1994, p. 192).

O texto apresenta a ideia do suicídio, de encurtamento da vida e sem esperanças desenha a paisagem burocrática da morte. A escuta dos coveiros é uma alegoria da morte que induz o retirante apressar o trabalho dela, Nogueira (2010, p. 223, grifos da autora) escreve sobre as paisagens desveladas pelo ofício fúnebre no auto de João Cabral e ensina que

Ao chegar ao Recife. Severino escura a conversa de dois coveiros, o que constitui, no auto, a *5ª Alegoria da Morte*, o 5º aviso. Eles discutem sobre a *importância do dinheiro nos enterros*. Aliás, nesta passagem, a morte surge

de um modo mais óbvio ainda como um *negócio*, destituída do sentido religioso que apresentava no *enterro da rede* (1ª) e *canto das excelências* (2ª), evoluindo desde a didática crua da *mulher na janela* (3ª) à indignação do *Funeral do Lavrador* (4ª). O que os coveiros da capital pernambucana oferecem a Severino é a construção quase cínica de seu sonho de viver melhor no Recife. Discutem o “movimento” dos enterros, e a morte é vista em sua pela mediocridade burocrática a partir de um espírito tipicamente provinciano, onde contam tanto o dourado das letras do morto na lousa, (inexistente), como as gorjetas que só são dadas pelas pessoas ricas, em cujo cemitério se exige que os coveiros trabalhem de quepe e farda engomada e limpa.

A paisagem da morte sempre se concentrou na terra, contudo há um resultado da busca com a maciez líquida que se revela em versos como: ‘caixão macio de lama’ e ‘mortalha macia e líquida’, estabelecendo a contraposição da vida seca do Sertão. Há o entendimento de que poucas mudanças virão com a chegada ao Recife, Severino compreende que neste périplo vital, na realidade, era seu próprio cortejo sendo realizado, tecendo a preparação para seu enterro. Aqui, existe uma referência à ordem do título do poema dramático, da morte precedendo a vida porque a narrativa se desenrola com a análise da morte no Sertão ‘severino’ sob a percepção investigativa da vida. Assim, para resolver a questão,

[...]

A solução é apressar
a morte a que se decida
e pedir a este rio,
que vem também lá de cima,
que me faça aquele enterro
que o coveiro descrevia:
caixão macio de lama,
mortalha macia e líquida,
coroas de baronesa
junto com flores de aninga,
e aquele acompanhamento
de água que sempre desfila
(que o rio, aqui no Recife,
não seca, vai toda a vida)

(MELO NETO, 1994, p. 192-193).

Apesar da água correr toda vida, existe uma relação muito estreita entre o Sertão (campo) e a Zona da Mata (cidade) para a saga de Severino, sendo indubitavelmente igual nesses locais a morte dada aos seres. O que difere nestes locais onde as pessoas habitam é apenas a duração *post mortem* dos corpos, que se mantêm um pouco mais na maciez da brisa marítima e se deterioram mais rápido na dureza do Sertão. Na vida severina, o homem está em um constante processo de exploração, ocorrido tanto no campo quanto na cidade, a

cidade não está desvinculada do Sertão, ela é a extensão da vida social do homem. O poema traz o protagonista perdido em seus mortais pensamentos, quando entra em cena José, mestre Carpina, pessoa que reside por ali, vivendo entre o rio e o mar.

A conversa dos dois gira em torno da morte e da vida e, segundo Machado (2000, p. 56), “a vida é o conjunto das funções que resistem à morte”. Quando esse mesmo autor escreve sobre a soberania da morte diz que a “realização do desejo de morte, o gosto, finalmente adquirido, da morte, que se manifesta no suicídio [...] é, ao mesmo tempo, o sonho de prolongar indefinidamente a vida por obras escritas em uma linguagem morta e mortal.” (MACHADO, 2000, p. 82). E Praz (1996, p. 13) fala sobre a conexão dos lados humanos, a vida e a morte, dizendo que existe um “impulso que está em todo homem, impulso misterioso como as forças da própria vida e da morte com as quais está inextricavelmente conectado”. A morte acompanhou Severino durante todo trajeto seco, sendo também uma anfitriã em seu destino e agora mostrando-se na umidade.

Mestre Carpina ouve do retirante sua intenção de ir ao encontro final, de deitar-se no fundo do rio e ‘viver’ eternamente na umidade, assim ninguém poderia arrancar de seu corpo o frescor e a maciez da água. Ele percebe o quão triste estava o retirante, sua desilusão com a vida e o impetuoso desejo de se encontrar com a morte e tenta desvia-lo de tal propósito, ao conversar com Severino, mostra-lhe que apesar de severina a vida poderia ser a melhor decisão a se tomar, a melhor escolha, é válida a luta pela vida em qualquer localidade, mesmo sendo ‘severina’. Para o retirante, naquele instante, não existe diferença entre viver e morrer e em qualquer momento, numa noite, pular fora da ponte da vida seria mera formalidade. Nesse devaneio mostra seu dilema, tanto faz estar morto ou vivo severinamente:

APROXIMA-SE DO RETIRANTE O MORADOR DE UM DOS
MOCAMBOS QUE EXISTEM ENTRE O CAIS E A ÁGUA DO RIO

— Seu José, mestre carpina,
que habita este lamaçal,
sabes me dizer se o rio
a esta altura dá vau?
sabes me dizer se é funda
esta água grossa e carnal?
— Severino, retirante,
jamais o cruzei a nado;
quando a maré está cheia
vejo passar muitos barcos,
barcaças, alvarengas,
muitas de grande calado.
— Seu José, mestre carpina,

para cobrir corpo de homem
não é preciso muito água:
basta que chega o abdome,
basta que tenha fundura
igual à de sua fome.

— Severino, retirante
pois não sei o que lhe conte;
sempre que cruza este rio
costumo tomar a ponte;
quanto ao vazio do estômago,
se cruza quando se come.

— Seu José, mestre carpina,
e quando ponte não há?
quando os vazios da fome
não se tem com que cruzar?
quando esses rios sem água
são grandes braços de mar?

— Severino, retirante,
o meu amigo é bem moço;
sei que a miséria é mar largo,
não é como qualquer poço:
mas sei que para cruzá-la
vale bem qualquer esforço.

— Seu José, mestre carpina,
e quando é fundo o perau?
quando a força que morreu
nem tem onde se enterrar,
por que ao puxão das águas
não é melhor se entregar?

— Severino, retirante,
o mar de nossa conversa
precisa ser combatido,
sempre, de qualquer maneira,
porque senão ele alarga
e devasta a terra inteira.

— Seu José, mestre carpina,
e em que nos faz diferença
que como frieira se alastre,
ou como rio na cheia,
se acabamos naufragados
num braço do mar miséria?

— Severino, retirante,
muita diferença faz
entre lutar com as mãos
e abandoná-las para trás,
porque ao menos esse mar
não pode adiantar-se mais.

— Seu José, mestre carpina,
e que diferença faz
que esse oceano vazio
cresça ou não seus cabedais
se nenhuma ponte mesmo
é de vencê-lo capaz?

— Seu José, mestre carpina,
que lhe pergunte permita:

há muito no lamaçal
 apodrece a sua vida?
 e a vida que tem vivido
 foi sempre comprada à vista?
 — Severino, retirante,
 sou de Nazaré da Mata,
 mas tanto lá como aqui
 jamais me fiaram nada:
 a vida de cada dia
 cada dia hei de comprá-la.
 — Seu José, mestre carpina,
 e que interesse, me diga,
 há nessa vida a retalho
 que é cada dia adquirida?
 espera poder um dia
 comprá-la em grandes partidas?
 — Severino, retirante,
 não sei bem o que lhe diga:
 não é que espere comprar
 em grosso tais partidas,
 mas o que compro a retalho
 é, de qualquer forma, vida.
 — Seu José, mestre carpina,
 que diferença faria
 se em vez de continuar
 tomasse a melhor saída:
 a de saltar, numa noite,
 fora da ponte e da vida?

(MELO NETO, 1994, p. 193-195).

O diálogo diz respeito ao valor da vida, seja ela ‘comprada à vista’ ou ‘adquirida a retalho’, a conversa é um jogo de expectativas em que Severino aprofunda-se cada vez mais no vazio de seus pensamentos. E é também um direcionamento a tantos outros brasileiros que vivem uma vida severina, externa ou internamente, massacrados pela carência de recursos, de alimentos, pela escassez de trabalho e pela própria condição desvalida cotidiana. Mas que por sua força buscam em outros locais, como estrangeiros em seu próprio país, a transformação de suas histórias. Desta forma, especialmente, daqueles que não conseguem desvencilhar em sua inicial identificação, contudo é também daquele homem que internamente vive seus dilemas de morte e de vida a força de resistência em seguir em frente.

No pensamento radical em trabalhar para a morte, o intento maior é fugir do sofrimento e da miséria até então presenciados, o morador do mangue tenta persuadi-lo, defendendo a ideia de que vida ainda é a melhor saída. Difícil entendimento pela vida abreviada, fazendo com que a velhice alcance o homem com menos de trinta anos de idade, sinal de fim, de morte. O retirante sai para não morrer, no entanto, só encontra a morte pelo caminho,

até o momento em que a vida se faz com o nascimento de um novo ser, saltando para dentro da vida e renovando a esperança. No meio da conversa com Mestre Carpina, Severino ouviu um grito de uma mulher avisando que acabara de nascer o filho de José, nesse momento conhecidos e vizinhos aparecem com vários presentes para aquele que renova a esperança de vida. A conversa com José resultou no distanciamento do vazio que Severino se encontrava, os dois são convidados a compartilhar o espetáculo da vida.

UMA MULHER, DA PORTA DE ONDE SAIU O HOMEM, ANUNCIA-LHE O QUE SE VERÁ

— Compadre José, compadre,
que na relva estais deitado:
conversais e não sabeis
que vosso filho é chegado?
Estais aí conversando
em vossa prosa entretida:
não sabeis que vosso filho
saltou para dentro da vida?
Saltou para dentro da vida
ao dar o primeiro grito;
e estais aí conversando;
pois sabeis que ele é nascido.

(MELO NETO, 1994, p. 195).

Entre essas pessoas, estão duas ciganas que exercem seus ofícios, realizando uma previsão para o menino, dizendo que o filho de José se desenvolverá e fará escola com os bichos e, após isso, trabalhará numa fábrica e morará em um local melhor do que esse em que agora nasce.

APARECEM E SE APROXIMAM DA CASA DO HOMEM VIZINHOS, AMIGOS, DUAS CIGANAS, ETC

— Todo o céu e a terra
lhe cantam louvor.
Foi por ele que a maré
esta noite não baixou.
— Foi por ele que a maré
fez parar o seu motor:
a lama ficou coberta
e o mau-cheiro não voou.
— E a alfazema do sargaço,
ácida, desinfetante,
veio varrer nossas ruas
enviada do mar distante.
— E a língua seca de esponja
que tem o vento terral

veio enxugar a umidade
do encharcado lamaçal.
— Todo o céu e a terra
lhe cantam louvor
e cada casa se torna
num mocambo sedutor.
— Cada casebre se torna
no mocambo modelar
que tanto celebram os
sociólogos do lugar.
— E a banda de maruins
que toda noite se ouvia
por causa dele, esta noite,
creio que não irradia.
— E este rio de água, cega,
ou baça, de comer terra,
que jamais espelha o céu,
hoje enfeitou-se de estrelas.

(MELO NETO, 1994, p. 195-196).

O questionamento sobre a vida feito por Severino anteriormente tem o intuito de mostrar que independentemente do local onde nasce o homem, ele precisa de transformação. Assim, como ele busca viver melhor na maciez da terra marinha, a possibilidade é dada a todos as pessoas durante sua viagem na vida para não morrerem como nasceram, mesmo não acontecendo puramente desta maneira, trata-se de uma metáfora para indicar aos seus pares essa necessidade, se não de uma fuga, de uma busca para distanciarem das paisagens de morte. É o que se revela no nascimento do menino no mangue, conforme aponta Marandola (2011, p. 94), a “tensão se desenrola não porque a vida do menino seria uma redenção, pois sua vida também era severina: mas por contrapor a morte à possibilidade de sua recriação e de sua reinvenção, mesmo que seja na mesma sina, ainda assim é vida”.

A paisagem de umidade revela o mangue e os elementos caracterizadores de sobrevivência do ribeirinho, uma paisagem de melancolia, de cheiro forte e com águas barrentas umidificando tanto terra quanto homem, cobertos com lama comem os siris que apanham. Eles são reflexos dos sertanejos vindos para o Recife e jogados às margens dos vários rios na cidade, estas águas que formam a paisagem do Recife, pois as diversas pontes são elementos representados pela umidade da cidade, quase tudo lembra a água, a cidade é anfíbia e é a transmutação de uma Veneza italiana em brasileira.

Para muitas pessoas o mangue é o local de abrigo, ele oferece toda proteção e alimentação necessárias, para Castro (1948, p. 23), os animais são abrigados e alimentados pelo mangue, são várias as espécies que vivem ali, é uma fauna composta especialmente por

“crustáceos, ostras, mariscos e caranguejos, numa impressionante abundância de seres que pululam entre suas raízes nodosas e suas folhas gordas, triturando materiais orgânicos, perfurando o lodaçal e umidificando o solo local”. Assim, além de contribuir para o desenvolvimento da cidade também é acolhedor dos mocambos, possibilitando recursos para os moradores. A paisagem dos manguezais é mostrada no prestígio que a comunidade dá ao recém-nascido. Vários foram os presentes, simples como lhes permitiam, mas todos afunilando para sustentar enquanto tiver vida e saudá-lo em sua pobreza. Assim como a natureza também o louva, exaltando a vida que se faz.

COMEÇAM A CHEGAR PESSOAS TRAZENDO PRESENTES PARA O RECÉMNASCIDO

— Minha pobreza tal é
que não trago presente grande:
trago para a mãe caranguejos
pescados por esses mangues;
mamando leite de lama
conservará nosso sangue.

— Minha pobreza tal é
que coisa alguma posso ofertar:
somente o leite que tenho
para meu filho amamentar;
aqui todos são irmãos,
de leite, de lama, de ar.

— Minha pobreza tal é
que não tenho presente melhor:
trago este papel de jornal
para lhe servir de cobertor;
cobrindo-se assim de letras
vai um dia ser doutor.

— Minha pobreza tal é
que não tenho presente caro:
como não posso trazer
um olho d'água de Lagoa do Cerro,
trago aqui água de Olinda,
água da bica do Rosário.

— Minha pobreza tal é
que grande coisa não trago:
trago este canário da terra
que canta sorrindo e de estalo.

— Minha pobreza tal é
que minha oferta não é rica:
trago daquela bolacha d'água
que só em Paudalho se fabrica.

— Minha pobreza tal é
que melhor presente não tem:
dou este boneco de barro
de Severino de Tracunhaém.

— Minha pobreza tal é

que pouco tenho o que dar:
 dou da pitu que o pintor Monteiro
 fabricava em Gravatá.
 — Trago abacaxi de Goiana
 e de todo o Estado rolete de cana.
 — Eis ostras chegadas agora,
 apanhadas no cais da Aurora.
 — Eis tamarindos da Jaqueira
 e jaca da Tamarineira.
 — Mangabas do Cajueiro
 e cajus da Mangabeira.
 — Peixe pescado no Passarinho,
 carne de boi dos Peixinhos.
 — Siris apanhados no lamaçal
 que já no avesso da rua Imperial.
 — Mangas compradas nos quintais ricos
 do Espinheiro e dos Aflitos.
 — Goiamuns dados pela gente pobre
 da Avenida Sul e da Avenida Norte.

(MELO NETO, 1994, p. 196-198).

Uma contribuição para o pensamento crítico entre a vida e a morte feito por intermédio da paisagem é a análise da caminhada, da retirada feita pelo sertanejo na tentativa de prolongar os seus dias. A análise das paisagens de morte pode ser feita durante todo o trajeto, ela sempre esteve presente nos locais por onde passou Severino, fazendo parte de suas experiências, nas ‘ave-balas’, nos cemitérios e até mesmo em sua luta interior ao se deparar com ela. Contudo, vale dizer que o pensamento sobre a morte cada vez mais o faz pensar na vida, nas possibilidades de encontrá-la porque o périplo severino representa uma viagem que fazemos em nosso cotidiano. A vida se representa em uma contínua viagem, desde o nascimento até o final e a paisagem de vida e de morte é transformada, ao mesmo tempo que nos transforma, de acordo com as necessidades de nossas vivências, ela é o movimento, pelo menos a dinâmica que se altera a cada nova percepção do mundo.

Ao testemunhar o nascimento se refaz a vida em Severino, Mestre Carpina, após o momento de euforia, volta ao homem e responde que definir com palavras se existe diferença entre a vida e a morte é muito difícil, mas, ainda melhor, é ver que a vida se faz, respondendo a todas as questões e que pode, deve e precisa ser vivida, sob todas as circunstâncias ela realmente vale a pena, mesmo sendo ‘severina’:

O CARPINA FALA COM O RETIRANTE QUE ESTEVE DE FORA, SEM
 TOMAR PARTE DE NADA

— Severino, retirante,

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

(MELO NETO, 1994, p. 201-202).

O renovar e o acreditar que ainda há esperança e, ainda, valer a pena o caminhar são empreendidos por Severino. Tantos outros também o fizeram e continuam até os dias atuais migrando para os grandes centros, cada qual lutando ao seu modo, cada um acreditando ser o processo migratório a melhor alternativa para a resolução de seus problemas sociais. Saciar a fome, abrandar a velocidade de chegada da velhice e ascender economicamente são resultados buscados pelos deslocados sociais porque, de acordo com Bagno, Ewald e Cavalcante (2009, p. 5), “a migração é uma decorrência da desigualdade econômica entre as regiões, sendo as áreas mais prósperas, polos de atração de fluxos migratórios”. Mais importante do que alcançar o objetivo final é a própria jornada empreendida, pois ela mostra as relações, as paisagens internalizadas, os sonhos e os desencontros sempre buscados pelo homem.

João Cabral de Melo Neto, o poeta do concreto, viajante, diplomata, descreve as paisagens dos locais de sua vida. Sua escrita apesar de construída engenhosamente concorda que a poesia trata-se de uma linguagem para a sensibilidade e muitas vezes se furta, mas nunca perde a poeticidade da linguagem bem elaborada. O poeta acreditava que algumas

palavras como pedra ou faca eram bem mais reais poeticamente do que saudade e amor porque o artista, para ele, não precisa diretamente expressar sua subjetividade. A força poética pode ser mais forte do que a abstrata, por exemplo, falar de saudade sem utilizar a própria palavra, pelo contrário, o poeta deve encontrar uma relação que apresente a ideia de saudade ou do estado de espírito sentido por ele e não, simplesmente, a própria palavra que pode ser representada por terra, por exemplo.

Morte e vida severina foi escrito para o cancionero popular, contudo mais apreciada por intelectuais, caracteriza os movimentos sociais quando aborda sobre os fatídicos acontecimentos de morte, sofrimento, busca do nirvana, de renovar as esperanças e forças para continuar a vida. Descreve a devastação da seca no Nordeste e a penúria vivida pelos ‘Severinos’, desenha o suor como resultado do esforço exacerbado para se trabalhar na terra queimada pelo sol, esvaindo-se tanto terra quanto homem. Severino sempre viu a morte ativa, deparando-se com a mesma até festiva, encontrou muitas mortes em locais que pensava achar vida, e quando dela se livrava a vida era severina. Uma ‘severinidade’ que, apesar de características amplamente subjetivas do termo, o impediu de individualizar-se objetivamente, mostrando a angústia do retirante. A morte o acompanhou de todas as formas possíveis, matada, morrida e a que se vive em vida, do início até o final de sua jornada, quando se contrapõe a um nascer de uma criança, reafirmando a morte sendo pior do que qualquer vida, até mesmo a ‘severina’.

O poema forma as paisagens que estão sempre em transformação, o Sertão de Severino é descrito, pela Literatura, com um olhar geográfico porque pode ‘construir’ os elementos sociais e, cartograficamente, os mapas delimitando as fronteiras deste mesmo Sertão. É importante salientar também que a abordagem literária discute questões geográficas como: terra, seca, migração e, de certa forma, sobre a reforma agrária. A partir da análise da obra *Morte e vida severina*, a Geografia pode ser encontrada em uma íntima relação com a Literatura, demonstrando a paisagem de morte e desvelando a paisagem de vida sentidas pelo homem pernambucano e, ainda, descrevendo, pelos olhos dele, os sentimentos que o modificaram em seu périplo, a paisagem de morte permeia e justifica toda vida severina que caminha sempre ao lado do homem/rio com os mesmos propósitos.

4.3 O homem/rio de João Cabral

Observamos nos poemas *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina* que tanto o homem quanto o rio tornam-se apenas um, suas ‘naturezas’ se aproximam, há uma fusão entre

eles e, conforme Pinto (2003, p. 2), “assim como o rio Capibaribe, Severino se define por sua natureza desvalida – ambos motivados pela seca. É a marca da carência que os aproxima e une numa poética de travessia”. O rio Capibaribe sofre com a seca e Severino também sente na pele essa dura realidade nordestina. Como vimos anteriormente, Severino faz um percurso seguindo o rio Capibaribe que sai da cidade de Poção e vai até o Recife, nessa trajetória se depara com a morte em todo momento e não só a do ser humano, mas também da ‘natureza’, para Pinto (2003, p. 2), o protagonista desce pelo rio, “um sendo o eco do outro, rio e homem mal podem ser distinguidos. Sente-se que o rio se identifica com o viver nordestino, ou mesmo que o rio e a vida são a mesma coisa.

Tem-se, no caso, a configuração do elemento fluvial como extensão do humano”. Os poemas do tríptico da água metamorfoseiam o rio em homem e isto acontece reciprocamente, e é assunto cabralino em diversos poemas, o rio Capibaribe é o barco que leva o homem e é também o caminho de Severino, as paisagens do poema narram o sistema complexo e poético do retirante em sua saída do Sertão em que o rio o leva para a Zona da Mata, este levar é carregado bifurcamente como condutor e veículo. Por isso há uma confusão entre as naturezas destes dois seres, o rio é humanizado e desta forma também caminha e o homem é fluvializado, servindo em suas correntezas a levarem consigo outros homens e rios que vão encontrando pelo caminho. Suas conversas se dão neste sentido.

Só após algum caminho
 é que alguns contam seu segredo
 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 e uma banguê:
 a usina com sua boca,
 com suas várzeas o banguê.

*Conversa
 de rios*

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 nomes 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 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 Destêrro, que está pegado.
 Paudalho, que é maior,
 está menos ameaçada,
 Paudalho essa cidade
 construída dentro de um valado,
 com sua ponde 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.

(MELO NETO, 1994, p. 128-131).

Pinto (2003, p. 177) escreve sobre a configuração do objeto fluvial como parte extensiva do homem e ensina que ocorre reciprocamente a “relação isomórfica entre o rio e o homem torna-se, na poética de JCMN, metáfora de realidades amplas e, ao mesmo tempo, projeção simbólica de procedimentos de uma cultura regional”, esta regionalização se configura em sua dinâmica bem próxima das condições de precariedade vividas pelo rio/homem. E esse

sistema aquoso é dado tanto para os sujeitos ‘líricos’ dos poemas cabralinos quanto na própria disposição e estrutura poética do discurso literário, comprovando a importância da água para a poética de João Cabral. Existe uma série repetida de vocábulos informativos, produzindo uma paisagem fluvial, para Lima (2011, p. 201), um “movimento ondulatório e sinuoso do fluxo das águas batendo nas pedras, expondo perturbações da massa fluida. Os versos são as linhas paralelas da corrente das águas formando curvas, tomando outras formas e rumos”. Os verbos iniciais, especialmente de muitas estrofes dos poemas do tríptico, apresentam sonoridades das correntezas das águas.

N’O rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife, os versos, tratando dos dentes da usina a mastigarem com ‘Aquele boca maior’ tudo que a cerca, inclusive abocanham as lâminas cortantes da cana, apontando para uma repetição sonora do tritramento e, pelos dentes, das questões sociais e naturais, Lima (2011, p. 201) escreve que estes “versos que ruminam repetidamente, como se estivesse explicado: “boca maior/ que existe(...) que come (...) que contra(...) que come(...) e tudo (...) que come (...) e tudo(...) que come”, e os versos assim começados, por expressões verbais, conotam coisas reais e acontecimentos sequenciados por informações, este recurso é utilizado por João Cabral para se fazer entender pela comunicação, para que seu discurso literário seja claro e carregado de substancialidades reais. Esta concatenação e sequência de informações produzem e ruminam a sequência lógica de como funciona a usina no Nordeste, com seu poder de ‘destruição’/alteração das paisagens fluviais e de tudo.

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.

*Descoberta
da Usina*

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.

(MELO NETO, 1994, p. 128-131).

Alguns versos do poema imitam o marulho e isso ocorre porque os versos do poema, conforme Lima (2011, p. 202), “possuem uma métrica irregular ou imperfeita, uma vez que existe uma pequena variação no número de sílabas poéticas de verso para verso. [...] O ritmo determina essa fluviometria do poema”. Numa retomada da água, João Cabral apresenta diversos poemas que além de serem ‘assunto’ são também objetos, dentre eles citamos: *Vozes líquidas do poema* e *O poema e a água*. A relação homem/rio se dá através da experiência do espaço vivido, de acordo com Moreira (2007, p. 116), “homem-meio deve estruturar-se na forma combinada da paisagem, do território e do espaço”. Essa relação entre homem/rio está estruturada no estudo do espaço e da paisagem de seca, mostrada anteriormente nas citações dos poemas. Essa interação apresenta a mesma condição no processo histórico vivido pelos personagens. O destino é comum, vivenciar a morte ou a vida severina, por não terem condições melhores fazem com que eles levem a vida como podem e de acordo com a imposição do destino, em muitos momentos, metaforizados por um desvalido cão.

4.4 *O rio*: paisagem poética

O poema *O rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1953) segue na mesma direção de *Morte e vida severina*, analisado no segundo tópico deste capítulo. Vernieri (1999, p. 136), com base nos próprios poemas cabralinos, intitula de ‘acontecimento da água’ e escreve que “o texto está intimamente ligado a um momento difícil da carreira diplomática de João Cabral. No ano de 1952, exercendo o cargo de cônsul-adjunto em Londres, o poeta é convocado de volta ao Rio de Janeiro”, essa sua chamada ao Brasil tem o motivo de colocá-lo em disponibilidade, perdendo os vencimentos inerentes ao cargo, a razão desta postura assumida na gestão do então presidente da república Getúlio Vargas se dá porque o poeta é acusado de envolvimento com o comunismo.

Assim, abandona uma decisão feita anteriormente de não mais escrever poemas e, durante sua estada no Rio de Janeiro, volta a escrever *O rio*, agora descrevendo as mesmas paisagens vistas por Severino, mas pelos olhos líquidos das águas, reverberando a sua coluna estrutural de aproximação entre poema e água, tema que desenvolveria desde 1941 quando inicia sua carreira poética publicando a peça lírica *Pedra do Sono*. Este poema apenas inicia a rigorosa conjectura que o tornaria conhecidamente como um concretista e apesar de forte influência surrealista suas análises iniciais se direcionam apenas para a proposta de renovação das paisagens. No trecho ‘*O poema e a água*’ valoriza a água e em um processo contraditório a criminaliza, podemos questionar o real motivo deste acontecimento sobre ela, um tema que sempre buscou, a vida, constrói um poema com o líquido, símbolo da promessa, e o alia com a morte, dualidade que o cerca por quase toda sua vida poética.

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho no mar.

Os acontecimentos da água
põem-se a repetir
na memória.

(MELO NETO, 1994, p. 55)

Para Candido (2000), as paisagens agem livremente, ligadas a palavra ‘sono’ o poeta tece um ordenamento para construir limites em um mundo interior, aparentemente, emotivo, poético, exaurindo dentro das vozes líquidas do poema os pensamentos oníricos e delineando, em sua descida, as suas visões, a água parte de seu nascimento para, sensitivamente, descrever a paisagem retirante. E este pesquisador ao analisar o poema *Dentro da perda da memória*, de João Cabral, publicado em seu primeiro livro *Pedra do Sono*, escreve, sobre o discurso cabralino e sobre as paisagens por ele delineadas, que, no mesmo sentido, entendemos as idênticas descrições para o poema da citação porque, da mesma forma, para Candido (2000, p. 17), podemos perceber “que o vago fio discursivo é apenas o ziguezague associativo por meio do qual o poeta vai construindo solidamente as paisagens que são, ao mesmo tempo, os elementos significativos e o arcabouço do poema”.

Importante perceber também a relevância dos substantivos que adquirem uma força dominadora para explicitar os acontecimentos, revelando os objetos com novos valores, numa miscigenação com as relações por eles projetadas, para que se desenhe a paisagem. São ‘As vozes líquidas do poema’ e essas as vozes convidam ao crime na mesma medida em que narram os sonhos e refletem as paisagens oníricas da memória do rio.

O trabalho inicial de João Cabral – *Pedra do Sono* – nos dá uma visão de sua futura produção literária, da métrica e do percurso psicológico no qual desenvolve sua arte poética para ‘desenhar’ a paisagem geográfica pernambucana. Depois de escrever o poema *O rio*, de acordo com Vernieri (1999), o poeta recebe em 1954 o prêmio José de Anchieta, em um concurso organizado e oferecido pela Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, reintegra-se ao posto de diplomata, fato que João Cabral sempre fez associação, da láurea e o retorno ao trabalho, para ele, sua volta se deve ao prêmio. Todavia, nada se sabe sobre esta relação e nem mesmo se ela houve realmente. Houaiss (1976) faz uma análise do poema e explica que ele apresenta uma força muito positiva da Literatura brasileira, além de demonstrar a força do sertanejo e sua luta em retirada do seu lugar. E sobre o título, o tamanho explica os fatos descritivos no poema com uma retomada ao passado seiscentista, o texto apresenta uma narrativa inspirada pela poesia épica tradicional.

Para Barbosa (2015, p. 24), “*o rio* é um poema que nasceu na tradição oral e conservou na linguagem escrita, a mobilidade, a incompletude, os rodeios e as redundâncias da linguagem oral.” E Nunes (1974) ensina que o poema caracteriza-se por um tom de improvisação apresentado pelas variações métricas, como se o poeta fosse um repentista ditando, em determinado momento, as sequências poéticas que estão narradas no texto. Barbosa

(2015, p. 24) complementa que “a voz do Rio é constituída sob um ditado, um narrador que fala ao ouvido do outro narrador, cuja linguagem escrita possui características da oralidade (o prosaico)”, são as relações advindas da construção poética nordestina.

De acordo com Lima (2011, p. 97), “o poema narrativo o rio tem as características do romance medieval. Esta espécie poemática ibérica, transmitida por via oral durante a Idade Média, normalmente era anônima e se caracterizava pela cursividade narrativa”, com elementos da tradição, o texto se desenvolve expressando as memórias das águas, suas experiências vividas no Alto Sertão e todas as relações que teve com outros seres. Assim, conforme Barbosa (2015, p. 24), “é ao rio que o poeta empresta sua fala e seu olhar para observar a paisagem humana que o cerca no percurso ilusório em busca de um “mar” de felicidade e justiça social”. É desta maneira que o rio desce em direção à cidade do Recife, tecendo suas ave-marias, desaparecendo entre as areias, um rio-estrada e aparecendo saltitante feito menino entre as ‘pedras’, fazendo parte das cenas que formam os quadros pintados pelo poeta.

O Rio ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife (1953)

“Quiero que compogamos io
E tú uma prosa”
Berceo

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
exigente chamado.
Eu já nasci descendo
a serra que se diz do Jacará
entre caraibeiras
de que 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, temia
aquela grande sede de palha,
grande sede sem fundo
que águas meninas cobiçava.

Por isso é que ao descer
 caminho de pedras 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.

(MELO NETO, 1994, p. 119).

João Cabral narra, no poema pela voz do rio, a história de um rio que desce da Serra do Jacarará, cortando todo o estado do Pernambuco. O recorte geográfico da paisagem é da nascente do rio até o seu encontro com o mar. O itinerário do rio, conforme escreve Sales (2014, p. 38), é realizado “por quarenta e dois municípios de Pernambuco, sendo vinte e oito na região do Agreste, dez na Zona da Mata e quatro na Região Metropolitana do Recife”. O poeta caracteriza suas águas como fez com o sertanejo retirante, aproximando-os por seus elementos constitutivos que se confundem tanto com outros rios como com as pessoas a lutarem por melhores dias. As chuvas são raras e o rio nasce uma criança fina, conquistando cada passo entre as pedras, saltando feliz, em sua meninice, por conseguir se distanciar das mazelas impostas pela sede.

As características humanas do rio nos revelam sua ânsia em chegar ao Recife como fez o retirante, o encontro é nebuloso porque mal sabe ele que naquela localidade onde busca vida, ao chegar encontrará também problemas vitais, não os mesmos vividos no nascimento, mas a lama apodrecida pelos restos humanos e o maior de seus desafios é o abraço salgado das águas marinhas. A descida é uma descrição topográfica das localidades pernambucanas, uma aula de Geografia, desenhando as paisagens ‘vistas’ pelo rio. Seu destino é o mar, mas antes conhece outro mar, o de cinzas, o Alto Sertão rechaça toda a felicidade daquele ‘menino’, projetando as paisagens de ausência, falta-lhe muito do que propunha ao nascer, fertilidade, fartura e sonhos, por este motivo desce rumo ao mar, como isso fosse prerrogativa de sua vontade.

Por detrás do que lembro,
 ouvi de uma terra desertada.
 Deixada, 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.
 o céu perdia as nuvens,

*Notícia
 do Alto
 Sertão*

derradeiras de suas aves.
 As árvores, a sombra
 que nelas já não pousava.
 Tudo o que não fugia,
 gaviões, urubus, plantas bravas,
 a terra devastada
 ainda mais fundo devastava.

(MELO NETO, 1994, p. 120).

Durante o percurso existe a transformação das paisagens envolvidas pelo rio e tanto ao homem quanto ao rio cabe compreender e interpretar estas paisagens, revelando seus elementos culturais. Estas abordagens de interpretação são diferentes e de acordo com cada parte do rio, as pessoas são diferentes, o rio é diferente em cada momento e o sentido do poema é o próprio correr do rio. As águas narram, conforme escreve Castro (1992, p. 257), o rio

Capibaribe que vem de mais longe, [...], desce aos trancos por cima das pedras, encontrando cidades e povoações, contando simbolicamente todas as peripécias da vida do sertão. Ora num tom humilde, quando é tempo de seca e de necessidade [...]. Ora num tom de pabulagem, transbordando das margens a opulência das suas águas ruidosas, relatando a abundância das terras onde as chuvas fertilizantes se derramaram copiosamente. Na descida vão as águas refletindo sempre paisagens diferentes.

A água é também o caminho do homem e ela, ou sua ausência, é o personagem dinamizador das paisagens cabralinas. O rio Capibaribe é o elemento essencial do homem severino, o do Sertão e o cidadão, serve de estrada, de veículo condutor e marca consideravelmente a topografia pernambucana, no interior acolheu os antigos engenhos de açúcar em suas várzeas, era caminho mais prático em direção ao porto e na cidade contribuiu com grande importância para sua formação, erguida sobre ilhas e locais altamente alagadiços, a maioria dos bairros é banhada pelas águas do Capibaribe, os casarões históricos às suas margens e as pontes decretam uma cidade anfíbia.

Assim, a estrutura do poema nos conduz parte a parte a um crescimento do rio, uma articulação justaposta para compreendermos o seu desenvolvimento, ouvindo os catadores do Nordeste. O movimento produzido pela voz das águas narrando a descida evocam um construto intenso de uma vida carregada de memórias. Neste sentido, para Barbosa (2015, p. 80),

o poema *O rio* é, portanto, uma árvore completa, pois a ele agregam as formas de composição dos versos em estilos tradicionais, modernos e regionais do Nordeste. Esse poema é produto de um pensar em sua completude poética, na dimensão da voz, do verso e do ritmo, pois a viagem, neste caminho poético

e denunciador, é feita da nascente do Capibaribe até a cidade do Recife. Esse caminhar foi muito bem pensado pelo rio narrador do poema, tendo em vista, o rio personificado manifestar-se em quatro momentos, para se contextualizar ao que constitui as etapas do nascimento à morte. Assim, a primeira parte, “do nascimento”; a segunda parte, “da infância”; a terceira parte, “da fase adulta” e a quarta parte “da morte”. Em todas elas, o som da voz do rio ecoa através do ritmo cantado.

O nascimento representa a saída, a fuga da morte e as cenas se concatenam enquanto o rio cresce, o desenvolvimento segue a linha com características humanas, sua jornada está envolta em elementos vitais, de acordo com Lima (2011, p. 195), “a natureza do sertão está fadada à destruição e à morte. A inexorabilidade do destino vem demarcada por imagens que, de maneira progressiva, fazem-nos visualizar um espaço cada vez mais restrito e afastado, desde as matas à cova sepulcral”, seguindo em direção ao mar, é lá o seu anseio, seu desejo transformador de compreender a paisagem em suas margens, uma terra diferente, úmida e feminina.

O ar e a terra onde está aninhada a cidade de Recife são elementos essenciais de sua fisionomia, para Castro (1992, p. 257), “são efeitos exclusivos dos rios que a banham. Do Capibaribe e do Beberibe. Por toda a cidade eles correm em zigue-zague, passando ali, acolá, debaixo duma ponte, dando um ar de doçura à cidade. Cidade de paisagem doce, em pleno nordeste ardusto”. Todavia, seria bom sair e, para isto se faz necessária a tomada de escolhas, a decisão primeira do rio é descer seguindo a estrada da ribeira, por este caminho chegará em breve ao mar, se livrando das cinzas que agora enfrenta, é o mesmo trajeto dos retirantes, com os mesmos sonhos em busca de melhor vida e enfrentam as mesmas agruras, juntamente com outros rios que encontra pelo caminho.

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*

*De Apolinário
A Poço Fundo*

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.

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
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.

Os rios

(MELO NETO, 1994, p. 120-121).

A consciência do rio que narra sua descida concede aproximações das unidades da paisagem, elas se relacionam para afigurar a dura natureza do homem severino, ‘em que a água sempre está por um fio’, ‘cortados no verão’ que faz ‘secar todos dos rios’, demonstrando o aparecimento precoce das águas, a fase adulta chega primeiro, antes mesmo da compreensão da paisagem de menino porque os amigos feitos dependem de suas águas e eles necessitam sugar do rio o fluído indispensável para a continuidade da descida. Este encontro com outros rios nomeados até com nome de gente, outro com de bichos, uns com nome de santo e outros apenas com apelidos é representado pelo abraço que deveria trazer proteção e alento, mas que esconde humanamente disfarces essenciais, reduzindo todas estas relações a uma cena transformadora da paisagem do rio.

Esta ‘nova’ paisagem, para Barbosa (2015, p. 102), é o “remontar do curso das águas, pelos caminhos do poema, ou a travessia de uma margem à outra simbolizando as oposições: de um lado, a fluidez dinâmica do rio Capibaribe e do outro, a fluidez da linguagem poética pela voz do rio”. Ainda de acordo com a autora, esta relação do rio caracteriza-se, dentro destas oposições, pela ‘gente cuja vida’ ‘se interrompe quando os rios’ forçam o abraço, na verdade trata-se de um processo pelo qual a dominação se revela, Barbosa (2015, p. 102) diz que é um processo de oposição em que mostra a sobreposição do “mais fraco sobre o mais forte; do brando sobre o duro, “do grão amassando a mó”; o atrito da água com a pedra; da poesia com a realidade; da luta dos sertanejos contra a seca, a fome e outras faltas; dos homens que se transformam em bichos”. Estas oposições são desveladas pela narrativa do rio e devaneia em busca de alento. Para tanto, sem demora toma o caminho e numa encruzilhada encontra uma estrada que vem da Paraíba, sobre o encontro João Cabral projeta a paisagem, dizendo

A gente não é muita
que vive por esta ribeira.
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.

*De Poço Fundo
a Couro d'Anta*

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 Tôrres,
 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.

(MELO NETO, 1994, p. 122).

‘As vilas vão passando’ ‘com seus santos padroeiros’, estes versos iniciam uma passagem pelos diversos povoados banhados pelo rio. O monólogo do rio, de acordo com Lima (1968, p. 312), até poderia ser transcrito em forma de prosa e, mesmo assim, não perderia sua essência poética. “Em lugar de cana e caminho, caminho e cana, desfilam como contas de rosário os nomes das vilas e seus padroeiros, nada adoça ou amancia o tom monocórdico”. Contudo, João Cabral insiste na métrica da poesia para justificar sua disposição dramática.

O tom poético dilui-se no texto, mas a poesia continua dando forma as paisagens do rio porque é dado ao leitor um elemento importante para perceber a paisagem: ‘a visualização’. Esta visualização é apenas uma ferramenta inicial para compreendermos a paisagem, vale dizer que não é a única e nem necessariamente participa de todo o processo, uma vez que percebemos a paisagem pelo cheiro ou pela audição, entre outros. Mas, seu apontamento se direciona para uma demonstração da natureza verbalizada por João Cabral porque mais relevante é a forma, é a maneira pela qual a observação atenta às descrições do poeta, pela linguagem, constrói a paisagem em nossa memória.

Depois de Santa Cruz,
 que agora é Capibaribe,
 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 estrada
 da Paraíba*

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.

(MELO NETO, 1994, p. 122-123).

Neste novo caminho, adulto, encontra pessoas com os mesmos objetivos e narra essas paisagens, conhece-as e, da mesma forma, suas histórias com diferentes contextos a serem analisados, o rio entende que são os mesmos por ele vivenciados. De acordo com Araujo (1999, p. 129), “embora o rio Capibaribe seja o enunciador do próprio discurso e ocorra mesmo uma analogia entre fluvial, animal e humano, a primeira pessoa do singular não ameniza as asperezas do curso e do discurso do rio”. O processo mimético estrutura, no poema, uma horizontalidade de ritmos, descreve as paisagens valorizando os passos daqueles que descem rumo ao mar, o objetivo é de fazer um apelo as pessoas para darem mais atenção aos problemas vividos pelo rio e pelos sertanejos. O homem é o elemento que sobressai na paisagem descritiva da correnteza do rio, ele, homem/rio, atravessa os limites interiores pernambucanos – Sertão, Agreste e Zona da Mata – para rumar em direção ao mar.

Desta forma, e ainda conforme Araujo (1999, p. 130), “no trajeto registra a paisagem, o homem nordestino e suas carências. Sendo assim, é natural que o esforço descritivo resseque as possibilidades líricas do eu que expõe na condição de rio”. Neste sentido, é apresentado um fazer poético diferenciado com um foco na individualidade, mas que atinge o coletivo, uma poética consciente, um caminho seguido pelo rio, pelo homem e pelo poeta para desvendar, em uma comunicação direta com o leitor, as mais variadas paisagens por eles vividas.

Neste pensamento, a poesia cabralina é uma marca característica com elementos essenciais da prosa, as narrativas poéticas com elementos de prosopopeia se direcionam em alertar para uma viagem literária de um poeta que, distante de se considerar um crítico de poesia, opta por construir, então pela linguagem, uma poesia crítica, detalhada, racional, objetiva e uma lógica formal, descrevendo as pessoas, as relações, as paisagens. João Cabral usa este recurso de aproximação, pela linguagem, de produções literárias distintas para, na prosa, refazer sentenciadamente sua predileção por poemas estruturados dentro de um rigor estético, obedecendo regras definidas por ele para, como um poeta crítico, descrever os aspectos facilitadores da compreensão da paisagem cotidiana de seus personagens.

Os poemas *Morte e vida severina* e *O rio*, em especial, são exemplos de uma linguagem prosaica utilizada por João Cabral para se aproximar de um leitor também crítico. E dentro desta aproximação, a proposta cabralina sugere aspectos relativos de intercâmbio entre a prosa e a poesia, fazendo uma alusão ao romance de 1930 e alertando para a escolha de uma ‘preferência idealista’ em detrimento de um ‘vocábulo prosaico’, esta premissa foi proferida por João Cabral em sua dedicação ao movimento poético da geração de 1945, neste momento, o que servia, conforme Melo Neto (1998, p. 83), era “valorização do sublime contra o prosaico, do sobre-real contra o real, do universal contra o nacional ou regional, do inefável contra o tangível”.

De toda forma, com essa construção estruturante da poética inicial de João Cabral, é valorizado o conteúdo da palavra, poemas feitos com profundas pesquisas, sobretudo com a utilização de vocábulos simples para serem lidas em voz alta, cumprindo, nestes dois poemas citados, o papel idealizado pela comunicação com o leitor, por intermédio de uma linguagem prosaica é que a poética de João Cabral representa elementos da realidade. Estes elementos projetam a paisagem da seca desenhada pelo poema e mostram as características das plantas, do solo e o sofrimento estampado nas faces dos retirantes.

Caruaru e Vertentes
na outra manhã abandonei.
Agora é Surubim,
que fica do lado esquerdo.
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.

*Do riacho
das Éguas
ao ribeiro
do Mel*

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 pobre águas curativas.
Depois é São Vicente,
muito morta e muito antiga.
Depois, Pedra Tapada,
com poucos votos e pouca vida.
Depois é 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).

(MELO NETO, 1994, p. 123-124).

A esperança do rio se esvai momentaneamente porque em sua viagem espera sempre por paisagens macias, mais líquidas. Posteriormente, na cidade de Limoeiro renova suas forças, admira o local, esta é diferente do todas as paisagens vistas até o momento, com feiras na rua maior, uma cadeia, uma igreja e uma estrada de ferro estreitando as distâncias, a passagem do trem adianta a viagem das pessoas e, com ele, elas não sentem as dificuldades do périplo sentido pelo rio. As plantações de algodão e mamona tomam conta da vegetação, os trabalhadores se mesclam nas paisagens, uma das poucas formas de garantirem a subsistência ali. Ainda assim, o rio percebe a penúria da água, não seria, naquele local, o melhor descanso, ali também a terra suga os pequenos riachos numa sede infindável.

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

*Terras de
Limoeiro*

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.

(MELO NETO, 1994, p. 124-125).

O rio deixa o local e menciona o que mais lhe enternecera em Limoeiro, o trem, aparentemente não se esforça para ir ao encontro do mar, e mais, leva consigo pessoas e mercadorias, diferente do rio que lentamente tenta seu destino final, por ser um rio de várzea, sua velocidade é dificultada por diversos motivos, entre eles a força da seca na tentativa de ‘beberem’ suas águas. Nem mesmo conviver com as pessoas pode porque estas quando o seguem, pensando ser o melhor guia, o confundem, em suas intermitências, com a vegetação. Já o trem não precisa pressa em sua partida, suas paradas para descanso são tranquilas e pode até repousar, as pessoas lhe avisam o momento certo de ir, ele vai soltando sua fumaça, marcando seu caminho.

Conforme escreve Silva Filho (2011, p. 88), o “encontro do rio com o trem sugere o encontro com a modernidade premente do texto literário. Cabral nega essa dimensão, mas não consegue de todo se livrar dela, assim ela se recalca, pois os caminhos do rio-poema e do trem são paralelos”. Os dois apresentam dificuldades e estão sempre fugindo, a parada do trem é um alento para o rio, pelo menos ele pode descansar enquanto as águas empoçando aqui e acolá com pequenos fôlegos, mas estão sempre em movimento. Silva Filho (2011, p. 88), ainda complementa que “se o rio na vida objetiva pode fazer essa parada, o rio-poema de Cabral precisa seguir, de maneira rápida e sucessiva como o trem, encontrando no leito forjado da escrita suas dificuldades de apreensão da realidade e manejo com a tradição literária”.

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.

*De Limoeiro
a Ilhetas*

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.

O trem de ferro

Outra vez ouço o trem
ao me aproximar de Carpina.
Vai passar 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.

(MELO NETO, 1994, p. 125-126).

Deixando o Agreste o personagem narrativo encontra outros rios, há uma identificação entre eles, as mesmas características, dificuldades no nascimento e na descida, a marca da escassez de água. A narrativa se dá em escolhas de caminhos e o rio comenta a incerteza delas porque na Zona da Mata tanto água quanto terra apodrecem e as paisagens são enganosas, o verde espalhado pelo chão é apenas o da cana-de-açúcar. Na terra aparentemente feminina habitam usinas que assolam a vegetação e as pessoas. A feminilidade é empregada à terra para demonstrar uma aparente doçura e maciez, como vimos em outros momentos a exemplo da comparação da cidade de Sevilha com a mulher, no entanto é válido dizer que, em muitas vezes, trata-se de uma intensa crítica à sociedade patriarcal. Aspectos esses que cercam muito da poética cabralina, como nos poemas *A mulher e a casa*, *Na baixa de Andaluzia* e *Nas covas de Baza* em que as mulheres são comparadas a objetos e recebem o mesmo valor deles.

Assim, a figura feminina, para Toshimitsu (2009, p. 197), “surge não apenas como objeto do poema, mas, primeiro, na adjetivação das casas-grandes como “casaronas de alma fêmea”, e depois nos alpendres com seu jeito feminino, aberto, receptivo. A escolha do termo “casaronas” dota a casa-grande de olhar grosseiro e machista”. A paisagem vista nesta umidade é a da terra com os imensos canaviais e suas finas guedalthas retirando a força do chão bem como das pessoas sendo engolidas pelas bocas da usina, por isso o comentário do rio de não ser o melhor caminho para quem vai em direção ao mar, mostrando os homens a trabalharem na pedra.

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 para terra pior,

*De Ilhetas
 ao Petribu*

que apodrece sob o verde.
 Se aqui tudo secou
 até seu osso de pedra,
 se a terra é dura, o homem
 tem pedra pra defender-se.
 Na mata, a febre, a fome
 até os ossos amolecem.”
 Penso: o rumo do mar
 sempre é o melhor para quem desce.

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.

*Encontro com
 o canavial*

(MELO NETO, 1994, p. 126-127).

Neste encontro há uma escolha consciente de uma pequena palavra que envolve, como resultado, quase todo desdobramento, a sequência dos movimentos cabralinos resultam mais uma vez em ‘ausência’, a cana. A vegetação nativa é substituída por ela, este vocábulo posto por João Cabral revela repetidas vezes, ‘como terras de cana’, a transformação da paisagem, a brandura e a feminilidade das cenas são proximidades de uma composição de terras que passaram dos engenhos para as usinas. A escassez, repetidas vezes, se torna um canto de oralidade sequencial, denotando uma realidade que significa a verdadeira função da planta.

A sonoridade revela o valor significativo do que o rio vê: ‘terra já de cana’; ‘plantas de cana’; ‘folha de cana’; ‘soca de cana’; ‘canas com pendões’; ‘canas maninhas’; ‘terras de cana’, todos os versos desembocam em ‘engenho’ e ‘usina’ que comprovam a escassez de quase tudo. De acordo com Lima (1968, p. 311), a “paisagem verbal se faz monótona, igual como correlato a zona da mata pernambucana, coberta da mesma côr, o verde da cana”. As pessoas também são poucas naquele local, o rio ouve o domínio das usinas contado a ele por outros rios encontrados, essas histórias não seriam plenamente necessárias, pois as percebia.

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 viajam 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.

Primero 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 Goitá,
 dos lados da Luz, freguesia
 da gente do escrivão
 que foi escrevendo o que eu dizia.

(MELO NETO, 1994, p. 127-128).

O poeta busca inspiração para construir seus poemas na própria realidade, podemos observar que enfatiza a questão da vida social e econômica do homem bem como a vida natural do rio Capibaribe que a cada dia sofre com a seca. Podemos ver que o rio sente seus dias contados, tenta se perpetuar pelos ‘tempos’ nordestinos, ele está presente na vida dos sertanejos ao passar por suas casas, pela cidade deixa rastros de seu sofrimento, a força das suas águas é leve que nem mais ‘talhas consegue tombar’. As águas questionam o fato de virem de uma terra difícil para o plantio, pela falta, de sede sofre e morre a cada dia.

As paisagens visualizadas pelo rio contam muito mais do que as falas testemunhais, o próprio rio é declarante da paisagem porque, também, se nega a oitiva dos conselhos, seja qual for a fala, seguirá rumo ao seu destino, tateando aqui e acolá os homens, a terra, as usinas, as paisagens e suas relações. A interconexão do rio e da paisagem, conforme Araujo (1999, p. 131), “trata-se de uma aliança explícita que não carece de interlocutores, pois a relação o curso-

discurso é comum e o conselho ou recado pelo qual pergunta o poeta soa só retórico, de quem fala consigo mesmo”. O rio vê homens que em sua luta contra a pedra sabem como se armar. Contudo, resolve analisar mais de perto essa força e toma um caminho diferente para encontrar-se com a usina.

Mas nas 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.

*Encontro
 com a Usina*

(MELO NETO, 1994, p. 131).

A usina controla tudo com sua boca e devora todos, é uma abordagem feita diretamente, com elementos simbólicos, sobre a exploração do homem, isso ocorre porque a usina carrega consigo um poder maior do que tudo no Nordeste, econômico e social esse poder é a representação da paisagem da ‘boca maior’. Tão devastadora que chega a devorar outras bocas por ela anteriormente plantadas, os pequenos engenhos. Ela come o canavial e as casas que ele ‘assaltou’ com sua entrada indesejada por muitos moradores, come as caldeiras destes pequenos engenhos, sufocando-os pela enorme quantidade abarcada pela boca. E no mesmo sentido, come também o homem que a alimentou, é a paisagem de exploração pela qual a boca maior vai comendo todas as bocas menores em uma necessidade cada vez mais de comer, inclusive todas as menores ensinadas por ela a devorar, é a exploração local sofrendo a imposição da multinacional.

As águas confirmam o que lhes fora relatado por seus amigos rios, percebem a força da usina, a dominação diabólica ocupando as terras do sertanejo. A usina é uma enorme casa, nela residem muitos trabalhadores, máquinas e montes gigantes de canas a serem processados, próximo a ela tem uma vila com algumas pessoas, são as que trabalham e alimentam o funcionamento das máquinas, quase todos comida da ‘boca maior’ bem como suas terras pela

cana que alimenta a 'casa grande'. Com seus aquosos passos o rio desce observando, com cuidado, a paisagem do massacre.

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 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,
de brando sobre o duro,
do grão amassando a mó;
numa usina se assiste
à vitória maior e pior,
que é a da pedra curta
furada de 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 da vigia;
 a morte por desastre,
 com seus gumes tão precisos,
 como um braço se corta,
 cortar bem rente muita vida;
 via 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 morte que apodrece,
 ali natural, que visto.

(MELO NETO, 1994, p. 131-133).

O rio continua seu périplo deixando para trás aquelas pessoas que sofrem as mesmas agruras dos retirantes, é a ‘morte matada’ que as assola, o pouco trabalho que lhes sobra é da cana e agora acrescenta a febre, consumindo-os como o mesmo fogo que queima a cana. Para Lima (1968, p. 311), “a paisagem verbal se faz monótona, igual como correlato à zona da mata pernambucana, coberta da mesma côr o verde da cana”. E João Cabral, apesar de alguns momentos utilizar a palavra feminina e, ainda, em outros aproximar a natureza da sensualidade da mulher, não o faz nesta parte do poema, nem mesmo a cor da cana prevalece na paisagem descrita pelo rio. Tudo é cana, a perder de vista e o mais importante neste momento é o balanço das folhas finas pelo beijo salgado do vento marítimo. Na Zona da Mata o problema com a falta d’água é amenizado e o rio a compara com as suas terras do Sertão e, aqui, as folhas da cana em seu balanço ocasionado pelo vento se assemelham as ondas do mar.

Agora vou deixando
 a povoação daquela usina.
 Outra vez vou baixando
 entre infindáveis partidos;
 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 de mar,
 multiplicadas, elas se estendiam;
 como ondas do mar de mar

*Da Usina
 a São Lourenço
 da Mata*

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.

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 detêm.

Ao entrar no Recife,
não pensem que entro só.
Entra comigo a gente
que comigo baixou
por essa velha estrada
que vem do interior;
entram comigo rios
a quem o mar chamou,
entra comigo a gente
que com o mar sonhou,
e também retirantes
em que 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;

*De São Lourenço
à Ponte de Prata*

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
 foi mais um afluyente a engrossar
 aquele rio de gente
 que vem de além do Jacará.
 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 espriar.

*Da Ponte
 de Prata
 a Caxangá*

(MELO NETO, 1994, p. 133-135).

Essas novas terras são impressionantes, o poder da usina e dos pequenos engenhos que ainda insistem em existir vai até bem próximo ao Recife e neste destino o rio chega junto com outros rios e pessoas com a mesma esperança, a crença em novas oportunidades, um recomeço. Chega ao Caxangá, um dos bairros da capital, pela Iputinga estrada também conhecida como nova, porta de entrada para a cidade, por ela passam também os retirantes em busca de trabalho. Aqui o vento sopra outras folhas finas. Uma paisagem marcante para o rio é sua chegada em um cais velho e rodeado por árvores de oiti. Na entrada da cidade, na rua da Jaqueira vê um menino sozinho, magricelo e, aparentemente, doente olhando o rio, um espelho do que visualiza nas águas carregadas em sua correnteza de lixo e mortes, esta paisagem o poeta utiliza para introduzir o apodrecimento dos ‘cabelos’ na lama negra, gerando as folhas que formarão o mangue.

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 esse lixos de vida
 que os rios viemos carreando.

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
 ou dos bacharéis em direito
 que devem habitar
 naqueles sobrados tão pitorescos
 (pois os cabelos da gente
 que apodrece na lama negra
 geram folhas de mangue,
 que não folhas duras e grosseiras).

*De Caxangá
 a Apipucos*

Agora vou entrando
 no Recife pitoresco,
 sentimental, histórico,
 de Apipucos e do Monteiro:
 do Poço da Panela,
 da Casa Forte e do Caldeireiro,

*De Apipucos
 à Madalena*

onde há poças de tempo
estagnadas sob as mangueiras;
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;
vi 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 bem orgulhosos,
não digo de sua poesia,
sim, da história doméstica
que estuda para descobrir, nestes dias,
como se palitava
os dentes nesta freguesia.

(MELO NETO, 1994, p. 135-137).

É válido dizer que, sobre a personificação feita por João Cabral para dar ao rio aspectos humanos, uma figura de linguagem utilizada para distanciá-lo do aspecto natural e dar-lhe relevância de humanidade, revela o sentimento de uma pessoa amada pelo vínculo com o lugar e de tudo o que viveu desde sua nascente, carregando consigo toda aquela gente, aprendendo e ensinando com eles. Para Villaça (1996, p. 152), a essência formalizadora do projeto cabralino distancia-se da abolição da “instância mitopoética. Paisagens, seres e eventos

movem-se num universo expressivo cujo o controle exasperado acaba por legitimar e intensificar um tipo de emoção desconhecido pela poesia brasileira”.

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 já não precisa cobrir.

*As primeiras
ilhas*

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.

*O outro
Recife*

(MELO NETO, 1994, p. 138).

(Trans)formado(r), é este rio que chega na cidade, personificado, humanizado e se identificando com as mesmas condições sociais e naturais do homem pernambucano. Nos subúrbios a mesma aparência, ‘sempre ostentando sua ulcerada alvenaria’, casas com precárias construções, infraestrutura modesta, refletindo as condições de vida sofrida dos moradores, estas moradias condicionam a percepção para compreendermos serem as mesmas pessoas mastigadas pela boca maior das usinas que chegaram antes. Aquele menino que tristemente olhava para águas, provavelmente seria um dos muitos que desceram com o rio, jogados nos cantos da cidade, a população se difere porque também são apontados no poema as moças e os

bacharéis residentes nos sobrados que não veem no rio a subsistência, podemos perceber cidades diferentes.

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.

*Dos Coelhos
 ao cais de
 Santa Rita*

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 que encontrei
 no meu comprido trajeto
 (também a dor desse homem
 me impõe essa passada 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, Igarapu.
 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.

(MELO NETO, 1994, p. 138-139).

Continuando, são aquelas pessoas que desceram com rio. São eles que chegam na cidade, nas duas, a divisão cidadina está presente nas pessoas que habitam a cidade, os recifenses estão compostos, além dos que já estavam, também de toda aquela gente conhecida pelo rio anteriormente, que juntamente com ele desceram. Para Silva Filho (2011, p. 93), nestas duas cidades, “Recife mostra seu avesso, é confundido com os pés de cana, com a gente vomitada pelas usinas, com as ondas de mar, até mesmo com o próprio rio, que se torna seu amante, em um “leito de lama dividido”, quisera o rio dar esperanças a toda essa gente. Mas, os elementos naturais e sociais do rio são tortuosos, dificultados em dois sentidos, tanto na idealização do futuro quanto na estrutura poética que se afunila, este último é uma sustentação particular para embasar a sequência lógica e epíloga do poema.

Para Nunes (1974, p. 79), a “relação dessa viagem se compõe como um registro severo, que é seco pela ausência de idealização da realidade, e pobre não só nos elementos como na forma de seu grosso e rude tecido prosaico”. Assim, o anseio em guardar, em proteger sua gente esmorece, a severidade marcada pela ausência somente se comprova e o projeto linguístico transfigura as significações e os significados descritos pela poética de João Cabral, conforme Silva Filho (2011, p. 94, grifos do autor), “a ponto de abrir trincheiras entre o irrealismo e o idealismo, abstração e documento, na experiência poética de *O Rio* quando este se firma como elemento geográfico brasileiro, mas que não cessa de negar esta mesma dimensão”. É neste sentido que o rio fala de sua intimidade com esta gente.

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 Bereribe
 aquela cidade também se estende,
 pois sempre perto dos rios,
 companheiros de antigamente,
 como se não pudessem
 por um minuto somente
 dispersar a presença
 de seus conhecidos de sempre.

*As duas
 cidades*

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 como 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 lama 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 outra qualquer cidade
possui apenas polícia.
Desta capital podre
só as estatísticas dão notícia,
ao medir sua morte,
pois não há o que medir em sua vida.

Conheço toda a gente
que deságua nestes alagados.
Não estão no nível de cais,
vivem no nível de 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,
legar todos comigo,
retirantes para o mar.

(MELO NETO, 1994, p. 140-142).

Os moradores, próximo dos mangues, convivem com a lama e dela sustentam suas famílias, uma paisagem que faz o rio retomar suas visões iniciais de sofrimento, comparando o problema dessas pessoas com as dificuldades sentidas no Agreste. Totalmente diferente do que ele esperava encontrar, um local sem mortes, macio, com sangue nas veias, se depara com o contrário, vê pessoas iguais em tudo e na vida, com essa metade suburbana debaixo de lama, as águas do rio são as suas ruas. E no fim de seu caminho encontra com o mar, a espuma branca se apresenta neste encontro, quantas coisas novas, o rio se lembra das pessoas que desceram com ele, dos rios que encontrou pelo caminho e se despede de todos numa homenagem fúnebre que é ao mesmo tempo de renovação da vida.

A um rio sempre espera
um mais vasto e ancho mar.
Para a agente 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;

Os dois mares

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.

(MELO NETO, 1994, p. 142).

O rio é também ‘severino’ e suas esperanças são renovadas ao se transformarem em novas águas, a paisagem do rio é, de forma alegórica, a mesma do homem em toda sua retirada, desde seu lugar primeiro até encontrar com a renovação destas esperanças, o encontro com o mar não é a morte, é a transformação em novas águas, também importantes para o sistema natural. Os versos cabralinos, ‘antes de ir ao mar,’ ‘onde minha fala se perde’ esclarecem uma infinita busca humanizada do rio para mostrar a importância do acontece depois do encontro com o mar, fazendo consequentemente uma valorização de tudo o que viveu em seu périplo.

Já deixando o Recife
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 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.

Oferenda

(MELO NETO, 1994, p. 142-143).

O sujeito poético narra o mergulho final do rio, descrevendo a paisagem da cidade, os casarões, os mangues e as pontes. A força da lâmina salgada cortando e engolindo o rio é uma representação de purificação nas memórias descritas em todo poema, elas estarão tecidas e eternizadas na leitura do homem e das águas. Em *O rio*, para Toshimitsu (2009, p. 87), “o investimento na discursividade aproxima João Cabral das formas tradicionais narrativas – a personificação, as descrições topográficas e toponímicas – conduzindo o poema à objetividade e, logo, a um maior poder comunicativo”, essa força de comunicação vai ao encontro de uma capacidade de permanência dos elementos históricos que foram descritos pelas memórias do

poeta. Na paisagem dialética entre a umidade e a sequeidão, entre a morte e a vida, entre outras, deste rio que desce serpenteando debaixo da terra, entre as pedras, para, dentro de um complexo de metáforas, explorar essas dicotomias da morte/vida severina, estão elementos de realidade que servem de comparação com as águas com um desplumado cão.

4.5 Do Sertão ao *sercão*

A passagem líquida para as paisagens solidificadas do cão desplumado aparece com bastante frequência na poética cabralina, a miscigenação simbólica das águas representada pelo descaso humano é o mesmo devotado a um animal sem dono, carente de cuidados e com pouca esperança de ver renovados seus dias. Há uma confusão, em algumas vezes, na identificação do objeto de interpretação entre o rio e o cão, um homem/cão apenas, um rio somente ou um rio/cão/homem, vivendo as mesmas situações e problemas nos mangues do Capibaribe, comendo os siris que apanham. João Cabral pinta um rio nos mesmos moldes do cão, existe um desprezo ofertado pelas pessoas que vivem de costas para o rio e o desenho de morte, de fome e de abandono se faz. Para o rio o encontro com o mar é a sina final, o último de seus sopros, e a intenção não seria esta, saltar para fora da vida na maciez do local ou a esperança se renovaria na acidez marítima.

A paisagem vista, desde o Sertão, chega aos olhos do leitor na descrição física das ‘pedras’, das ‘cinzas’, da água e de sua ausência, e, além de conhecermos a geografia das margens do rio, vemos a paisagem internalizada, metaforizada pelo animal desprotegido, sua sina é ver o encontro final, neste acontecimento ocorre a reformulação da água, ela se refaz no encontro, o rio se ‘transforma’ em mar. A paisagem imagética do sentimento do homem que desce do Sertão é o sentimento de *sercão* que nos aponta outra forma de se refazer o sujeito poético, eternizada na vida. O animal continua retomando a paisagem poética na descrição de João Cabral e reafirmando, em suas descrições, sempre esperar a cada dia por novos rios/cães.

A paisagem primeira dada pela raça canina é a de aproximação amistosa com o ser humano, proteção e tratamento com carinho recíproco. A comparação cabralina se afasta desta análise, é de abandono. As plumas representam a imponentia em suas formas e são vistas em condições de conforto e proteção, há no animal cabralino um desplumar, caracterizando também o rio, ambos estão desprovidos do básico para suas subsistências. Tanto o rio quanto o homem em seus sentimentos de *sercão* estão marcados pela lama. De acordo com Silva e Stefens (2007, p. 136), não existe diferença entre “homem/rio/lama, os aspectos humanos, geográficos e sociais fundem-se através destas construções metafóricas, nas quais o rio e o

homem são “cães sem plumas”. As metáforas e os símiles baseados na semelhança entre as condições reais do homem e do meio” apontam, objetivamente, para os malefícios das condições sociais em prejuízo das reais condições físicas que margeiam o rio, uma das razões da comparação desplumada.

A metaforização utilizada por João Cabral possibilita diversas representações advindas do seu tema de construção poética, os símbolos nos convidam a um questionamento do fazer literário e também de uma descrição da realidade ou projeção das paisagens herdadas desde sua meninice. A tentativa da resposta para esta busca está no caminho ‘severino’ do rio em que as plumas se afastam das paisagens físicas do rio e do homem que descem do Sertão para construir paisagens externas e internalizadas na comparação destes elementos com o cão sem plumas.

Há uma dificuldade para entendermos as linhas limítrofes que separam tanto a realidade da ficção quanto a prosa da poesia cabralina, por isso a necessidade da leitura com maior cuidado. Para Vernieri (1999), este fato se dá na contemporaneidade e não somente em João Cabral, tendo Rimbaud iniciado este tipo de escrita poética, para tanto utilizando versos livres, distanciando cada vez mais o poema da métrica e da rima, bases da formalidade lírica. Então, para Vernieri (1999, p. 116), na análise do poema *O cão sem plumas*, a

antropomorfização do Capibaribe é construída de modo bem lento ao longo das duas primeiras partes do poema e passa primeiro por uma animização do rio por meio do cão. Só a partir daí é feita uma personificação do elemento natural. Não empresta ao irracional ou ao inanimado, características humanas dando-lhes voz como nas fábulas de Heródoto, Esopo ou La Fontaine. Ao contrário, parte, destes seres para chegar no homem. É ele quem possuirá as características daquele rio/cão e não o contrário, como rezaria a tradição. Na verdade, parece haver, mais que uma antropomorfização do rio/cão sem plumas, um isomorfismo dos três elementos na medida em que homens, rio e cão têm suas características intercambiadas transformando-se em um ser isomórfico.

A poética cabralina está cercada desta similaridade entre a forma e a aparência, sejam elas características físicas ou aspectos interiorizados, e tanto elementos estruturais do rio e do homem quanto do cão se individualizam nesta proximidade. A descida do homem é de visualização, de projeção das paisagens e elas aparecem em João Cabral como um símbolo de antropomorfismo, o poeta utiliza uma forma de construção em que o pensamento poético dá atributos humanos ao animal, cão, e ao elemento da natureza, rio. Eles constituem realidades trazidas da mitologia grega e é nesta premissa que podemos fazer um embasamento lógico da utilização do neologismo – *sercão*.

O sentimento, ao qual abordamos neste tópico, faz uma transmutação do périplo humano, saindo do Sertão, passa pelos problemas pessoais com pensamentos em deixar seu lugar para a tentativa de se encontrar em outro, o que poderíamos comparar a uma peregrinação canina, sem dono procura comida em outros locais. A busca do homem perpassa, antes de mais nada, de uma paisagem interna que, conseqüentemente, externalizaria para uma expressão nova, mas com sentido já existente, o *sercão* é uma figuração animal a desvelar, na poética de João Cabral, uma íntima relação do homem e do cão, confundindo-nos, em determinados momentos, quem projeta as cenas, se o homem ou o cão. Entender este processo é importante para compreendermos a relação antropomórfica e a idealização estética que compõem as cenas retratadas nos poemas cabralinos.

Pelas palavras de Gomides Filho (2011, p. 128), podemos perceber inicialmente que “um estudo sobre as figurações do animal e da animalidade na poesia de João Cabral poderia parecer uma tarefa dedicada a questões secundárias, à margem das conhecidas diretrizes mobilizadas (e verbalizadas) pelo poeta em seu processo de composição”. As figurações animais da poética cabralina são centrais para o processo de metaforização, com as figuras de linguagem João Cabral aponta as necessidades animais e de animalidade que são sentidas pelo o homem. Não é desejo do retirante ser cão, o encontro interno se dá para descrever as paisagens sentidas por eles, elas são as mesmas. No entanto, *sercão* é um sentimento humanizado, bem como ser homem é um sentimento animalizado que se transmuta lucidamente pela expressão racional da Literatura.

Gomides Filho (2011, p. 130), ainda escreve, sobre as paisagens descritas pelo homem/cão, que podemos observar a “ordem de uma zoopoética nesses diferentes cenários, podemos examinar as figurações do animal acompanhando o percurso dos rios cabralinos, do Sertão ao mar – especialmente o Capibaribe, que em um longo poema de 1953 relata em primeira pessoa a viagem que faz”, a viagem inicia na nascente do rio, no Sertão, local de sua infância. A primeira aparição de animais em João Cabral se dá já em sua inicial escrita, em *O engenheiro* (1942-45) dedica um poema a Rego Monteiro e escreve

A VICENTE DO REGO MONTEIRO

Eu vi teus bichos
mansos e domésticos:
um motociclo
gato e cachorro.
Estudei contigo
um planador,
volante máquina,

incerta e frágil.
 Bebi da aguardente
 que fabricaste,
 servida às vezes
 numa leiteira.
 Mas sobretudo
 senti o susto
 de tuas surpresas.
 E é por isso
 que quando a mim
 alguém pergunta
 tua profissão
 não digo nunca
 que és pintor
 ou professor
 (palavras pobres
 que nada dizem
 de tais surpresas);
 respondo sempre:
 — É inventor,
 trabalha ao ar livre
 de régua em punho,
 janela aberta
 sobre a manhã.

(MELO NETO, 1994, p. 80-81).

Distante de qualquer comparação, o poema apenas introduz quando os dois amigos se conheceram, mas já mostra, advertidamente, o uso de palavras pouco poéticas. É, realmente, em *O cão sem plumas* que o discurso figurativo de animalidade se constrói detalhadamente, “Como o rio / aqueles homens / são como cães sem plumas” (MELO NETO, 1994, p. 108), e é apenas pelo rio, este envolve todo o processo da poética cabralina no Nordeste brasileiro. Ele é tão importante para o fazer poético quanto a descrição das cenas porque é nele que as relações acontecem. Sobre a importância do rio cabe agora retomarmos o texto de Sousa Neto (1997), para este pesquisador o rio se compara a um mapa certificando a existência do lugar e carrega consigo uma multiplicidade de possibilidades para revelar a paisagem, com alegrias e tristezas em sua descida, pulula fluindo, lavando e conduzindo o homem em seu dorso.

Os mistérios da natureza estão ocultos na simplicidade inigualável do rio, a pureza e a calma desta simplicidade do rio sepulta “um mar de signos. É preciso desvendá-lo” (SOUSA NETO, 1997, p. 63). Uma tarefa pertinente ao geógrafo que busca na Literatura o aporte teórico ou, ainda de acordo com o pesquisador, na aproximação realizada entre a realidade e a ficção, as águas ocultam e desvelam muito da cultura local, são universais porque existem em diversos pontos da terra, mas se individualizam porque no mesmo rio as águas a lavarem a mesma

‘pedra’ são diferentes em cada encontro. Assim, as águas do rio traçam a história do homem bem como, culturalmente, revelam as suas relações.

Podemos verificar também no poema a existência de uma intrínseca relação rio/homem, iniciando com as paisagens reveladas pelos dois e unificando seus significados, passando da paisagem do rio para a paisagem dos homens do rio. O texto aponta a realidade dos homens nordestinos que vivem o cotidiano do rio Capibaribe. O rio passa por um ‘drama’ em sua vida, sofre com a falta de chuva, aquela que lhe dá e garante a sobrevivência. Essa mistura entre homem/rio é dada porque ambos passam pelas mesmas agruras. O poeta utiliza a expressão ‘um cão sem plumas é mais que um cão saqueado ou assassinado’, nesta assertiva o homem e o rio estão juntos em um mesmo emaranhado de seca e de miséria.

Eles sofrem com a desigualdade social e dependem um do outro para sobrevivência, juntos compartilham a mesma aflição. João Cabral retrata a realidade do povo nordestino e as agruras do rio Capibaribe, fato muito interessante, pois, de acordo com Candido (2006, p. 21), “com efeito, todos sabem que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais”. Todas as descrições se direcionam para a falta, ausência de plumagem para proteção durante a descida, características destes fatores sociais e no mar elas se repetem, o sentimento do animal retoma quase tudo visto no Sertão, mesmo na umidade o sol não perdoa e a acidez marítima refaz a tonalidade cinza das duras ‘pedras’ calvas lavradas pelo sertanejo.

O cão sem plumas é um local primeiro onde aparece o homem do Nordeste animalizado. Mas, é em *Morte e vida severina*, para Nogueira (2010, p. 69), “que a despersonalização dramática vai permitir maior intensidade da denúncia da injustiça social que humilha e também despersonaliza qualquer utópica conquista de identidade individual ou coletivo”. Aquele poema evoca, em uma função sintática, a mitologia para reafirmar o homem e o cão e, dentro desta perspectiva, direciona as paisagens de morte e de vida que acompanham o Capibaribe, reafirmando o sentimento que os une na zoopoética da paisagem. O rio é a estrada pela qual homem e cão se fundem a caminho da esperança, apenas a direção na memória do homem/cão a desvelar as paisagens e a interpretá-las, subjetivamente, pelo coração, por suas sentimentalidades abaixo da pele.

A seca é a principal responsável pela dura realidade do homem do Sertão, ela força o retirante a sair do seu lugar e nesta saída há um abalo emocional por diversos motivos, físicos ou sentimentais e, psicologicamente, o homem transmuta-se em cão para suportar a rudeza dos sentimentos vividos. A saída de sua casa revela, conforme Bachelard (2008), um novo universo, uma nova paisagem poética do espaço, desta forma, a nova morada do sertanejo, a Zona da

Mata, vive mais do que seu cotidiano, na descrição da história do homem, o novo revive, interpretando e guardando todas as importantes fatos anteriores. Em um novo ‘lugar’ são retratadas as memórias e as “antigas moradias, transportam-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens.” (BACHELARD, 2008, p. 25).

Importante também dizer que as lembranças da nova morada não terão a mesma força das memórias da casa primeira. Conforme Bachelard (2008, p. 26), “nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida. [...] Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa”. Esta metáfora da casa na identificação filosófica do lugar do ser humano deve ser feita cuidadosamente, no sentido de não haver um rompimento entre a memória e a imaginação quando na análise das paisagens. A casa, o seu lugar primeiro, é o ponto primordial para a integração dos pensamentos do homem, bem como estão integrados os sonhos e a lembrança, as paisagens afetivas são revividas na memória e a imaginação projeta um novo olhar, sejam para as cenas vindouras, sejam para as que já se passaram.

As condições climáticas do Sertão impediam o retirante de sonhar e por isso sua fuga daquele cenário numa projeção imaginativa de melhores dias, como se houvesse a oportunidade de imaginar, a seca penetra em seu espírito, alterando psicologicamente suas atitudes e aproximando-o da animalização para suportar a dor. Então, ao falarmos anteriormente da zoopoética nos distintos cenários ‘vistos’ pelo homem/cão queríamos também examinar as paisagens pelos olhos deste homem/cão, a zoomorfização é o processo de transformação, atribuindo de características animais ao homem. Neste mesmo sentido, em uma análise dos retirantes de Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, Castro (2000, p. 109) escreve que eles estão em busca de “sustento e de um lugar estável para viver, beiram a perfeição instintiva dos animais. A animalização a que são submetidos é, na verdade, uma tentativa de representação dos limites superiores do homem, uma avaliação de sua capacidade de sobrevivência em ambientes agressivos”. Trata-se do mesmo processo vivido pelo homem/rio, a seca os animalizou na tentativa de suportarem os problemas de suas descidas.

São iguais em tudo e na vida, o sangue é espesso e o sonho é desvelado pelos quatro cantos, o poema *O cão sem plumas* assim como em toda poética cabralina apresenta palavras concretas, são nítidas as paisagens do rio, a ‘espessura’ pode ser medida pela clara descrição de sofrimento do homem/cão. A busca de João Cabral, neste poema, trata-se de um grande esforço para dar ao texto aspectos de presentificação em que as paisagens descritas atravessam pelos

tempos para se tornarem objetos psicologicamente atuais, descrevendo características do espaço vivido pelo sertanejo, ou ainda, realizar uma coisificação da memória, ao retomar o homem/cão. Tanto no plano sintático quanto no semântico podemos tratar de elementos que se interconectam, especialmente, em figuras de linguagem para determinar no homem, em sua descida do Sertão, a vontade em descrever seu sentimento de *sercão* numa pura e simples linguagem da paisagem poética, estas são sentimentalidades reveladas na poesia de João Cabral.

4.6 *O cão sem plumas*: a linguagem da paisagem

Na poética de João Cabral existe uma configuração marcada quase que infinitamente por símbolos, paisagens e cenas sociais, a forma de apresentação destas paisagens é, intimamente, realizada com detalhes e aspectos concretos da realidade vivida pela imaginação material herdada em toda sua vida. A leitura cabralina nos coloca em momentos de dúvida, de que lado estamos, ficção ou realidade, em um processo mimético, nos entretemos a pensar em uma realidade acerca das águas do Capibaribe, identificando a matéria líquida do poema, as pessoas, os animais e as paisagens pintadas poeticamente pelas letras do escritor. Neste tópico, apresentamos o poema *O cão sem plumas* e a linguagem da paisagem, também a maneira pela qual João Cabral arquiteta, pelas palavras, as relações ocorridas ao longo do rio e nas cidades por onde ele passa. O poeta utiliza elementos lexicais com capacidade de direcionamento de todo o significado de sua escrita, são metricamente escolhidos, arquitetadamente pensados, sem conjecturar o ‘tempo’ ou palavras carregadas de sentimentalidades poéticas, esse fato aponta para a descrição de cenas que desvelam as paisagens do Pernambuco, elas estão contidas nos poemas estudados neste trabalho.

O poema analisado está dividido em partes, eles constroem uma trama em que direciona a continuidade e o destino incontroverso do rio, seu encontro com o mar. Cada uma das partes do poema nos revela as paisagens líquidas comparadas a um cão desplumado. Sobre o cão, Nogueira (2010, p. 14, grifos da autora) ensina que geralmente ele está conectado à morte, “aos infernos, ao mundo subterrâneo. Jean Chevalier e Alain Gheerbrandt lembram que a *primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de psicopompo, isto é, guia de homem na noite da morte*, após ter sido seu companheiro no dia da vida”. Esta é apenas uma das funções dentre as diversas marcas simbólicas do cão que se relacionam tanto com a vida quanto com a morte.

Os elementos literários da poética de João Cabral são marcados pelo concretismo, característica elementar de seus escritos. Ele foi também um dos precursores deste estilo literário

e navega, inicialmente, entre o surrealismo e o construtivismo, desenvolvendo um estilo muito próprio que nos permite perceber as paisagens ‘vistas’ pelo homem e pelo rio, rica em significados, elas conseguem, sensivelmente, nos mostrar as relações sociais ocorridas nas localidades descritas por estes dois personagens centrais da poética pernambucana cabralina – homem e rio. Uma escrita construtiva da estrutura da linguagem em que as letras pintam as paisagens e retratam as vivências experienciadas pelo poeta por quase toda sua vida às margens do Capibaribe. Por esta razão, um profundo conhecedor das necessidades dos pernambucanos e de seus enfrentamentos em busca de melhor vida, seja no Sertão, no Agreste ou na Zona da Mata, estas localidades apresentam problemas cada um à sua maneira, independentes, mas que se afunilam na sobrevivência cotidiana.

Neste sentido é que João Cabral constrói o texto *O cão sem plumas* e, de acordo com Rambourg (2010), dois aspectos importantes circundam o poema criativo e de representação das paisagens, o primeiro deles é a função fenomenológica e o outro é a compreensão cognitiva para percebermos o mundo, marcados pelo tempo cronológico e psicológico, bem como o espaço literário, representando os locais geográficos por onde passam o retirante e o rio.

Esses locais são demonstrados pelas letras cabralinas e, mais, seus movimentos, suas essências representam o mundo, fazendo-nos perceber como se dão, por intermédio da poesia concretista, os aspectos em que muitas vezes somos levados a crer que são reais porque o poeta cria planos imaginativos, demonstrando a herança geo-histórica em um processo construtivo e metapoético das experiências vividas por ele e pelas pessoas com as quais cresceu. Seus poemas versam sobre problemas sociais, recriando a luta do homem nordestino, os quadros pintados poeticamente com palavras de pouco peso poético fazem-nos perceber as paisagens de agruras e de esperança.

Neles são formadas as paisagens visuais em que podemos caminhar junto com Severino, navegar com o rio é percebermos também os movimentos dos canaviais, as relações das pessoas e a dura e calva pedra a serem lapidadas pelo sertanejo, além do mar de cinzas e o cinza do mar. Paisagens narrativas, nelas podemos ‘ver’, por exemplo, o Sertão, entendermos suas características físicas e como elas se desenvolvem. Os problemas enfrentados pelo rio Capibaribe é uma das razões levadas a João Cabral para escrever o poema, uma denúncia do descaso sofrido pelas águas e pelos ribeirinhos.

Comparado a um cão desplumado, o discurso do rio direciona a narrativa das descrições paisagísticas, e o poeta divide o texto nas seguintes partes: *Paisagem do Capibaribe I*; *Paisagem do Capibaribe II*; *Fábula do Capibaribe* e *Discurso do Capibaribe*. Para Nogueira

(2010, p. 12), “essa descrição do rio, entretanto, não obedece a um roteiro geográfico; a realidade é transposta ao plano artístico através de metáforas chocantes que instigam o leitor à revisão dessa mesma realidade e, ao mesmo tempo, ao reencontro do segredo da linguagem”. Há nestes tópicos uma miscigenação entre homem e natureza, amalgamados, eles desenham a trama do poema.

A leitura nos permite visualizar paisagens desenhadas pelas letras artísticas do poeta, uma paisagem cinematograficamente estruturada, como quadros pintados, são linhas detalhadas que facilitam a interpretação do pesquisador em identificar as cenas. A metáfora permeia o texto para explicar a comparação das águas com o cão, este mendigando um pouco de comida pelas ruas, sem dono, desplumado é o mesmo rio que desce pedinte, sem esperanças de melhoras, ao encontro com o mar. Para Lima (2012, p. 38), “O discurso do rio em *O Cão Sem Plumagem* está nessa intrincada rede de metáforas, de imagens que fluem como as águas de um rio, mesmo, como o Capibaribe na sua travessia final: espesso, lento, triste”.

Arquitetadamente, as palavras são colocadas como tijolos, elas se juntam para formar os quadros, são compostas como uma atividade de construção para que possamos compreender a essência poética de João Cabral, o espírito de suas palavras ultrapassa a arte, elas denunciam aspectos sociais, identificam os geográficos e marcam os históricos que podem nos mostrar objetos concretos para o estudo da ciência. No primeiro texto, *Paisagem do Capibaribe I*, são as águas que descem apresentando a paisagem em suas margens. Personagem central da trama que transforma a prosa em quadros líquidos desde seu nascimento, pulando como criança entre as ‘pedras’ e incessante sede de terra, em seus arruados já é comparada com o cão. O poema inicia dando ao leitor a possibilidade de uma reflexão acerca da mobilidade e transformação do rio, ele será qualquer coisa pela vontade do homem, por suas ações, resultado das atividades nele desenvolvidas pela sociedade, alterando-o sua paisagem de rio ou de não-rio, sua negação primeira.

Nesta parte inicial, existe uma mobilidade na paisagem das águas, no implacável movimento de descida em direção ao mar, estas águas, nesta jornada primeira, desconhece até mesmo a brisa fresca e líquida trazida por ela. Contudo, deseja alcançar a sensualidade feminina, macia e doce que se revelará bem mais a frente, calmo, pela pouca força que tem, é bem mais tranquilo do que os seres que o rodeiam, pois sabe que por sua força vivaz, como mineral, descerá, enfrentando as intempéries naturais carregando todos eles. Paisagem de animais e de homens, o rio enfrenta cotidianamente seus obstáculos e com o mesmo cuidado tenta abraçar sua gente castigada pela rudeza do Sertão. Trata-os com o cuidado de uma gravidez e ainda encontra forças para gritar aos ventos a necessidade de realizar sua caminhada.

Abre-se em areia, em poços e com sua silhueta sinuosa, como uma cobra lânguida e fina movimenta-se arrastando sua prenhez e observando todos em suas margens.

A simbologia do réptil é explicada por Nogueira (2010, p. 22, grifos da autora), ensinando que é a “*Serpente emplumada*, síntese dos poderes contrários do céu e da terra, leva plumas na cabeça, na cauda e às vezes também no corpo [...] pela mudança de pele, desprende-se da velhice”, sobre a simbologia da troca de pele e o desatar-se da velhice a autora complementa que

o mexicano Carlos Fuentes trabalhou o mito de Quetzalcoatl na peça *Todos os gatos são pardos* (1970) e no romance *Mudança de Pele*, onde joga com o sentido ofídico que implica o despojamento ritualístico do “homem velho”, que deve morrer para que algo novo nasça por cima dos seus despojos – a cena final se passa no interior da grande pirâmide de Quetzalcoatl, em Cholula e no último momento é convocado “o cachorro amarelo”, o coiole Soltl, duplo de Quetzalcoatl, aquele que o acompanha na travessia do mundo subterrâneo e desaparece quando a divindade ressuscita como estrela da manhã (NOGUEIRA, 2010, p. 17).

Distanciando deste aspecto mitológico existe, em todo trajeto, a análise das famílias que dependem do rio e é uma sequência lógica empregada por estas pessoas, antes de tudo as que necessitam plenamente de suas águas para sobrevivência pelo pouco que têm, o rio passa pelos abastados proprietários dos engenhos, como se não precisassem tirar de suas águas a força vital para o enriquecimento e vê, também, as poderosas famílias de costas para ele, na cidade, estas pessoas parecem não se importar com suas águas bem como com aqueles homens-lama fundidos na mesma paisagem das águas, de qualquer forma todos, harmoniosamente, são abastecidos pelo rio, por iniciativa própria ou não.

É neste sentido que o poeta João Cabral tece uma crítica àquelas pessoas que (sobre)vivem do rio, o escritor é influenciado pelas memórias de criança nos engenhos de seu pai, assistindo os périplos dos retirantes e conhecendo as famílias ricas e pobres da cidade. Assim, os saltos alegres da imaturidade do rio-menino e sua vontade de viver em terras femininas, por isso sempre ruma a elas, o fazem, em muitos momentos, estagnado em poças, pensar no verdadeiro sentido da vida, para fazer valer o significado de seu nome, seguramente esta conformidade substantiva não lhe garante sua condição de rio, mas é resistente e igual a todos que carrega, e continua sua descida. É natural a colocação poética dedicada ao rio, o desprezo direcionado a ele é uma expressão da aproximação de suas águas a um cão abandonado, a lama negra, a morosidade de suas correntezas e a sujeira estabelecem a relação com o olhar triste e lânguido de um cachorro largado. Senão Vejamos:

(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 me peixes.

(MELO NETO, 1994, p. 105-106).

Sem muito saber dos acontecimentos da cidade o rio/cão desce sempre atacado pelas pessoas, escorrega brandamente pelos bairros e subúrbios, denso pelos cabelos das meninas abastecendo os mangues. Ele deveria saber mais, da cidade, de suas próprias águas, mas até mesmo dos peixes conhece pouco pela mucosa grossa e densa que o acompanha pelo caminho, o rio vê flores.

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.

(MELO NETO, 1994, p. 106).

Como se não bastasse a aproximação canina, o poeta também relaciona o rio com a mendicância e com os escravos, e vai além, projeta a paisagem de um mendigo negro aberto aos mangues para satisfazer suas necessidades. De lá muitas pessoas retiram seus alimentos e não se enjoam, ao contrário do que fazem as pessoas de costas para o rio estagnadas em seus palácios. Estas relações, de necessidade das águas, estão descritas no poema quando as pessoas estão trabalhando nas margens do rio, catando siris, e ainda, o cão, em um processo comparativo, também permeia como se dependessem das águas.

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.

(MELO NETO, 1994, p. 106).

Neste poema, de acordo com Gomides Filho (2011, p. 134), existe o trabalho minucioso da metáfora do animal, “também em termos de privação, em reciprocidade com a precariedade geográfica, social e histórica. O rio é um “cão sem plumas”, termo de uma comparação desmembrada em uma série de significações distintas”, os significados pelos quais a comparação é dada nos envolve, especialmente, em problemas sociais e, sobretudo, para indicações de miséria enfrentadas pelo sertanejo e pelo rio. ‘Águas não se abriam aos peixes’, mas já ouvira falar deles, dos siris, dos caranguejos, da lama, dos polvos e, também, das moças habitantes das ostras.

A palavra que envolve a comparação é ‘plumas’, o vocábulo relaciona-se ao rio, ao cão e ao homem, o adjetivo ‘desplumado’ mostra que a escassez se direciona na “disposição gráfica, sintática e simbólica do poema e é por ela que o discurso poético, roído e sem ornamentos faz referência a si contra a “linguagem emplumada”, “sem plumas” é a própria escrita cabralina, porque nada é enfeite na paisagem de que se fala” (GOMIDES FILHO, 2011, p. 134). O desenvolvimento primordial na trama é a sugestão aos elementos, atores da função, para descreverem a paisagem numa tendência semelhante na identificação de si próprios, cada um deles visualiza a paisagem de modo subjetivo, isto nos é dado pela carga de conhecimento herdado durante o crescimento intelectual. Assim como o rio o homem também porque estão estagnados, alguns de costas para o rio, outros assistindo sua passagem.

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco,
Algo de 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 de 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 “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?

(MELO NETO, 1994, p. 107).

Entre o lodo e a lama as águas do Capibaribe vivem a caminho do mar sendo comparadas a um cão sem plumas, as pessoas ribeirinhas também o são. Paisagens miscigenadas entre a tristeza e a alegria, ora mostrando as mazelas humanas, ora apontando a força do sertanejo, suas vozes são caladas porque as pessoas dos casarões não ouvem seus gritos. Para aquelas, que vivem de costas para o rio, a vida vai muito bem, elas aparentemente não necessitam do rio e cada vez mais o engrossam, elas ignoram, em muitos momentos, o nascimento da vida da cidade em torno das águas capibarianas. O rio projeta sua voz, sua imaginação material, resultado de todas suas vivências, projeta as paisagens carregadas de símbolos cinematográficos nos quais podemos perceber sua voz marcada pelo abandono. O homem do Sertão sabe pouco de sua vida de rio, justamente por não entender muito bem seu funcionamento, sua relação com as pessoas é de descaso, jogado em seu leito como um cão sem dono.

‘O poeta anuncia sua prece’ descortinada em lamentos para que o leitor possa refletir sobre a degradação das águas, diante de um abandono e grossura o rio desce lentamente a relembrar todas suas peripécias de menino. Assim, podemos perceber, pelos olhos do rio, a paisagem subjetiva cabralina. É neste sentido que desponta *A Paisagem do Capibaribe II*, com uma miscigenação de elementos do rio, do cão e do homem, em figuras de linguagem, todos numa perfeita simbiose, formando um construto metricamente projetado, como o deslize lento do rio com os passos de um cão faminto que anda a passos vagarosos em busca de vida.

Nesta parte do poema o rio que desce para o mar carrega seus amigos/irmãos homens sofridos e abandonados como cães sem dono. A comparação feita pelo poeta também se dá com outro elemento da natureza, uma árvore sem forças até mesmo para o balanço diante do vento, sem pássaros ele pede um alento para o descaso sofrido. Por outro lado, pela resistência, começa a ganhar forças se comparando em líquidos preciosos armazenados, como se lhe desse a importância da necessidade aquosa do combustível que move o homem. A condição econômica é a principal responsável pela aproximação do rio e do cão, é ela uma das causas da alteração da paisagem, se faz necessário uma mudança, uma luta para melhorar essa condição desvalida desses elementos.

E esta alteração é que oferta ao rio sua base existencial que desce acompanhando os homens desplumados com tamanho carinho, é o resumo histórico dos Severinos pernambucanos que se conclui descrevendo tudo o que viveram, sentiram e estão em sua memória de rio, apresentando uma paisagem de lama amalgamada ao sentimento do desprezo humano. Todo o bojo poético desta parte é um percurso preparando o leitor para a entrada do rio na cidade, ele conhece bem todas as pessoas que alimenta, desde aquelas comendo seus siris nos mangues às belas donzelas em seus casarões que não dão valor as suas águas, das pessoas magras e ossudas do Sertão aos homens de lama, estes exemplos se configuram na paisagem humana projetada pelo rio e uma crítica às diferenças sociais dos homens pernambucanos.

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 duas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.

(MELO NETO, 1994, p. 108).

As águas se misturam com os restos humanos e o cão assassinado são as paisagens doloridas da voz se esvaindo, tanto do rio quanto das pessoas que vivem dele catando os siris em seus mangues. Para Vernieri (1999, p. 114), é “o amálgama total. O homem desveste-se de suas diferenças para com a natureza misturando-se à lama, virando rio. Já não possui nem mais a linguagem que o diferenciava de outros seres”, nem mesmo sua identificação que era um dos elementos que o separava deles.

O rio assume uma paisagem bem diferenciada de quando menino, o homem perde muito de suas características e, numa retomada biológica inicial, se torna natureza porque pela paisagem do rio fica difícil identificar onde começa o rio, onde começa a lama. O poema complementa que estas fronteiras estão ‘onde começa o homem, ‘naquele homem’, apontando uma paisagem miscigenada de fragmentos concatenados para representar a umidade e a vivacidade da terra. A espécie humana é nulificada pela narrativa poética para, em momentos confusos, dificultar o discernimento das fronteiras – homem/rio –, mas aparece também para identificar a existência de um homem debaixo da lama.

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.

(MELO NETO, 1994, p. 109-110).

De acordo com Lima (1968), existe um apoucamento desfolhando o homem em pedaços para transparecer, na finura de seu corpo, as forças poética e de resistência e, numa comparação ao princípio-corrosivo de Drummond, escreve que a

miséria anfíbia ataca os homens por dentro, desfazendo-os de carnes, sua palha extrema, da carne social que os vista, seu chapéu, a camisa que não têm, eles que já são, como seu rio, sem plumas, Água e homem, homem e lama, homem e mangue mutuamente contaminados, sem que ao outro se desfaça. Sem que o caroço de sua alteridade mútua se desfaça. Essa alteridade ressalta ainda quando absoluta seja sua parecença (LIMA, 1968, p. 300).

Há também, na repetição de palavras e até frases, ‘mais aquém do homem’, ‘lama’, ‘homem’, ‘onde’, com encaixes em curtos versos, uma abatendo-se sobre a outra, como se não houvesse saída, ao protagonista ou ao poeta na construção do texto. É um movimento de repetição, circular com as águas do rio, contrário a correnteza literária e linguística.

É o que Lima (1968, p. 300-301) chama de reiteração, explicando que as cenas cabralinas vão paulatinamente se revertendo em relações de maior intensidade, com uma perseverança cada vez maior no que se refere ao ponto de partida, do rio, do homem, do texto, até se tornar uma paisagem de resistência. “Mas a simbiose nunca é perfeita. Essa a razão mesma de que seja possível a tensão estilisticamente flagrada. O rio se insinua no homem, insinua-se tanto a ponto de o poeta perguntar se aquele homem já não está aquém do homem”.

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;
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).

(MELO NETO, 1994, p. 109-111).

A reiteração fica sujeita a um recurso maior, para Lima (1968), ela subordina-se a este recurso para desvelar na paisagem os nomes, as falas, a substantivação não nomeada pela linguagem, um recurso que ultrapassa a forma linguística para pintar em quadros os objetos ou as relações mais complexas que a poética teria maior dificuldade em fazê-lo. A conjectura do poeta em retomar a reiteração é colocar oposições aos assuntos tratados, como vemos nos versos finais, ‘água macia’, que amolece ossos e ‘pedras’, De acordo com Lima (1968, p. 301), “essa maciez aqui, entretanto, em vez de ser acariciante constitui-se em pólo de um embate. Sua força é disfarce, efetuada pelos poros dos ossos, das pedras. O fato de que a reiteração seja assim usada evita que ela se torne encantadora, ou compensatória”.

Na *Fábula do Capibaribe* o ritmo ditado pela estrutura lexical é o mesmo dos poemas anteriores, refletindo paisagens poéticas das narrações da cidade do Recife, mostrando a horizontalidade do mar na espera pelo rio. As águas fecundam a matéria por onde passa, a paisagem lastreia a vitalidade do rio, mostrando sua preparação para o encontro com o mar, as lâminas salgadas desta nova água do poema aparecem em oposição à doçura, a grandeza quase que infinita e a força extrema das ondas, da brancura da areia e dos contornos do mar para apontar a tragédia final pela qual o rio aparentemente não esperava, contudo sua condição desvalida e desplumada no decorrer do poema indica sempre um infortúnio desenlace. ‘O mar podia ser uma bandeira’ ‘azul e branca’ estendida sobre o percurso do rio, sustentando como um mastro duas forças. Porém, a bandeira possui dentes e está impiedosamente marcada pela fúria com sabão a lavar, renovando e filtrando tudo o que chega até ele.

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.

(MELO NETO, 1994, p. 111).

O rio está na memória do homem que também é como um cão, tanto rio quanto homem. Homem/cão/rio temem o mar, tímidos e humildes pelo sofrimento trazido desde o Sertão, o medo de ser mastigado pela própria pátria agora é um sentimento que envolve os atores. Conforme Lima (1968, p. 301), esta parte do poema conserva a estrutura essencial de tudo o que foi apresentado até aqui, é “como se fôsse o terceiro capítulo da biografia do rio: o rio perante o mar. Porém do mesmo modo que o ilusionismo lírico é destruído, o ilusionismo ficcional tampouco tem sentido.

A própria linguagem se encarrega de desfazê-lo”. É complexo na ficção apresentar todas as relações sociais da realidade apenas e pela linguagem, por esta razão ficcional, e torna-se necessário a utilização da metáfora como comparação da mimética função da poesia, como escreve Nogueira (2010, p. 43), “pois a metáfora, que transforma a similitude em identidade, funciona por condensação e substituição, enquanto a comparação não exerce em princípio nenhuma transferência e não reorganiza o sentido dos elementos comparados”.

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.

(MELO NETO, 1994, p. 111-112).

As partes d’*O cão sem plumas* demonstram que é um poema escrito para descrever a paisagem às margens do Capibaribe, no início, aparentemente a narrativa é feita pelo sujeito poético, ele está de fora contando a história do rio que vai ao encontro com o mar, mas logo o rio se personifica e, como ator principal da narrativa, é ele quem conversa com o leitor num pedido de socorro. Ocorre também uma humanização das paisagens do Nordeste bem como a desumanização dos severinos. Mota (2014) faz uma análise comparativa entre os poemas *O cão sem plumas* e *Congresso no polígono da seca*, também escrito por João Cabral, a pesquisa tem como objetivo a desumanização das pessoas e a humanização das paisagens e dos objetos citados na poética cabralina.

Para a pesquisadora os dois poemas se aproximam pela temática e os homens são diminuídos pelas péssimas condições oferecidas pela vida. Assim, há a perda da voz humana, assemelhando-se aos bichos, o homem funde-se aos animais encontrados próximos ao rio, em uma paisagem de lama e sensualidade. Para tanto, a ‘lama’ é o substantivo que permeia toda a ligação entre homem e animal, é nela o local de funcionamento das relações dadas pelos elementos miscigenados na paisagem.

Esse processo de “fusão”, que humaniza e desumaniza, aparece também fortemente logo no início do poema [*O cão sem plumas*] e, desde já, guarda implicações sexuais. Na primeira estrofe temos as duas tríades formadas por substantivos comuns: os sujeitos sintáticos “cidade”, “rua” e “fruta” – que aparecem como objetos de uma insólita comparação, cujo primeiro elemento em comum é basicamente o fato de serem, do ponto de vista sintático e semântico, sujeitos passivos que estão em posição de serem “atravessados” por algo. Na segunda tríade, como “atravessadores”, e também objetos de comparação, temos os substantivos “rio”, “cachorro” e “espada”. (MOTA, 2014, p. 05).

O cão está na comparação, é componente das tríades – rio, cachorro e espada – cidade, rua e fruta – apontadas pela pesquisadora. De certa forma, um conjunto passa a se equivaler ao outro no sentido de (des)humanização das coisas e dos seres. Foi neste sentido que buscamos anteriormente a compreensão do sentimento de *sercão* de Severino, ele é assim como o cão humilde e como o rio espesso, duro pela imposição climática, para citar apenas um exemplo, ambos fluem entre a paisagem, homem e cão, pensando, analisando e descrevendo a

paisagem às margens do rio, este é o caminho e o homem/cão anda por ele numa perfeita simbiose com a descrição dos sentimentos um do outro.

O mar é, na narrativa, a paisagem mais imponente vista pelo rio, sua acidez, seus dentes, lembram a força da usina a mastigar tudo o que vê pela frente. Os homens e as coisas são engolidos por ele, em seu balançar devolve nas areias todo o resto do que não fora engolido. O mar corrosivo com seu infundável balançar altera a paisagem, lentamente ritmado o marulho segue reiteradamente para emudecer as águas do rio, marca de sua lucidez. O ácido do mar corrói a carne que desce para alcançar o silêncio, e numa simetria geométrica voltar a ser ‘tão puro’, pureza representativa de todo esforço do mar pela alteração da paisagem que chega a ele com o quadro do desvalido rio. Este que sempre buscou cumprir com suas responsabilidades, se juntando a outros rios, a outras gentes, buscando se fortalecer para fertilizar o chão, os mangues, as famílias e, principalmente, projetar sua paisagem fértil e força para o encontro com o mar.

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que como 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.

(MELO NETO, 1994, p. 112).

O temor se refaz igualmente ao início de sua jornada e a paisagem do cão continua a ser comparada ao rio, o medo é igual a de um cão diante de uma porta entreaberta. Contudo, seu inevitável fim também será sua salvação, sua limpeza será feita pelas águas marinhas, suas doces águas serão reviradas e filtradas em um novo caminho que se descortina. O filtro já se inicia nos mangues, lavando a fétida camada grossa de cabelos sobre o rio, as águas a ‘pensarem’ para visualizar a vegetação do mangue com árvores e suas raízes à mostra, abrigando a vida que sustenta os manguezais.

É o confronto final, o rio desemboca no mar, tornando-se um só corpo, minimamente contribuindo para sua amplitude, o mar ‘come a carne’ do rio, existe um enorme desassossego nesta relação entre o rio e o mar, o rio, em alguns momentos, agigantado pelos pensamentos confusos porque traz a esperança para muita gente, renova a vida daqueles que necessitam dele e, às vezes, apequenado por não ter forças para enfrentar o que lhe espera, e ele sabe disso, as águas que chegam primeiro se comunicam com o rio para a transformação intencional de toda a paisagem às suas margens.

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.)

(MELO NETO, 1994, p. 112-114).

João Cabral intitula estes versos como fábula propositadamente, assim como arquitetadamente pensada é sua poesia. Fábula é um tipo de composição literária apresentando personagens animais sempre com elementos humanizados, podem ser falas, comportamentos e entre outros, com uma natureza geralmente épica, é moralizante. É neste sentido que o rio-cão protagoniza a dramaticidade desplumada de sua particularidade, formando a paisagem humana pela fabulação aventureira da comparação de um cachorro com as águas do Capibaribe.

A última parte é o *Discurso do Capibaribe*, nela as perspectivas do rio são poucas, ele sabe de seu destino ao avistar o mar, suas chances são pequenas diante a imensidão azul. Ainda assim, prossegue acreditando, como o fazem os sertanejos em dias melhores para eles, este encontro o enche de expectativas, como filtro para suas águas, e o anseio de se afastar daqueles homens enterrados na sua lama a catarem seus siris e, ainda, a conhecer outras vidas, provavelmente, macias pela força líquida marítima. O rio já tinha ouvido muitas histórias, das pessoas ricas, do homem-lama, no ‘cais do porto’, dos enormes galpões e plataformas petrolíferas, sabia das pontes e sobrados, mas se lembrava bem dos ribeirinhos que se mistura(va)m às suas águas com o mesmo propósito. O rio é um cão porque vive internamente do pouco que tem, roendo os ossos e restos dos vivos, fere. Homem porque sofre e se choca

com a vista, também a roer os ossos, vivem, um e outro, indo entre os que vivem, miscigenando-se com as paisagens de agruras.

Todo o discurso descrevendo as relações entre o rio e a paisagem que o rodeia está na memória das águas, viveu tudo e nesta paisagem aquosa, que se movimenta, representa todo o caminhar de sua vida bem como daqueles irmãos de descida, homens, peixes, árvores, elementos anfíbios ou terrestres, todos fazendo parte da narrativa do rio. É nele, ou às suas margens, que ocorrem todas as cenas entorpecentes que ferem o homem e a própria natureza do rio. Então, o rio constrói uma paisagem de vida, sendo a dualidade contrária inevitável, entretanto as memórias narradas estão em primeiro plano.

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.

(MELO NETO, 1994, p. 114).

Paisagens de grossura, muito do que permeia o homem/cão é denso, tanto o caminho quanto a luta pela sobrevivência. Espesso é o sangue do cão e mais ainda é o do homem, a densidade aparece para mostrar a dificuldade da realização do sonho humano.

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.

(MELO NETO, 1994, p. 114).

A lama é a estação primeira dos dois – homem e cão –, essa aproximação representa o aconchego momentâneo a sarar a dor. De acordo com Nogueira (2010, p. 98), “a lama circunda e cobre os “homens sem plumas” como uma placenta escura que, ao invés de trazê-los à luz dissolve e corrói suas figuras, desenvolvendo-os à profecia bíblica do retorno ao pó, sim, mas escuro na paisagem do mangue”. A morte permeia o homem/rio/cão, no rio, a impureza ao ponto dele desconhecer os peixes, o homem, em sua condição de miséria e por isso a retirada do seu lugar e, no cão, sua condição desvalida e de desprezo. Assim, é que se misturam na espessura dos sonhos de cada um. E são

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.

(MELO NETO, 1994, p. 115).

A função do vocábulo ‘espesso’ é dar base para sustentação do homem/cão, o sentimento dos dois é de busca, a descida do Sertão é um sonho vivido ou em busca dele. Sobre este sonho, Lima (1968, p. 308) escreve que aparecem palavras para descrever coisas ainda não ditas, no poema, sobre o rio, além de cachorro e homem, agora, maçã e sangue introduzem “uma abstração à linha compositiva, se abre o caminho para o trajeto do rio na memória, em que ele deixa de ser o núcleo primeiro em que as coisas estão estruturadas”. Nesta estrutura, o

uso do novo é a conversão do núcleo anterior, sonho é a descrição do homem/cão por suas vidas espessas a expressarem a linguagem da paisagem cabralina.

O homem desta dualidade é Severino, metaforizado por todos os retirantes, estes, em sua maioria na década de 1950, saíram do Sertão crendo que na cidade do Recife, pela seca ser mais amena, poderiam adiar as ‘suas mortes’, mas ao se deparar na chegada, mesmo em melhores condições climáticas, com a mesma vida severina vivida no Sertão.

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).

(MELO NETO, 1994, p. 115-116).

A construção de uma retomada de seu percurso, do rosário destrinchado em cada cidade, de cada paisagem descrita, se dá para compreendermos o sentimento animalizado do homem que João Cabral projeta em suas paisagens. Conforme Pinheiro Neto (2012, p. 109), “o homem, coberto de pó do Sertão, encontra-se com a água do rio e transforma-se em lama barrenta, construindo uma nova feição, meio bicho, meio homem, apesar da água tanto desejada, vive em meio à miséria da cidade grande”. O rio já conhece a cidade, desde seu nascimento ele já estava ali. Cada casa levantada, cada rua e cada bairro ele viu erguer.

Assim, esse estado de poeticidade plena conduz à quarta visão que o olhar pode perceber: o rio como existência, que no encontro com o mar se transforma numa fruta, passada por uma espada do grande dragão. Neste caso, essa existência traduz também toda uma rede de relações metafóricas, ou seja, o destino do rio Capibaribe, do homem, da coletividade e da linguagem poética. Esta última transfigura e dá voz, por meio do seu discurso metafórico, a todo este mundo representado em forma de rio, ou seja, de um cão sem plumas. Destarte, esta quarta parte que remete à plenitude existencial do nascimento ou do pré-nascimento da fruta que caminha contra a espada (morte) e, neste embate, encontra finalmente a essência da poesia (a vida), o mar da linguagem e da plurissignificação: a plenitude da linguagem poética (LIMA, 2012, p. 39-40).

A narrativa, além das paisagens demonstradas, também se configura como denúncia social e ambiental pela qual passam tanto as pessoas que vivem do rio como ele próprio navegando pela cidade. Rio e homem são comparados ao cão desplumado, sem dono, necessitado e, em muitos momentos, cercados pelo lixo da cidade estruturam as paisagens líquidas vividas por cada um deles. De acordo com Nogueira (2010, p. 23-24),

O Cão sem Plumás evoca a função mítica de guia através da morte em um mundo que, não totalmente subterrâneo, mostra-se anfíbio e povoado de seres dessa natureza; os mangues do Capibaribe, a lama cheia de caranguejos a recobrir os moradores dos mocambos do Recife. Desde aí João Cabral chamou a atenção para o fato de que o rio Capibaribe participa do subdesenvolvimento nordestino, por sua sujeira que elimina os espelhos da água, calamidade

impura a poluir a saúde da sua população. *Sem plumas* vai significar mais do que “sem adornos”, porque alude à impossibilidade de voo e mudança de situação; igual impossibilidade de retorno, uma vez que por contraposição à essência divina da *serpente emplumada* é a viagem que, no caso, se inviabiliza, no caminho que não sai do lugar, imobilizada pela carência de interesse da sociedade humana local. O *Cão sem Plumas* surge como a mitologia possível no Nordeste brasileiro, o animal que guia o morto nas paisagens de morte do rio Capibaribe, cão amaldiçoado a sofrer fome e roer ossos e restos de alimentos dos homens que o espancam, sendo eles próprios também cães na lama, esses homens “bichos” de que falou Manoel Bandeira, catando no lixo como nas gravuras de Abelardo da Hora, dormindo nos mocambos vestidos de molambos, o povo do Recife.

Todas essas paisagens descritas em *O cão sem plumas* aparecem exatamente para referenciar as relações do homem com a natureza. O poeta utiliza, para isso, vocábulos duros, literariamente falando, e esta ação confere ao texto um caráter do estilo de concretismo do fazer poético. A intensão, neste poema, é dar ao leitor perceptividade das paisagens do rio pelo seu próprio discurso. Palavras como ‘espesso’, ‘maça’, ‘fome’ e outras contidas no texto desvelam estas características e formas que expressam a paisagem de realidade interiorizadas nas memórias do rio. Do Sertão à Zona da Mata as águas roteirizam a viagem levando por seus olhos a conhecerem o processo histórico, geográfico e social da paisagem vivida por João Cabral de Melo Neto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise apresentada nesta tese, embora evoque variados autores e situações verossímeis para a compreensão da paisagem, aponta também para uma coerência entre a Literatura e a Geografia. Uma questão de centralidade neste trabalho que traz consigo outras relevantes abordagens na construção estrutural do todo paisagístico. Envoltas em um rio científico margeiam as cenas cabralinas poeticamente colocadas, elas desvelam os sonhos e as experiências vividas do menino João Cabral, tanto quanto transmitem ao leitor as representações artísticas reveladas pelas agruras do retirante pernambucano, das mazelas caninas e do jogo de palavras que nos conduzem por, também, representações da ciência e do espírito. As primeiras representações para indicar a leitura de uma categoria científica e a outra um objeto de um interesse filosófico a contrapor aspectos míticos interiores do homem, descrevendo as paisagens perceptivas em seu caminho. E não apenas um caminho de retirada, da nascente do rio à sua foz, mas um caminho de vida que é permeada pela morte, igual em outros locais, contudo com uma linha tênue a separar a morte que se vive em vida da esperança em dias melhores.

A ruptura destes dois momentos – morte e vida – do homem construído pelo poeta está constantemente trabalhada nos poemas analisados neste trabalho. Morte e vida, seca e água, pedra e terra são alguns exemplos de contraposições estruturais da condição pela qual o tríptico da água se desenvolve para trazer uma representação da paisagem literária, repousando especialmente na ciência geográfica como objeto de pesquisa para seguir além dos simples aspectos de visibilidade. Necessário se faz entender a paisagem como forma porque desta maneira sua compreensão estará acima do campo de visão e poderemos sentir suas formas de existência, é a percepção que vai direcioná-la como uma categoria dentro de um sistema que se deita em uma viagem da escrita literária nas ações do espírito a desvendar as relações perceptivas para todo aquele que entrar nas águas de João Cabral e em cada ave-maria rezada durante a descida do rio.

A paisagem se revela também pelo estado da alma, Besse (2006) compila alguns ensaios sobre a paisagem e a Geografia, com análises sobre assuntos e autores diversos tais como: Petrarca, Goethe, pintura e fenomenologia, no livro *Ver a terra* o autor direciona a maneira pela qual as experiências da vida são representadas pela arte, pela ciência ou pelo estado de espírito, são estas abordagens o ponto central que gira, não simplesmente, em torno da direção da paisagem, mas e também de aspectos que a torna objeto, resultado. Assim, percebemos pelos olhos, pela alma e outros sentidos as coisas exteriores, a pupila é um dos

pontos de condução à alma, a janela e, desconsiderando qualquer metragem, quantidade ou localidades, de acordo com Besse (2006, p. 13), “ela se caracteriza essencialmente por seu poder de recolhimento e de unificação do mundo exterior. As valências da alma e do espaço são, neste sentido, inversas, do mesmo modo que se opõe ao recolhimento e a dispersão, a concentração e a extensão”.

Consideramos, desta forma, que a alma ao analisar as cenas sentidas pelo homem, exteriores a ele, passam antes de tudo, por análises de suas experiências herdadas durante a vida e ‘armazenadas’ em sua memória. Ao se deparar com o mundo em sua volta, a alma analisa cada paisagem como se parte fizesse do seu ambiente, o que é uma característica das unidades formadoras da paisagem, a alma se perde no mundo para se encontrar introspectivamente nela própria e também com as coisas existentes em tudo que a cerca, porque, como ensina Maria (2016, p. 49), a paisagem “traz em sua origem a ambivalência de relações entre a exterioridade e a interioridade, entre o pertencimento e o distanciamento, é ao mesmo tempo imanente e transcendente”. A alma está, para João Cabral, dentro de uma abordagem distanciada da transcendentalidade, no entanto, ela está na interioridade e nas memórias do homem pernambucano, como vemos no trecho do poema de *A educação pela pedra*,

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, freqüentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições de pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

(MELO NETO, 1994, p. 338).

A compreensão da alma apesar de dura ensina, didaticamente, um sentimentalismo pela arte estruturada para compreendermos as relações ambivalentes entre a exterioridade e a interioridade ou entre o sentimento de pertencimento e o distanciamento que compõem os

elementos da realidade. Besse (2006, p. 13), ainda escreve que “nesta vã presunção de querer ver o mundo e de revistar as coisas, a alma se separa dela mesma e dos cuidados que ela deve ter para com ela mesma”. Nesta medida, este autor analisa a carta escrita por Petrarca, poeta italiano, relatando sua subida ao monte *Ventoux*. Ensinando que para muitos estudiosos da paisagem esta carta é um documento inicial, é a partir dele que aparecem o estudo da percepção da paisagem, de uma ‘contemplação desinteressada’ que de cima do monte a alma está aberta na admiração do mundo, das representações da natureza e suas relações com ela mesma e com o homem.

De acordo com Besse (2006, p. 2), sobre a experiência na compreensão da paisagem, há uma recondução de natureza para além da alma e é a transfiguração “no plano da estética, a densidade espiritual de uma situação filosófica. Petrarca, neste sentido, é tanto herdeiro quanto inovador, e a “transgressão” da qual ele teria sido herói parece se efetuar segundo um código fixado há muito na ordem da vida espiritual”. Estar no cume da montanha não impede de sentir as relações porque para o poeta na condução dos caminhos tortuosos a consideração mimética é plausível, seus desejos se revelam a partir de uma consciência predefinida circundada entre as definições físicas das visões e o plano espiritual que estão bem à frente da simples análise contemplativa. É sobre esta ideia que Besse (2006, p. 5) escreve sobre as tensões espirituais se manterem no deserto, elas não desaparecem “nem diante da paisagem.

A contemplação a partir do cume não cria as condições de um êxtase, mas antes reconduz o poeta a um movimento de introspecção em relação à sua própria vida e volubilidade dos seus desejos”. A ideia petrarquiana, apesar de toda sua espiritualidade, desejos e da dimensão filosófica, ainda se encontra em um ponto discutido neste trabalho, do alto, e de cima do monte *Ventoux* suas análises se baseiam comumente numa dimensão macro, uma distância impeditiva para se perceber as relações da natureza, há uma inegável dificuldade para se entender a completude da paisagem sob este prisma, contudo este entendimento não pode ser desprezado, no plano poético a experiência vivida, seja real ou fictícia, exprime uma dimensão sensitiva para vermos como os movimentos se realizam ao longe, mas é necessário mergulhar nestas relações para a compreensão do todo.

Por este motivo a negação no poeta italiano é importante na análise de cima do monte porque ela constitui a distância de sua terra, nega características do espaço visível para, introspectivamente, haver uma explicação sensitiva do mundo. “Negar, por exemplo, a distância que o separa da Itália para abolir este perpétuo sentimento de exílio (o que não parece ser possível, ou mais exatamente, o que a presença diante da paisagem não permite que ocorra)”

(BESSE, 2006, p. 7). Este autor conclui a impossibilidade, no sentimento de exílio, da completa compreensão da paisagem porque as dimensões que se articulam para um possível desenvolvimento e para se entender o processo paisagístico passam pelo mundo exterior, mas passa também pela constante experiência da alma, por isso Besse (2006, p. 7) escreve que “parece que nada na paisagem, no espaço da paisagem, pode servir à identificação do eu”. Contudo, há que se entender a busca pela paisagem nas dimensões macro e micro, estudadas neste trabalho, e os desejos de Petrarca perpassam, em sua busca pelo eu, em leituras contemplativas da paisagem. Nesta direção, o homem tenta compreender os movimentos das coisas grandes e olvida-se dele mesmo, de que é parte integrante da natureza.

Os olhos são as portas de entrada da alma e, de acordo com que escreve Besse (2016, p. 10), “a carta escrita por Petrarca põe em jogo ao menos dois elementos essenciais da relação que ele mantém com ele mesmo e seu modo de estar no mundo”, dois valores importantes para a compreensão da paisagem, uma abordagem de conhecimento dos locais que são reavivados na memória do observador e a incansável busca do homem para se encontrar no mundo por ele projetado em palavras ou em cenas. Existe uma carga empírica nas descrições literárias, questionamentos, experiências vividas e a emotividade fazem parte das características formadoras do espaço em que vivemos, o ‘eu’ e o ‘lugar’ se complementam nas relações experienciadas pelo poeta durante sua vida. E a subida ao monte *Ventoux*, realizada pelo poeta italiano, nada mais é do que, reencontrado nas ideias de Santo Agostinho, uma conclusão “de que olhar o mundo visível é faltar a si mesmo. Ele retoma esta oposição entre interior e exterior, entra a preocupação com a verdade, que reside na interioridade, e a submissão às coisas exteriores” (BESSE, 2016, p. 11). Esta ideia aparece para explicar a posição apenas visual da paisagem e esta análise, assim, seria prejudicial, a visibilidade, apesar de ser a janela da alma, necessita de outros sentidos como a percepção aliada aos sentidos e sentimentos do observador e toda sua carga de experiência para filtrar tanto as cenas quanto os movimentos, a análise distante destas características afasta o homem do encontro de si mesmo.

Nossas grandezas interiores são reveladas nas reflexões da paisagem, as relações são analisadas pelas heranças das experiências de vida. Neste sentido, paisagem pode ser vista como em um voo e “surpreende-se, por assim dizer, de soslaio, uma realidade que não nos é destinada, cuja a intenção está em outro lugar. Mas esta transgressão dos limites não é somente uma sub-repção do olhar” (BESSE, 2006, p. 11). Está além disso, trata-se de uma questão moral, dos conhecimentos vividos, características indivisíveis para análise de um sistema integrado entre os aspectos físicos e humanos, estéticos e estáticos da paisagem.

Dos apontamentos feitos por Besse (2006), ainda ressaltamos a fisionomia da paisagem descrita por dois importantes autores estudados nesta tese, Alexander von Humboldt e Paul Vidal de La Blache, esta análise é feita pela categoria para além da representação estética, o que atualmente faz dela, neste sentido, um estudo apenas pictórico. Assim, a representação, a estética e a pintura são terminologias que sustentam a paisagem, caracterizando-a como “construção cultural, que ela não é um objeto físico, que ela não deve ser confundida com o ambiente natural, nem com o território ou país.

A paisagem é da ordem da imagem, seja esta imagem mental, verbal, inscrita sobre uma tela, ou realizada sobre o território” (BESSE, 2006, p. 61). Ao que nos consta uma valorização do olhar do homem direcionado a natureza. Contudo, ainda pouco para a compreensão da paisagem como uma noção estética e para constituição da categoria simplesmente pela pintura, é necessário ir além do aspecto pictórico ou bucólico das cenas para entendermos a paisagem como forma, em um sistema de movimentos em que percebemos as relações e é a partir desta reflexão que poderemos percebê-la como produção cultural.

A Literatura revela, na imaginação das pessoas, diversos caminhos pelos quais são trilhados para além da realidade os sentidos da alma. No Nordeste pernambucano podemos perceber as cenas descritas em muitos poemas de João Cabral de Melo Neto, afirmando, literariamente, o processo histórico de construção das relações sociais e da formação identitária das pessoas. A paisagem poética desvela mais do que uma simples moldura estática ou estética, ela funciona como agente modificador dos acontecimentos e pode explicar o funcionamento da dinâmica espacial, das pessoas, pela arte da palavra escrita.

Neste sentido, as informações literárias podem propor bases teóricas para muitas coisas, especialmente, para sedimentações epistemológicas das ciências e esta perspectiva se estrutura como uma guardadora de memórias. Os estudos literários apresentam um interessante valor dentro de um processo histórico cultural de uma determinada sociedade. A verossimilhança garante, para a arte, a descrição da realidade e o exercício de reviver as memórias, e por estas somos levados para alguns percalços em virtude da carga subjetiva herdada pelo escritor em seu crescimento intelectual, social e cultural, e repassada para a Literatura. Na ação descritiva da arte somos levados a valorizar as tradições, determinando o construto da identidade vivenciada pelo homem e sua relação com a natureza. Este registro histórico, pela Literatura, nos dá direcionamentos para compreendermos as cenas descritas nos poemas, nos romances ou em quaisquer outras formas artísticas e, mais importante, fortifica a intrínseca aproximação entre a Literatura e a ciência, em nosso caso a Geografia, para descrever as paisagens culturais que formam o processo de desenvolvimento e estruturação social.

Geografia e Literatura asseveram, em íntima aproximação, uma conversa articulando algumas reflexões na representação do real por intermédio da fina linha que divide a ficção da realidade. E perceber as paisagens geográficas ao longo do rio Capibaribe e na cidade do Recife, pelas composições da poética de João Cabral de Melo Neto, é a centralidade de nossa busca científica. É também elemento relevante, a interpelação da abordagem literária por ser objeto de investigação, revelando, pelo olhar geográfico, aspectos sociais, culturais e entre outros contrapostos pela categoria paisagem. Cabe destacar que no momento da análise do poeta e da paisagem distanciamos-nos de uma avaliação de João Cabral como um indivíduo científico ou histórico no sentido de indagação sobre o significado da vida no decorrer dos tempos.

Conforme Suzuki (2010, p. 247), é necessário que tenhamos “como referência a noção de poeta como sujeito ficcional, em que se mesclam elementos próprios da história pessoal do intelectual (o indivíduo histórico) e os inerentes à construção da obra poética.” Desta forma, João Cabral e a paisagem desvelam uma relação em que apresenta a explanação histórica e sociológica não apenas da leitura de vida do escritor, mas também de uma investigação de toda composição poética cabralina e uma íntima relação com a formação científica da paisagem, há uma interconexão entre a arte permeada da herança do escritor, de tudo que ele viveu e a análise da categoria científica nas descrições poéticas cabralinas. Esta análise interdisciplinar é possível porque traça as (dis)similitudes reveladas entre as paisagens percebidas pelos leitores e a carga subjetiva circundada nas cenas miméticas de realidades descritas nos textos literários. A escolha de João Cabral para objeto de estudo da ciência geográfica se dá porque é um poeta ‘duro’, com uma escrita fria e racional da qual se distancia da sensibilidade.

O escritor retrata as desigualdades sociais, a miséria e a fome, utilizando vocábulos concretos em suas ‘descrições’ ao se referir às agruras do retirante nordestino. Ele nasceu às margens do Capibaribe, no Pernambuco, e isso o marcou poeticamente tanto que a maioria de seus textos está voltada ao apontamento das paisagens formadas pelas águas do rio. Durante a leitura podemos perceber a utilização de figuras de linguagem para diversificar, em nossas interpretações, vários sentidos sociais para as cenas e também construções reais e ficcionais. É interessante reconhecer que o poeta faz uma produção descritiva com intuito de impactar o leitor, de aguçar a curiosidade e a perspectiva para compreender o espaço e a paisagem dos pernambucanos.

É neste sentido que a poética de João Cabral destaca-se por marcas geográficas. Nela existe, também, uma objetividade que se assemelha estreitamente com características físicas por sua precisão. E além dessas, o poeta está cercado, em muitos momentos,

subjetivamente, da materialidade para descrever as experiências de sua vida. O tato sempre foi na obra cabralina uma característica articulada e voltada para o real, o poeta escreve com um rigor formal justamente para determinar sua concretude poética palpável. Para ele, palavras iguais a pedra, nuvem, rio e mangue podem carregar uma maior poeticidade do que amor, saudade e paixão. O poema, para o escritor, é feito a partir de um processo de construção, arquitetado.

Na análise dos poemas *Morte e vida severina* e *O Rio: ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* compreendemos que o rio se humaniza e o homem se reduz a uma significação puramente material, se coisifica. As águas e o homem descem da Serra interiorana descrevendo as várias paisagens por onde passam e com suas próprias percepções ‘desenham’ estas paisagens. Ambos estão banhados pelos seus ‘suores’ despejados na travessia descrita poeticamente. O rio Capibaribe, igualmente ao homem Severino, constitui-se de uma natureza desajustada, abandonados, eles estão aparentemente fadados a um percurso de penúria projetado pela seca.

A partir das leituras da poética de João Cabral de Melo Neto é possível apontar enfoques possíveis para um diálogo entre a Geografia e a Literatura, especialmente, estudando a categoria paisagem como formadora da construção do imaginário das cenas cabralinas do Recife e às margens do rio Capibaribe e, ainda, utilizando instrumentos de interpretação abordados pela Geografia para identificar as áreas ‘pintadas’ em sua poética. Sua escrita trata, tanto do Sertão como do urbano recifense e lança um olhar geográfico em todo *corpus* ficcional literário. Este arcabouço poético pode, também como fonte histórica, oferecer experiência, aproximando-nos da realidade e conduzindo-nos a flagrantes das relações nas tramas que nos dão objeto para lermos e percebermos a paisagem, seja ela real ou ficcional.

As paisagens descritas por João Cabral de Melo Neto deixam impressas algumas marcas que evidenciam cenas de questões sociais e ambientais apontadas nos poemas *Morte e Vida Severina*, *O Rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* e *O cão sem plumas*, todos analisados neste trabalho. Foi a partir destas impressões da poética cabralina que investigamos dentro de uma perspectiva interdisciplinar, entre Geografia e Literatura, a paisagem geográfica em uma abordagem nos textos literários, indicando ao pesquisador novos olhares para observar o mundo. Nestas observações o geógrafo pode sentir divergentes sensações dadas pela arte literária, elas podem colaborar na compreensão da estruturação das críticas das questões sociais. O poeta carrega em sua subjetividade muitos momentos de descrição das mazelas sofridas pelo sertanejo pernambucano e pelos ribeirinhos recifenses. As paisagens contrapõem as cenas descritas nos poemas

cabralinos, explicando a aproximação entre a ciência e a arte na compreensão da estrutura social, trilhando caminhos para a percepção da paisagem pela arte e buscando os significados e significações literárias.

No primeiro capítulo, que chamamos de *Paisagem e Geografia: caminhos para a leitura da Literatura e da Arte*, traçamos uma parte teórica em que buscamos a compreensão da categoria paisagem com abordagens históricas e, inicialmente, apontamentos antes da institucionalização da Geografia Cultural. A fundamentação teórica deste capítulo se estrutura em autores estudiosos da paisagem constantes do período histórico da Geografia que se inicia finissecularmente no XIX ultrapassando quase todo o século XX, escrevemos sobre a paisagem com base nestes autores dentre os quais repetimos Siegfried Passarge, Paul Vidal de la Blache, Roger Dion, Carl Sauer dentre outros, apenas para constar.

Nele, também foi realizada uma discussão com outros autores que escrevem sobre a paisagem figurados a partir da década de 1970. Denis Cosgrove, Augustin Berque e Paul Claval são alguns exemplos deles. A busca foi uma apresentação de informações históricas, teóricas e metodológicas da compreensão de paisagem, portanto foram utilizados autores alemães, franceses e estadunidenses que independentemente da nacionalização utilizam categoricamente a paisagem por objeto de pesquisa, os textos atravessam as gerações e são até hoje estudados para o entendimento da categoria paisagem.

O objetivo foi utilizá-los como referências teóricas para a contrapor a compreensão de paisagem e, em abordagens geográficas, para que pudessem nos posicionar nas cenas ficcionais dos textos de João Cabral, porque a relevância destes apontamentos se direciona para explicarmos a importante aproximação entre a Literatura e paisagem e entre a Geografia e a Literatura. A paisagem percebida nos contextos literários informa ao pesquisador as diversas maneiras pelas quais as relações sociais ocorrem, mesmo nas subjetividades dos textos literários, percebemos as cenas estéticas e fisionômicas, sociais e culturais e como são construídas e estruturadas as relações sociais entre elas mesmas e com as coisas da natureza.

Posteriormente, continuamos nosso trabalho com o título *João Cabral de Melo Neto: trilhando caminhos e percursos pela fortuna poética cabralina*, o intuito foi fazer uma leitura estética do poeta João Cabral e seus encadeamentos históricos, políticos características poéticas, para tanto houve uma abordagem paisagística da Literatura de poemas sobre a água, elemento que o rodeia frequentemente bem como outros componentes que formam a construção da paisagem na Literatura cabralina, como a miséria. A terra seca e as arvoretas espinhosas são também ingredientes formadores que revelam, em um processo mimético, as paisagens percebidas pelo leitor, são, entre outras, as cenas da infância do poeta carregadas, na sua

subjetividade, para a descrição histórica e geográfica da paisagem às margens do rio Capibaribe. Ficção e realidade se aproximam nos seus limites, em muitos momentos, irreconhecíveis, permitindo entrever pequenos detalhes que dificilmente seriam ‘vistos’ a olho nu, é preciso compreendermos, dentro de nossos filtros, cada paisagem, cada valor, cada relação e a exploração destes elementos é possível quando percebermos as paisagens que revelam-se na Literatura Concreta de João Cabral.

Por último, escrevemos *Paisagem em João Cabral de Melo Neto: significados e significações*, apresentando uma análise geográfica da paisagem na poética cabralina. Inicialmente com o poema dramático *Morte e vida severina*, este texto permeia muito dos aspectos característicos de quase toda poética cabralina, especialmente a sua primeira fase, quando completa o tríptico da água. Há também a construção de uma base para continuidade de análise da paisagem nos textos literários de João Cabral e a análise de outro poema, *O rio: ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. Com paisagens de vida e de morte, de seca de água continuando a formação das cenas e das experiências de vida do sertanejo descritas pelo poeta. Se no primeiro poema analisado o homem descreve a paisagem e suas percepções de tudo o que vivenciou, neste é o rio humanizado que desce do Sertão até a Zona da Mata desvelando suas ‘visões’.

As cenas se formam pelo rio/homem, revelando uma vigorosa composição das relações do homem com a natureza durante o périplo da água, arquitetando as tessituras textuais que conduzem o leitor aos marcos geográficos descritos pelo rio. E, por último, considerando que o poeta diplomata ‘edifica’ seus textos deixando a cargo do leitor uma reflexão das diversas situações experienciadas pelos severinos pernambucanos, o homem, o rio e o cão são fundidos em um só elemento. Na análise d’*O Cão sem plumas* são desveladas algumas questões sociais pelas quais o retirante e o rio vivenciaram durante suas descidas para o mar. Nesta construção metafísica o poeta projeta as paisagens geográficas percebidas pelo leitor nos textos literários, permitindo ao geógrafo desvendar os objetos devaneadores que tratam dos processos históricos com uma carga de realidade, e mais, de cientificidade.

REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, Aziz Nacib. *Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas*. São Paulo: Ateliê, 2003.

_____. Sertões e sertanejos: uma geografia humana sofrida. In: *Estudos avançados*. v. 13, n. 36, São Paulo; EDUSP, mai/ago, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR; Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ALVES, Ida Ferreira. Paisagem e poesia: uma certa maneira de ver e escrever. In: XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada: *Tessituras, Interações e Convergências*. São Paulo: ABRALIC, 2008.

_____. Poesia e paisagem urbana: diálogos do olhar. In: NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé. *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste*. 6 ed. São Paulo: UFPE, 1998.

_____. Espaço e tempo na agroindústria canavieira de Pernambuco. In: *Estudos avançados*. v. 15, n. 43. Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *A seca: realidade e mito*. Recife: ASA Pernambuco, 1985.

ARAÚJO, Homero José Viseu. *O poema no sistema: a peculiaridade do antilríco João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

AZEVEDO, Ana Francisca de. *A ideia de paisagem*. Porto: Figueirinhas, 2008.

_____. Cinema, arte e comunicação: o ser inteiro da paisagem e o fabrico dialógico da experiência. In: PIRES, Helena; MORA, Teresa. (Org.). *Encontro de paisagens*. Universidade de Minho/Portugal – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade / Centro de Investigação em Ciências Sociais, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAGNO, Silvana; EWALD, Ariane P.; CAVALCANTE, Fátima G. *A trajetória de Severino: migração e pobreza no Brasil*. Disponível em: <<http://www.fw.uri.br>>, Acesso em: Setembro de 2009.

BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. *João Cabral de Melo Neto. Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 62-105, 1996.

_____. A poesia crítica de João Cabral. In: *CULT – Revista brasileira de literatura*, ano III, 1999.

_____. *Alguma crítica*. vol. 1, Cotia-SP: Ateliê editorial, 2002.

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

BARBOSA, Ana Maria Carrijo. *A performatividade, voz e poesia em O rio e O cão sem plumas, de João Cabral de Melo Neto*. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2015.

BARTHES, Roland. *A aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem matriz: elementos da problemática para uma geografia Cultural. [1984]. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia Cultural: uma antologia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

_____. *Être humains sur la terre - principes d'éthique de l'écoumène*. Paris: Gallimard, 1996.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Geografia e existência a partir da obra de Eric Dardel. In: DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BORGES FILHO, Osíres. *Espaço e literatura: introdução à toponálise*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. USP. São Paulo, 2008.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRITTO, Clovis Carvalho. A terceira margem do patrimônio: o rio Vermelho e a configuração do *habitus* vilaboense. In: *Diálogos* (Maringá. Online), v. 18, n.3, set.-dez./2014. p. 975-1004.

BROSSEAU, Marc. Geografia e Literatura. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia Cultural: uma antologia*. vol. II. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. O romance: outro sujeito para a geografia. Tradução: Márcia Trigueiro. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro. EdUERJ, 2007.

CAMPOS, Haroldo. Os 'poetas concretos' e João Cabral de Melo Neto. In: Colóquio de Letras. *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. n. 157/158, Lisboa, jul-dez, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Notas de crítica literária - poesia ao norte. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas cidades, 2002.

_____. Poesia ao norte. In: Colóquio/Letras. *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*, n. 157/158, Lisboa, jul-dez/2000.

_____. *Vários escritos*. [O direito à literatura]. 3ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CAPEL, Horacio. *Geografia humana y ciencias sociales: una perspectiva histórica*. 2ª ed. Barcelona: Montesinos, 1989.

CARDOZO, Joaquim. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

CAROLINO, Júlia; PINTO-CORREIA, Teresa. Paisagem material, paisagem simbólica e identidade no concelho de Castelo de Vide. In: *Análise social*, v. XLVI, (198). Évora: Universidade de Évora, Pólo de Mitra, 2011.

CARVALHO, Ricardo de Souza. *Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. 2006.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma; Diário de tudo*. Bertrand Brasil, 2006.

CASTRO, Dácio Antonio de. *Roteiro de leitura: Vidas Secas de Graciliano Ramos*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

CASTRO, Janio Roque Barros de. Os sertanejos e o sertão vistos na/da capital da Bahia e as diferentes leituras/vivências da cidade de Salvador em duas obras de Jorge Amado. In: SILVA, Maria Auxiliadora; SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da. *Geografia, literatura e arte: reflexões*. Salvador: Edufba, 2010.

CASTRO, Josué. *Fatores de localização da cidade do Recife: um ensaio de geografia urbana*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1948.

_____. Visões do Recife. In: O Recife: quatro séculos de sua paisagem. (Org.). MAIOR, Mário Souto; et al. *Recife: FUNDAJ/Massangana/PCR*, 1992.

CASTRO, Manoel Antônio. Natureza do fenômeno literário. In: SAMUEL, Rogel. *et al. Manual de teoria literária*. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

CAVALCANTI, Claudia. Paisagem cabralina. In: *CULT – Revista brasileira de literatura*, ano III, 1999.

CIAMPA, Antonio da Costa. *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

CLAVAL, Paul. *A Geografia Cultural*. 4ª ed. revisada. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

_____. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia Cultural: uma antologia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. Poesia, paisagem e sensação. In: *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1, n. 34, jan./jun. 2015.

CORALINA, Cora. *Poema dos becos de Goiás e estórias mais*. São Paulo: Global, 1987.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Geografia cultural: apresentando uma antologia. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia cultural: uma antologia*. v. 1, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

CORRÊA, Roberto Lobato. *Denis Cosgrove: a paisagem e as imagens*. Espaço e Cultura, Rio de Janeiro, n. 29 (2011). p. 7-21. Janeiro-Junho, 2011. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/3528>>. Acesso em: 18/11/2013.

_____. Carl Sauer e Denis Cosgrove: a paisagem e o passado. In: *Espaço Aberto*, PPGG - UFRJ, v. 4, n.1, p. 37-46, 2014.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Geografia cultural: apresentando uma antologia. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia cultural: uma antologia*. v. 1, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

CORREIA, Éverton Barbosa. *A poética do engenho: a obra de João Cabral sob a perspectiva canavieira*. 258 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

_____. Um baobá no Recife e o baobá do Senegal. In: *Via Atlântica*, n. 25, p. 215-229, São Paulo-USP, 2014.

COSGROVE, Denis. *Mundos de Significados: Geografia Cultural e Imaginação*. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia Cultural: Um Século*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2000.

_____. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press, Londres, 1998 [1984]. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=NrD2-nJ52aYC&oi=fnd&pg=PR9&dq=Cosgrove&ots=CpOueIbTV8&sig=FidXUR8P8oER9YLt8HzhIzWGc#v=onepage&q=&f=tree>>. Acesso em: 20/05/2015.

_____. *Prospect, perspective and the evolution of Landscape idea*. In.: Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, v. 10, n. 1, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/622249>>. Acesso em: 25/05/2015.

CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica*. v. II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis-RJ, Vozes, 1994.

DEL PICCHIA, Paulo Celso D. Histórico do ordenamento da paisagem. In: SANTOS, Douglas Gomes dos; NUCCI, João Carlos. *Paisagens geográficas – um tributo a Felisberto Cavalheiro*. Campo Mourão: Editora da FECILCAM, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2000.

DUNCAN, James. O supra-orgânico na Geografia Cultural Americana. In: CORRÊA, R.L. et al. (Org.). *Introdução a Geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel; LIMA, Renata Ribeiro. A paisagem cultural em João Cabral de Melo Neto: as vivências do Capibaribe. In: *Linha d'Água*, USP. v. 26, n. 1, 2013.

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. MORAES; Claudia Letícia Gonçalves; COSTA, Janete de Jesus Serra. O entrelaçamento de fios entre a Geografia e a literatura: a construção de um saber múltiplo. In: *Revista NUPEM*, Universidade Estadual do Paraná: Campo Mourão, v. 4, n. 6, 2012.

FERREIRA, Marcelo Urbano. Epidemiologia e Geografia: o complexo patogênico de Max. Sorre. In: *Cadernos de Saúde Pública*. 7(3), jul/set, São Paulo: ICB, 1991. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/csp/v7n3/v7n3a02.pdf>>. Acesso em: 14 de abril de 2016.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FONT, Joan Nogué; RUFÍ, Joan Vicente. *Geopolítica, identidade e globalização*. São Paulo: Annablume, 2006.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. 7.ed. São Paulo: Global, 2004.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GESTEIRA, Sérgio Martagão. O Nordeste na poética de João Cabral. In: *Colóquio de Letras. Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. n. 157/158, Lisboa, jul-dez, 2000.

GODOY, José Roberto Araújo de. *Dois cães como objeto: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto aproximações com o cinema*. 125 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *A metamorfose das plantas*. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1997.

GOMIDES FILHO, Sérgio Roberto. Zoopoética cabralina: considerações sobre a questão do animal e da animalidade na poesia de João Cabral de Melo Neto. In: *Em Tese*, v. 17, n. 3, UFMG - Belo Horizonte, 2011.

GONÇALVES, Luiz Cláudio Luciano França. *Figurações do apolíneo e do dionisíaco nas poéticas de João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen*. 191f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte - MG, 2011.

GRATÃO, Lúcia Helena. Sabor e paisagem a luz de Bachelard. In: *Geograficidade*, v. 2, n. 1, UFF, 2012.

HELLER, Agnes. *O homem do renascimento*. Lisboa: Presença, 1982.

HOUAISS, Antonio. *Drumond: mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HOLZER, Werther. Augustin Berque: um trajeto pela paisagem. *Espaço & Cultura*, Rio de Janeiro, n. 17, 2004.

_____. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. In: *Território*, ano II, n. 3, jul./dez. 1997.

HUMBOLDT, Alexander Von. *Quadros da natureza*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., vol. 2, 1953.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000.

LA BLACHE, Paul Vidal de. *Princípios da geografia humana*. Lisboa: Edições Cosmos, s.d. [1921].

LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

_____. *Terra Ignota. A construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

LIMA, Batista de. A metáfora da água em João Cabral. In: *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 6, n.1/2, 1983.

_____. O discurso do poema O rio como expressão do eu-lírico na poesia de João Cabral. In: *Revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)*, v. 10, 2011.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. A imaginação material e a poética das águas em João Cabral. In: *Revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)*, v. 13, 2012.

_____. Contemplação e Poesia em *O Cão Sem Plumaz*, de João Cabral de

Melo Neto. In: *Gláuks – Revista de Letras*. Viçosa (UFV), v. 12, n. 2, 2012.

_____. O discurso do poema “O Rio” de João Cabral. In.: *Limite*, n. 5, 2011.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MARANDOLA, Janaina de Alencar e Silva. *Caminhos de morte e de vida: o geográfico e o telúrico no rio Severino de João Cabral de Melo Neto*. Londrina: EDUEL, 2011.

MARANDOLA JUNIOR, Eduardo. *Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento*. In: Anais do Primeiro Congresso de História do Pensamento Geográfico. Universidade Federal de Uberlândia, 28 a 30 de Abril de 2008.

MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; GRATÃO, Lúcia Helena Batista. *Geografia e Literatura – ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*, Londrina: EDUEL, 2010.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados*. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2006.

MARIA, Yanci Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual – uma abordagem a partir da geografia cultural*. 133f. Dissertação (Mestrado Geografia Humana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo-SP. 2010.

_____. *Paisagem: cultura-natureza em perspectiva – uma abordagem trajetiva do conceito de paisagem*. 262f. Tese (Doutorado Geografia Física). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo-SP. 2016.

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

_____. *Poesia crítica – antologia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

_____. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. Transcrição de quatro vezes quatro: João Cabral de Melo Neto. In: *Mestre da Literatura*. Disponível em:

<http://www.pactoaudiovisual.com.br/mestres_final/joaocabral/documentario.htm>. Acesso em 20 de abril de 2016.

_____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: Ismail Xavier. (Org.). *A experiência do cinema, antologia*. Coleção Arte e Cultura, v. 5. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MONBEIG, Pierre. *Ensaio de Geografia Humana Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1940.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. *O mapa e a trama*. Florianópolis: EdUSC, 2002.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Território e história no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

MOREIRA, Rui. *Pensar e ser em Geografia: ensaios de história, epistemologia e ontologia do espaço geográfico*. São Paulo: Contexto, 2007.

MOTA, Maria Nilda de Carvalho. Entre o Sertão e a Zona da Mata: humanização e desumanização em dois poemas de João Cabral de Melo Neto. In: *Revista Crioula*, n. 14, FFLCH, São Paulo, 2014.

NAME, Leo. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. In: *GeoTextos*. v. 6. n. 2. dez./2010.

NOGUEIRA, Lucila. *O cordão encarnado: uma leitura severina*. v. I e II. Recife: Bagaço, 2010.

NUCCI, João Carlos. Ecologia e planejamento da paisagem. In: SANTOS, Douglas Gomes; NUCCI, João Carlos. *Paisagens geográficas: um tributo a Felisberto Cavalheiro*. Campo Mourão: FECILCAM. 2009.

NUNES, Celso. A paisagem como teatro. In: YÁZIGI, Eduardo. *Turismo e paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

OLIVEIRA, Waltencir Alves. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

OLIVEIRA, Marly de. João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra. In: MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PEDRAS, Lúcia Ricotta V. A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos quadros da natureza. In: *Revista USP*. São Paulo. n. 46, junho/agosto, 2000.

PINHEIRO NETO, José Elias. O espaço e a percepção da paisagem em/no personagem severino da obra “Morte e vida severina” de João Cabral de Melo Neto. In: PINHEIRO NETO, José Elias; COSTA, Sirlene Antônia Rodrigues; SILVA, Valtuir Moreira da. *Múltiplos olhares: discursos, representações e paisagens*. Goiânia: ed. da PUC, 2012.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Rio/homem: cursos e discursos na poesia de João Cabral de Melo. In: *SOLETRAS*, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. São Gonçalo, Ano III, n. 05 e 06, 2003.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996.

RAMBOURG, Márcia Marques. O modernismo cabralino e a estrutura do horizonte: breve estudo sobre paisagem em O engenheiro e O cão sem plumas. In: *Revista do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)*, v. 8, 2010.

RANGEL, Mario Luiz. *A percepção sobre a água na paisagem urbana: bacia hidrográfica da barragem mãe d'água região metropolitana de Porto Alegre/RS*. 164f. Dissertação (Mestrado em Geografia). Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: 1. A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RICOTTA, Lucia. *Natureza, ciência e estética em Alexander von Humboldt*. Rio de Janeiro: Editora Muad, 2003.

ROMARIZ, Dora. *Humboldt e a fitogeografia*. São Paulo: Ed. Lemos, 1996.

ROUGERIE, Gabriel. *Geografia das paisagens*. São Paulo: DIFEL, 1971.

ROUGERIE, Gabriel; BEROUTCHACHVILI, Nicolas. *Geosystèmes et paysages: bilan e méthodes*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1991.

SAJA, José Antonio. Fazer-o-real: arte enquanto documento. In: SILVA, M. A.; SILVA, H. R. F. da. *Geografia, literatura e arte: reflexões*. Salvador – BA. Edufba. 2010.

SALES, Teresa. *João Cabral & Josué de Castro conversam sobre o Recife*. Cortez Editora, 2014.

SANTOS, Milton. *A metamorfose do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4ª ed. 2. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Edusp, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.

SAUER, Ortwin Carl. Morfologia da paisagem [1925]. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Geografia Cultural: uma antologia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2000.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001a. (prefácio, introdução e aditamento à introdução).

_____. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001b.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de Melo Neto: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *João Cabral: poesia do menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. João Cabral: outras paisagens. In: Colóquio de Letras. *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. n. 157/158, Lisboa, jul-dez, 2000.

SEEMANN, Jörn. A morfologia da paisagem cultural de Otto Schlüter: marcas visíveis da geografia cultural? In: *Espaço e cultura*. Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro – RJ. n. 17-18, Jan/dez. 2004.

SILVA, Cássia Maria Pernambuco Peixoto da. Vidas secas, livro e filme: uma abordagem sobre o imaginário geográfico do sertão semiárido nordestino. In: SILVA, Maria Auxiliadora; SILVA, Harlan Rodrigo Ferreira da. *Geografia, literatura e arte: reflexões*. Salvador: Edufba, 2010.

SILVA, Luciane Aparecida Matheus; STEFENS, Adriana Inês Matos. A imagem poética da realidade do Capibaribe: uma análise do poema ‘O cão sem plumas’, de João Cabral de Melo Neto. In: *Diálogos pertinentes*, v. 3, n. 1, 2007.

SILVA FILHO, Marcos de Souza da. *O mar e o canavial: transfigurações do real na poética de João Cabral de Melo Neto*. 107f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília – DF, 2011.

SILVEIRA, Roberison Wittgenstein Dias da. *Filosofia, arte e ciência: a paisagem na geografia de Alexander Von Humboldt*. 398f. Tese (Doutorado em Geografia). Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas. Campinas - SP. 2012.

SOUSA NETO, Manoel Fernandes. Três rios. Três regiões. Três poetas. *GEOUSP*, São Paulo, n. 1, 1997.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

SUZUKI, Júlio César. Geografia e Literatura: uma leitura da cidade na obra poética de Paulo Leminski. In: *Revista da ANPEGE*, v. 2, p. 114-142, 2005.

_____. O poeta, a cidade e o esfacelamento do indivíduo na modernidade: uma leitura de A rosa do povo. In: *Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*, Londrina: EDUEL, 2010.

_____. Espaço na crônica de Mário de Andrade – O Turista Aprendiz. In: *Geograficidade*, v. 1, n. 1, Inverno 2011.

TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. 226f. Tese (Doutorado em Teoria literária). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

TROLL, Carl. A paisagem geográfica e sua investigação. In: *Espaço e cultura*. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, 1997.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo. DIFEL, 1983.

_____. *Paisagens do medo*. São Paulo: UNESP, 2005.

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

VECCHI, Roberto. Recife como restos. In: Colóquio de Letras. *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. n. 157/158, Lisboa, jul-dez, 2000.

VERNIERI, Susana. *O Capibaribe de João Cabral em O cão sem plumas e O rio: duas águas*. São Paulo: Annablume, 1999.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: (Org.). BOSI, Alfredo. *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

VITTE, Antonio Carlos. Arte e Ciência na gênese da geomorfologia geográfica. In: XIII *Simpósio brasileiro de geografia física aplicada*, 2009, Viçosa. Anais do XIII Simpósio Brasileiro de Geografia Física Aplicada. Viçosa: Cópias & Cópias, 2009.

_____. A ciência humboldtiana e a geografia física In: *Revista Mercator*, v. 10, n. 23, Fortaleza: UFC, 2011.

VITTE, Antonio Carlos; SILVEIRA, Roberison Wittgeinstein Dias da. Natureza em Alexander von Humboldt: entre a ontologia e o empirismo. In: *Revista Mercator*, v. 9, n. 20, Fortaleza: UFC, 2010.

WRIGHT, K. John. Terrae incognitae: o lugar da imaginação na geografia. In: *Geograficidade*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, Grupo de Pesquisa Geografia Humanista Cultural, 2014.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Edições Loyola, 2007.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Notas sobre poesia e leitor em João Cabral. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, v. 19, n. 1, 2014.