

A PAISAGEM CULTURAL EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO: AS VIVÊNCIAS DO CAPIBARIBE/ CULTURAL LANDSCAPE IN JOÃO CABRAL DE MELO NETO: THE EXPERIENCES OF CAPIBARIBE

*Márcia Manir Miguel Feitosa**

*Renata Ribeiro Lima***

Resumo: Este estudo busca analisar de que forma a paisagem e a arte são dimensões convergentes que expressam a possibilidade de diálogo entre geografia e literatura, tendo como objeto a obra *O cão sem plumas*, do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Nossa leitura foi feita à luz da geografia humanista cultural, de base teórica fenomenológico-existencialista.

Palavras-chave: Literatura e Geografia; Paisagem; Poesia brasileira contemporânea; Geografia humanista cultural; Fenomenologia.

Abstract: This study aims to analyze in which way the landscape and the art are convergent dimensions that express the possibility of dialog between geography and literature,

* Professora Doutora da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Luís, Maranhão, Brasil; marciamanir@hotmail.com

** Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA, São Luís, Maranhão, Brasil; renata.ribeiro90@hotmail.com

having as object the work O cão sem plumas, by the poet João Cabral de Melo Neto. Our reading was done by the light of the cultural humanistic geography, based on the phenomenological-existentialistic theory.

Keywords: *Literature and geography; Landscape; Brazilian contemporary poetry; Cultural humanistic geography; Phenomenology.*

Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos. Elas têm (...) suas “geografias imaginárias”: suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”.

Stuart Hall

Introdução

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

Por exemplo, é como um rio,
por exemplo, um Capibaribe,
em suas margens domado
para chegar ao Recife

(...)
Poema é coisa de ver,
É coisa sobre espaço,
Como se vê um Franz Weissman,
Como não se ouve um quadrado.

João Cabral de Melo Neto, renomado poeta recifense, não só construiu, ao longo de anos, uma elaboração poética originalíssima, como, à sua maneira, a didatizou, produzindo às vezes uma espécie de metapoesia. No trecho de *Pedem-me um poema* que trazemos acima, é perceptível o quanto o seu processo de criação literária considerava o mundo vivido, as experiências com o espaço; nomeadamente com a paisagem nordestina.

Fundindo paisagem e arte em um jogo linguístico intrincado, repleto de metáforas que remetem a coisas concretas e a sensações visuais e táteis, o poeta pernambucano ultrapassa os moldes da “geração de 45” e o lirismo da tradição poética para falar de sua terra, da maneira como ele a percebe (não-idealizada). O espaço lhe invade a memória e se reflete em arte; não como mera descrição ou transposição, mas sob árduo trabalho artístico do olhar e do dizer, articulando vivências e sentimentos de lugar em relação à cidade de Recife e à população que nela vive.

Assim, nesta análise de sua obra *O cão sem plumas* (MELO NETO, 2007), buscamos compreender essa interpenetração entre a paisagem do Capibaribe imaginada pelo poeta e a arte de construção de seus versos “polidos”, a fim de perseguir os caminhos que ele deixou rumo à compreensão das experiências humanas que constituem o modo particular pelo qual as pessoas se adaptam ao ambiente e localizam sua identidade. Para tanto, analisamos os poemas da referida obra à luz da geografia humanista cultural, de base teórica fenomenológico-existencialista, com ênfase nas contribuições do geógrafo chinês Yi-Fu Tuan e do filósofo francês Gaston Bachelard. Observaremos, ao longo deste ensaio, que as concepções de lugar, de mundo vivido e de imaginação ativa encontram clara ressonância nos poemas de João Cabral, naquilo em que manifestam a vivência íntima da cultura nordestina.

2 Ver, sentir e inovar: a gênese das metáforas

João Cabral de Melo Neto é conhecido por usar metáforas e símiles surpreendentes, tais como “aquele rio/ era como um cão sem plumas”; “seria a água daquele rio/ fruta de alguma árvore?”; “o mar podia ser uma bandeira”, fora aquelas de sua fase mais próxima do Surrealismo, anterior ao poema em análise. Lançado em 1950, *O cão sem plumas* foi muito bem recebido pela crítica, sendo hoje considerado sua obra-prima, em que alçou maturidade e deixou registrado o modo cabralino de escrever.

Em entrevista concedida à TV Cultura¹, João Cabral afirmou: “eu sou nordestino. (...) acho que o homem nordestino é muito mais marcado pela paisagem

¹ Disponível em <<http://www2.tvcultura.com.br/entrelinhas/videos.asp?videodata=4/10/2009>>.

e pela paisagem humana onde ele vive. A miséria dá nos olhos e tenho impressão de que nenhum nordestino é indiferente ao meio em que ele vive ou em que ele se criou”. Embora estivesse a maior parte do tempo longe de sua terra natal, trabalhando como diplomata, o poeta a teve como tema de boa parte de seus escritos e empreendeu até estudos geográficos para melhor realizar tal homenagem, como no caso de *O rio* (1954). Aliás, a maioria desses poemas foi escrita quando Cabral estava distante do Brasil, trazendo à tona o espaço reelaborado em sua memória, como bem observou Janaina Marandola (2007, p. 17):

(...) possui uma trajetória poética ligada aos seus dois lugares, no sentido atribuído por Tuan (1983): Recife e Sevilha. Nos dois casos, estas cidades são o epicentro de um lugar multi-escalar que concentrava a afetividade do autor: Recife-Pernambuco-Nordeste e Sevilha-Andaluzia-Espanha. Cabral, poeta-diplomata, esteve a maior parte de sua vida distante destes dois lugares, mas eles estiveram consigo por toda vida, em sua memória.

O geógrafo humanista chinês Yi-Fu Tuan (1978), ao refletir sobre as circunstâncias que levam as pessoas a desenvolverem diferentes comportamentos em relação ao espaço² – às vezes de forma automática, sem consciência; outras vezes respondendo ao ambiente com sentimento e pensamento – se pergunta qual a natureza dessa resposta afetiva e da imaginação humana. Tuan parte da premissa de que a capacidade de sentir profundamente – de ver o mundo vividamente – e a capacidade de inovar estão intimamente ligadas. Para ele, esta inovação corresponde ao poder exclusivo do ser humano de apreender e criar o signo afetivo, a metáfora e o símbolo; pressupõe um fundo de estabilidade e ordem para se constituir. Ele define o símbolo como “uma parte que tem o poder de sugerir um todo. (...) Um objeto também é interpretado como um símbolo quando projeta significados não muito claros, quando traz à mente uma sucessão de fenômenos que estão relacionados entre si, analógica ou metaforicamente.” (TUAN, 1980, p. 26).

Em suma, para Tuan, os signos afetivos e os símbolos correspondem a pontos diferentes da escala de respostas dos seres humanos aos estímulos do ambiente. O signo afetivo está entre o signo e o símbolo, porém enquanto o primeiro

² “Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. ‘Espaço’ é mais abstrato do que ‘lugar’. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor.” (TUAN, 1983, p. 6).

é um convite à ação, o segundo é um chamado à imaginação, ao devaneio, assim como o terceiro, que, por sua vez, possui maior profundidade: “Signos afetivos estão dentro da experiência de animais e de seres humanos, mas em um grau único entre os humanos. Símbolos existem exclusivamente no mundo humano.”³ (1978, p. 365).

Temos então que a resposta humana a um signo afetivo é invariavelmente tocada por uma ideia, que, por sua vez, é traduzida em palavras, revelando sua estrutura metafórica (TUAN, 1978). No processo de criação da metáfora, com seus mecanismos de aproximação dos objetos, uma face importante da percepção humana é revelada: “a mistura de experiências sensoriais”⁴ (1978, p. 366), chamada de sinestesia. Esta figura de linguagem marca praticamente toda poesia, mas tem papel fundamental na poesia cabralina por constituir fonte das relações entre discurso (artístico) e meio, de onde surgirão as inovadoras metáforas e símiles do poeta. Embora o símile seja considerado uma espécie de metáfora mais explícita, por conter a conjunção “como” em sua construção, – “Metáfora, símile, e toda a articulação de ideias formam um contínuo que se move do implícito para o explícito”⁵ (TUAN, 1978, p. 369) –, Cabral o reveste de conexões inesperadas entre as imagens comparadas, tornando-o mais claro somente após um jogo de analogias e repetições.

A comparação (seja metáfora ou símile) em João Cabral corresponde a um anseio de tornar visual – mais do que sonora, como em outros poetas – a sua poesia, revelando ao leitor, tanto através da própria construção formal quanto das imagens evocadas por meio dos versos (em uma relação quase indissociável), uma paisagem repleta de significados decorrentes da percepção – muitas vezes sinestésica – desse espaço de vivências humanas. Tuan afirma que “(...) a poesia exige o tipo mais gráfico de imaginação. (...) as imagens não são o significado, mas sim o veículo do significado” (1978, p. 367-368), o que se aplica aos versos imagéticos de Cabral, conforme pretendemos mostrar ao longo desta análise.

³ “Affective signs are within the experience of both animals and humans, but to a unique degree among humans. Symbols exist solely in the human world.”

⁴ “(...) the blending of sensory experiences.”

⁵ “Metaphor, simile, and the full articulation of ideas form a continuum: one moves from the implicit to the explicit.”

3 O homem e o Capibaribe: a dimensão da imaginação ativa

João Cabral de Melo Neto, antes de ser homem, pernambucano, brasileiro, falante de língua portuguesa, dentre outros atributos, é poeta. Não que o fato de ser poeta o faça superior aos demais homens, de modo algum – ideia que ele mesmo combatia intensamente, aliada à concepção de inspiração –; porém faz com que, em sua escrita, se manifeste não apenas o homem João Cabral, mas um elemento de suma importância para nossa leitura: o seu eu-poético. Ao tratarmos da relação 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. A existência do homem em meio ao Rio Capibaribe e à miséria e à exploração o coloca no limite da dignidade humana, trazendo à tona uma experiência de fusão com o espaço por meio da imaginação ativa e do discurso.

É a imaginação ativa que estabelece a “ponte” entre a paisagem e o eu, sendo expressa por meio da arte poética. Bachelard afirma que a imaginação “é antes a faculdade de *deformar* imagens fornecidas pela percepção, e sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*.” (BACHELARD apud OLIVEIRA JUNIOR, 2008, p. 1238) [grifos originais]; ambos contrapondo-se à definição mais corrente de imaginação, como faculdade de formar imagens a partir do que se recebe pelos sentidos. Assim, vemos que, partindo da percepção da paisagem, o poeta põe em atividade a potência imaginativa, gerando “deformações” nas imagens que capta e traduzindo-as nas imagens poéticas que constrói. O leitor, por sua vez, tem ativada, no ato da leitura, essa imaginação ativa, estimulada pelos símiles, pelas metáforas e pelos símbolos. Podemos afirmar, portanto, que a ressonância e a repercussão das imagens percebidas são processos presentes tanto na criação poética do autor quanto na recepção do leitor, pois esta última é, também, um processo criativo.

Contudo, é importante observarmos as diferenças entre o ícone e o processo sógnico verbal. De acordo com Bosi (1977, p. 21), “é preciso tirar todas as consequências dessas distinções quando se fala do discurso poético”, pois a imagem-no-poema não é aquela fixada pela retina, nem o espectro produzido no momento do devaneio: é uma palavra articulada, um elemento do código linguístico que, por natureza, fixa “experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia*. (...) o que importa apreender é a diferença específica

dos modos imagético e linguístico de acesso ao real; diversidade que se impõe apesar da semelhança do fim: presentificar o mundo.” (1977, p. 21-22). A imagem de que falamos é a evocação linguística de experiências com a paisagem; é a “fotografia verbal” produzida pela poesia. “É nessa altura que Freud, Bachelard e outros mineradores do Id se põem a construir uma ponte entre a imaginação ‘ativa’ e o poema. Mas não é lícito, epistemologicamente, saltar da imagem (mesmo se elaborada pelo devaneio) ao *texto* sem atravessar o curso das palavras, o seu discurso.” (BOSI, 1977, p. 23).

Considerando essas diferenças, buscamos, mesmo aos “tropeços”, perseguir as imagens construídas por Cabral, conforme a sua própria orientação (“Eu procuro uma linguagem em que o leitor tropece, não uma linguagem em que ele deslize”); em cada uma das quatro partes de seu poema *O cão sem plumas*, a fim de compreender a essência humana que se revela por meio do espaço.

3.1 Parte I (Paisagem do Capibaribe)

Na primeira parte do poema, o eu-lírico se encarrega de apresentar ao leitor a paisagem do Capibaribe, sem tocar, nesse momento, no aspecto humano: o homem somente começa a aparecer na parte seguinte. Há uma introdução à realidade daquela cidade, cortada por aquele rio, tal qual o sujeito poético a percebe, mediada por imagens poéticas que aparecem alternadamente ao longo de todo o poema; imagens que surgem num dado momento, para retornarem depois com mais significados agregados a si.

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.

Nessas três primeiras estrofes do poema, notamos logo a riqueza da escrita cabralina, que traz a essência inovadora da poesia do trabalho com as palavras, sem evocar, necessária e imediatamente, o seu significado usual, como se dá na prosa ou em poemas mais descritivistas. *O cão sem plumas* é descritivo, mas os significados, as imagens decorrentes dessa descrição vão se formando por evocações da substancialidade (cor, aspecto, sabor, sensações táteis) da paisagem retratada. Além disso, pouco a pouco, percebemos uma personalização do rio.

A primeira descrição do rio se dá por analogia, não por representação direta: antes de visualizarmos o rio, somos tomados pelos valores atribuídos a ele e às sensações que provoca, tais como o desprezo, a falta de importância que reside no fato de um cachorro passar por uma rua, ou uma espada cortar uma mera fruta, tão frágil, fácil de ser perfurada. Logo na primeira estrofe, são colocados vários elementos que aparecerão novamente em momentos importantes do poema: o rio (motivo central, que permanece em todo o poema), o cão, a fruta e a espada (que é substituída pela faca), além do movimento do passar, atravessar, fluir.

A segunda estrofe amplia a comparação (inesperada) de um rio com um cão, trazendo à tona semelhanças de forma entre ambos, como o formato da língua e do ventre do cão, que são lisos e compridos, assim como o rio, além da imagem do olhar lúgubre do cão, semelhante a um aquoso pano sujo, a um rio de águas turvas. A terceira estrofe continua a aprofundar as relações psíquicas entre cão e rio, mas introduzindo mais uma comparação insólita: “aquele rio/ era como *um cão sem plumas*”. O conhecimento do leitor de que todo cão é sem plumas o leva a um despertar para o sentido metafórico dessas palavras. Os objetos apresentados a seguir reforçam o porquê de o rio ser “sem plumas”: ao elencar elementos de cores vivas e alegres que o rio não conhece, como a chuva azul, a água cor-de-rosa e os peixes, o eu-lírico mostra a ausência de “luxo”, fartura e fertilidade do rio.

Essas estrofes definem a tônica da primeira parte do poema, mostrando a estagnação do rio e do homem por meio da sua fusão, que se faz perceptível pela personalização do rio em comparação com outros objetos e seres. A ênfase deste primeiro momento recai sobre o aspecto morno, marrom-acinzentado e espesso do rio; sensações que nos remetem à situação de pobreza e conformismo do homem.

3.2 Parte II (Paisagem do Capibaribe)

Como destacamos anteriormente, é na parte II do poema que a figura humana se apresenta, pois na parte I há apenas referências a famílias, hospitais, asilos, mas não à palavra “homem”. A segunda parte de *O cão sem plumas* é, em nossa opinião, a mais importante de todo o texto, pois é nela que se concentra a principal questão trazida pelo poema, a ser confirmada no “Discurso do Capibaribe”: o resgate do aspecto humano do habitante do Nordeste, de seu espaço e do ser humano em geral, diante do processo contrário que as condições externas vêm efetuando.

Ao manter o título da parte I, Cabral dá continuidade à apresentação daquele lugar – Recife –, unindo de forma corpórea e material o homem e a paisagem por meio da simbologia da lama, do barro:

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.

Inserindo a palavra “fluía” entre parênteses, Cabral permite duas formas de leitura dos três primeiros versos da segunda estrofe, omitindo ou não este elemento; embora ambas tenham o mesmo sentido: o rio fluía “Entre a paisagem

de homens plantados na lama”, do que podemos afirmar que a paisagem se une aos homens, às casas, às ilhas, configurando uma paisagem de seres compostos de água e terra. Aqui, evoca-se o simbolismo da lama enquanto “matéria primordial e fecunda, da qual o homem, em especial, foi tirado, segundo a tradição bíblica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 533-534). A lama do rio Capibaribe consubstancia-se ao barro miticamente formador do homem.

Essa conjunção do ser humano com o lugar, em nível visual e tátil, revela o grau de importância daquela paisagem para os homens, que nela estão fincados (“plantados”), desenvolvendo inúmeras experiências e valores em relação ao lugar em que vivem, o que determina, até certo ponto, sua identidade. Assim, Cabral faz referência indireta ao mito da criação do homem para mostrar aqueles “homens sem plumas”, tendo o rio como testemunha consciente dos fatos: “O rio sabia/ daqueles homens sem plumas./ Sabia/ de suas barbas expostas,/ de seu doloroso cabelo/ de camarão e estopa.”. Mas a água do rio não é um bálsamo, mas sim uma extensão da dor daqueles homens,

Porque é na água do rio
que eles se perdem
(lentamente
e sem dente).

(...)
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.

A lama sufoca aqueles homens, *calando sua voz*, tirando deles o mínimo direito que os dignificava: o de protestar, de gritar. “Na paisagem do rio/ difícil é saber/ onde começa o rio; (...) onde começa o homem/ naquele homem. Difícil é saber/ se aquele homem/ já não está/ mais aquém do homem; (...) (naquela água macia/ que amolece seus ossos/ como amoleceu as pedras)”; isto é, a *conformação* com aquele cenário, tanto no sentido de se deixar levar por ele quanto no sentido de tomar a sua forma, não traduz afetividade, mas degeneração de ambas as partes.

3.3 Parte III (Fábula do Capibaribe)

João Cabral de Melo Neto não gostava de associar sua poesia à política, e não se considerava um poeta engajado. No entanto, em alguns momentos de seus poemas, é inevitável fazer essa leitura, ainda que o engajamento que transborda de seus versos possa ser de outra ordem que não a dos movimentos sociais ou da política propriamente dita, mas daquela política que nos é inerente, da própria luta pela sobrevivência. A “Fábula do Capibaribe” segue a estrutura e o padrão de imagens poéticas das partes anteriores do poema, mas chama a atenção por seu cunho narrativo e por um trecho entre parênteses que aparece no meio da história.

A “Fábula” mostra a trajetória do rio Capibaribe, que é invadido pelo mar antes mesmo de chegar à foz pelo movimento da maré. O mar é ameaçador, voraz, e é também “uma bandeira”, símbolo de demarcação de espaço e de luta. Apesar de temer o mar, o rio o enfrenta, detendo-se antes em mangues onde se junta a outros rios para a luta. O mar aparece como sufocador do rio, tolhendo tudo o que poderia haver de fecundo e vivo nele:

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

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

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

Desta forma, o mar e o rio, ao serem colocados como personagens desta fábula, parecem mostrar, como é típico do gênero, certos comportamentos humanos. O movimento impetuoso e devastador das ondas do mar se assemelha às intempéries da vida, sejam elas causadas por forças políticas ou por vivências do dia-a-dia, da existência humana. O rio, como vítima *a priori*, invadido e oprimido, sem chance de manifestar seu potencial latente, pode representar o ser humano, seja aquele da luta de classes, seja aquele em sentido mais amplo, que tem sempre algo a dizer às outras pessoas, mas, por razões várias, pode recolher-se ao silêncio e à solidão. Os mangues, frios, onde a vida ferve, se movimenta, acontece, são os redutos de encontro desse homem com seus semelhantes e consigo mesmo, de onde se reconhece ser, preparado para todas as lutas da vida.

Aqui, mais uma vez, temos a força imagética dos elementos água e terra, formando a lama. Conforme esclarece o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 534), tomando-se a terra como ponto de partida (quando é a terra que se mistura à água, e não o contrário), a lama evoca o movimento de uma evolução, da terra que se agita, que fermenta, que se torna plástica – “(...) tudo o que nessa terra/ pode crescer e explodir,/ como uma ilha,/ uma fruta.”. O rio se detém nos mangues antes de ir à luta.

3.4 Parte IV (Discurso do Capibaribe)

A última parte do poema traz o produto de toda essa construção feita desde o início da obra: a identidade do homem que vive próximo ao rio, estendendo-a à identidade dos homens e de seus muitos rios. O “Discurso do Capibaribe” é a voz desse homem, e trata do real, do estar-no-mundo e da luta inerente à condição de existir, pois “O que vive fere.”. Concluindo o poema, Cabral continua lapidando as palavras até chegar à essência do que pretende comunicar. Como forma de demonstrar o quanto o rio está entranhado no ser desse homem, o sujeito poético apresenta gradações de espaços e de espessura dos objetos e seres, retomando as imagens evocadas ao longo do poema:

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 que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio.

Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
(...)
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

O “Discurso” já começa tratando do aspecto memorial, ratificando esse papel desempenhado pelo rio. As relações que o eu-lírico faz para dimensionar o quão profundo este rio está fincado na memória são todas espaciais, na gradação a que fizemos referência: o primeiro é a sala, um espaço aberto, que pertence à casa (representação da alma, segundo Bachelard [2008]), mas que recebe as visitas e é bem próxima ao exterior, isto é, não oferece a segurança do lugar. O segundo é o bolso, que já constitui parte da roupa, estando próximo ao corpo e sendo o local onde podemos guardar algo a que atribuímos valor. Debaixo dos lençóis, da camisa, da pele, chegamos ao coração, à alma, ao valor afetivo e íntimo que o rio tem para com o sujeito poético.

Há ainda outra gradação, que diz respeito à espessura de objetos que apareceram antes no poema, como a fábula, as ilhas, a fruta, a flor, a árvore, o cachorro e o homem. As comparações parecem sem sentido, até que se perceba qual é o critério dessa medição: “Porque é muito mais espessa/ a vida que se desdobra/ em mais vida”, isto é, a capacidade latente de frutificar, de gerar é que determina quão espesso é o objeto ou o ser em questão. Seguindo esta lógica, “a flor/ é mais espessa/ que sua árvore”. Os últimos versos do poema vêm reforçar seu caráter anacrônico, universal e não-panfletário, quando reforçam que a luta de que se fala é aquela do cotidiano, do próprio ato de existir, quando se tem a intenção de fazê-lo com profundidade de espírito:

 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).

Conclusão

O encadeamento das partes do poema e das metáforas que se alternam e se repetem constroem, ao fim da leitura, um entendimento global do sentido do poema, difícil de captar à primeira vista. O homem brota dessa relação com o rio e se torna um com ele em estagnação e em corrupção. “É desse fluir/não-fluente que brotará o homem lama, membro integrante da paisagem como se fosse mais um elemento que compõe o cenário em descrição.” (VERNIERI apud MARANDOLA, 2007, p. 107-108). Desta forma, percebemos que *O cão sem plumas* desvela muitos traços da inter-relação do homem com o espaço telúrico, “de onde emerge a força imagética e metafórica da poesia” (MARANDOLA, 2007, p. 5).

Cabral consegue, pois, por meio da evocação do simbolismo da paisagem do Capibaribe, expressar a dimensão ontológica da relação homem e espaço, sem necessitar de descrições diretas nem de se limitar ao regionalismo, mas apenas deixando fluir sensações visuais e táteis em sinestesia inebriante, construindo imagens poéticas inéditas e preciosas para a literatura brasileira. Verificamos, em

sua poesia, que, como afirma Tuan (1983, p. 7), “(...) é possível articular sutis experiências humanas, tarefa a que os artistas vêm se dedicando – frequentemente com êxito. Em obras literárias (...) estão registrados intrincados mundos de experiências humanas” relacionadas com o ambiente.

A paisagem, a arte e o eu formam o seu jogo predileto, o seu ofício de ourives da palavra, por meio do qual faz e ensina a fazer poesia ao mesmo tempo, sempre primando pelo destaque da imagem em seus poemas. João Cabral é, portanto, um poeta *essencialmente* geográfico, tanto pela predominância e pela força das imagens da paisagem em seus poemas, quanto pela dimensão ontológica que possuem.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CAMPOS, Maria do Carmo et al. (Org.) *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995 (Coleção Ensaios CPG – Letras; 4.).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20. ed. Tradução por Vera Lúcia da Costa et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MARANDOLA, Janaina de Alencar M. e Silva. *Caminhos de morte e de vida: o rio Severino de João Cabral de Melo Neto*. Rio Claro: [s.n.], 2007. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/brc/33004137004P0/2007/marandola_jams_me_rcla.pdf>. Acesso em: 28. jul. 2010.

MARANDOLA JR., Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. Geograficidade e espacialidade na literatura. In: *Geografia*. Rio Claro: Associação de Geografia Teorética (AGETEO), v. 34, n. 3, set./dez. 2009, p. 487-508.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FEITOSA, M. M. M; LIMA, R. R. A paisagem cultural em João Cabral de Melo Neto

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. *Imaginação e pesquisa: apontamentos e fugas a partir d'A poética do espaço*. Educ. Soc., Campinas, v. 29, n. 105, p. 1237-1245, set./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso em: 05. out. 2010.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

_____. Sign and metaphor. In: *Annals of the Association of American Geographers*, v. 68, n. 3, set. 1978, p. 363-372.

Recebido: 22/03/2013

Aprovado: 29/05/2013