

COROGRAFIAS DE PERNAMBUCO E SEVILHA NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL

Fabiane Renata Borsato
Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Araraquara (Unesp),
Araraquara, São Paulo / Brasil
fabiane.borsato@unesp.br
<http://orcid.org/0000-0001-9293-676X>

Resumo: O poema “Autocrítica”, de João Cabral de Melo Neto, apresenta Pernambuco e Sevilha como as duas regiões que ofereceram uma aprendizagem da poesia alicerçada na visualidade e na capacidade mimética da palavra. Este trabalho discutirá, em seis poemas do autor, a estrutura lógico-discursiva dos versos e as perspectivas adotadas pelas vozes poéticas para a apreensão das corografias das duas localidades. O objetivo é compreender a forma como a configuração física das paisagens pernambucanas suplantou os aspectos sociais e humanos nos poemas que justapõem as paisagens de Sevilha e de Pernambuco.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Pernambuco; Sevilha; corografia poética; perspectivas do olhar.

Abstract: The poem “Autocritica”, by João Cabral de Melo Neto, presents Pernambuco and Seville as the two regions that offered a learning of poetry based on the visuality and the mimetic capacity of the word. This work will discuss, in six poems by the author, the logical-discursive structure of the verses and the perspectives adopted by the poetic voices for the apprehension of the chorographies of the two regions. The objective is to understand how the physical configuration of Pernambuco's landscapes supplanted the social and human aspects in the poems that juxtapose the landscapes of Seville and Pernambuco.

Kywords: João Cabral de Melo Neto; Pernambuco; Seville; poetic corography; perspectives of the gaze.

No conjunto das dezenove¹ obras poéticas de João Cabral de Melo Neto, há a recorrência de alguns objetos (pedra, faca, canavial, rio e outros) e temas, como o processo

¹ Afirmamos que João Cabral escreveu dezenove obras porque, conforme Secchin (2014), “na edição *princeps* de 1989, “Andando Sevilha” não é livro autônomo, e sim a parte 2 de *Sevilha Andando*, cuja primeira parte é homônima ao título da obra, e que com a segunda estabelece nítida complementaridade.” (p. 369)

criativo de escritores, artistas plásticos, arquitetos, toureiros, cantores e bailadoras de flamenco; as topografias e os elementos culturais de regiões de diversos países; a preocupação com a linguagem poética; o tratamento de histórias oficiais e particulares. A fortuna crítica da obra de Cabral analisou e reconheceu a reflexão sobre o fazer poético, a concreção vocabular e a reiteração de mesmos temas e objetos como fundamentos da poética do autor. Em sua obra há evidente preocupação com o aprendizado da poesia que, por sua vez, advém do diálogo com outras artes e artistas, bem como da vivência social:

Eu acho que eu trouxe estas coisas: a preferência pela palavra concreta em vez da palavra abstrata; em segundo lugar, a ausência de embalo, de melodia; em terceiro, a existência do mundo exterior. (MELO NETO, 1994)

Há duas regiões recorrentemente descritas e problematizadas na poesia do autor, sendo elas o estado de Pernambuco, lugar de nascimento do poeta e Andaluzia, região espanhola em que atuou na carreira diplomática, da qual o poema destaca a cidade de Sevilha:

AUTOCRÍTICA

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.
(MELO NETO, 1999, p. 456)

Dois aspectos anunciados em “Autocrítica” são recorrentemente empregados no planejamento dos poemas e livros de João Cabral, sendo eles a escolha de procedimentos retóricos que apresentem conjunção com o objeto problematizado no poema e a busca da visualidade plástica na concreção da palavra.

Cabral informa, nos versos de “Autocrítica”, que as duas paisagens lhe oferecem um método de criação poética pautado na visualidade. Com base nessa aprendizagem, o poeta mobiliza, no conjunto de sua obra, recursos expressivos diversos que compreendem jogos sintáticos (hipérbato, subordinações e coordenações de orações), repetição de palavras e versos, inserção de parênteses, ajuste de partes dos versos retomados, reiterações sonoras, selecionados de acordo com as necessidades de representação e reflexão sobre o objeto.

Para este trabalho, inicialmente, foram mapeados alguns textos poéticos que atendessem a dois critérios. O primeiro é a presença de no mínimo duas regiões diferentes confrontadas ou aproximadas nos versos do mesmo poema. O segundo critério refere-se à

forma de apresentação das regiões, sendo elegida aquela em que o eu-poético considera os signos topográficos, tais como cores e configuração das construções arquitetônicas, movimento e disposição das águas e da vegetação, apreciação mineralógica, obstáculos e aspectos plásticos da paisagem, deslocamentos e inserção de elementos não autóctones. Quinze² poemas atenderam aos dois critérios de abordagem da configuração física de pelo menos duas regiões.

É fato que a obra de Cabral apresenta um número maior de poemas que consideram a relação do território com os povos que o habitam, as inscrições humanas presentes na Terra, também a atuação do Tempo e da História na paisagem. Mas os quinze poemas reunidos priorizam as combinações de elementos naturais e/ou fisionômicos da paisagem e formam um corpus bastante reduzido quando comparado à reiterada descrição dos aspectos geográficos e humanos de regiões como o Nordeste brasileiro e a Espanha, tratadas até mesmo com exclusividade em poemas como *Morte e vida Severina*, *Dois parlamentos*, *Sevilha andando*. Há, nos quinze poemas, um esforço de conhecimento e interpretação sensível para que a linguagem possa representar as paisagens em suas formas de organização, estruturas, tensões, direções, limites, centralidades, periferias. O olhar do poeta-geógrafo capta os mecanismos de funcionamento das paisagens e dos espaços, a relação de implicação entre a visualidade do território e a linguagem de decifração. Uma hermenêutica dos elementos constitutivos das paisagens de origem e/ou de circulação do eu-poético, fundamentada em relações de implicação, peculiaridade, similitude e contraste é encontrada nestes poemas.

Do conjunto dos quinze poemas, foram selecionados seis que apresentam a imagem das duas localidades recorrentes na poesia de João Cabral, Pernambuco e Sevilha. São eles os poemas “Chuvas”, da obra *Serial*; “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”, de *A educação pela pedra*; “Pratos rasos”, “Cais pescador” e o já mencionado “Autocrítica”, de *A escola das facas*. A análise da forma como Pernambuco e Sevilha são apresentadas quando enunciadas simultaneamente no poema, é objetivo deste trabalho. Há, entretanto, no corpus selecionado, uma exceção: os poemas de *A educação pela pedra* não evocam as duas localidades no mesmo texto, mas separadamente. O motivo da

² Os quinze poemas inicialmente reunidos são “Poema(s) da cabra” (in: *Quaderna*); “O automobilista infundioso”, “Pernambuco em Málaga” e “Chuvas” (in: *Serial*); “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha” (in: *A educação pela pedra*); “O sol no Senegal” (in: *Museu de tudo*); “Pratos rasos”, “Cais pescador” e “Autocrítica” (in: *A escola das facas*); “Um baobá no Recife”, “Na Guiné”, “Em missão, de Dacar a Bissau”, “Os cajueiros da Guiné-Bissau” (in: *Agrestes*); “Sevilha em casa” (in: *Sevilha andando*).

presença desses poemas é o fato de “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha” apresentarem uma relação de implicação, expressa no título e na permuta de versos, aspecto que levou a considerá-los sob o viés da comparação das regiões, pois o diálogo e a relação serial entre os poemas fazem parte do projeto estrutural da obra *A educação pela pedra*³.

Serão analisadas, nos seis poemas, as metodologias do olhar e da práxis dos eus-poéticos. Enquanto observadores ou atores, eles apreendem as relações inscritas no território pela história natural e social, por meio de arborescências imagéticas e perspécticas. A lógica compositiva da poesia de João Cabral apoia-se, segundo Benedito Nunes, em dois eixos:

No eixo **vertical** situaríamos, em seu nível metalinguístico próprio, a desagregação da metáfora, como um processo de **arborescência da imagem** a partir de núcleos verbais que se ramificam, formando, por transições semânticas entre seus termos, uma ou mais séries de significantes correlatos. [...] No eixo **horizontal** da lógica da composição situaríamos o aspecto permutativo da organização estrófica, toda vez que da diferente agrupação de versos resulte (...) uma diferença de sentido. (NUNES, 1971, p. 142-144)

Para compreensão da dinâmica dos poemas, será realizado um mapeamento das perspectivas adotadas pelo olhar-câmera do eu-poético sobre as regiões para compreensão do mecanismo de funcionamento das imagens e do horizonte perceptivo desses olhares quando as paisagens de Pernambuco e de Sevilha se encontram no mesmo poema. Embora João Cabral organize criteriosamente a descrição do objeto, fazendo notar, muitas vezes, os aspectos geométricos da paisagem, sua relação com o espaço não é uniforme ou abstrata, mas da ordem da leitura das relações, contrariedades, singularidades, aspectualidades, limites e resistência, aspectos promovidos pelo desdobramento dinâmico das imagens, conforme declara Benedito Nunes ao se referir à lógica compositiva cabralina. Trata-se de espaços re-significados pela experiência do sujeito, por seu ato perceptivo, pelo pensamento sobre o lugar e pelas imagens mobilizadas no poema. O olhar dos eus-poéticos sobre a paisagem é dinâmico, inquieto e afetivo quando situado entre a rigorosa composição e a não menos rigorosa percepção do objeto.

E se na poesia de Cabral há um forte vínculo entre a palavra e o objeto, a questão que se quer compreender é como a palavra recriará as duas paisagens no mesmo poema, sabendo que cada qual foi tratada sob perspectivas e arranjos diferentes no conjunto da obra do poeta: Pernambuco como paisagem seca e cortante, constantemente vinculada ao

³ A obra *A educação pela pedra* apresenta a permuta de versos e títulos como um de seus procedimentos. Versos inteiros ou parcialmente modificados são retomados em outros poemas, como são exemplos “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”.

elemento humano sacrificado pela seca e pelos interesses políticos de uma minoria (sertanejos, cassacos de engenhos, imigrantes); Sevilha como espaço feminino, acolhedor, de cante e baile flamenco, das anedotas ciganas e das festas populares. A análise desses dois aspectos deve conduzir a um paradigma do encontro entre Pernambuco e Sevilha nos poemas reunidos para estudo.

O modus-operandi do poeta-geógrafo

“Chuvas” é o primeiro poema analisado e está situado na obra *Serial* (1959-1961). Secchin (2014), no livro *João Cabral: uma fala só lâmina*, estuda a estrutura e a organicidade de *Serial*, destacando a presença de duas séries temáticas: uma metalinguística e outra que tem por objeto o Nordeste do Brasil. Nesta segunda série temática, Secchin reconhece um subgrupo de poemas que “vincula Nordeste e Europa (quase sempre Espanha).” (p. 202). O poema “Chuvas” pertence a este subgrupo e focaliza as chuvas que recaem sobre quatro regiões. Secchin (2014) afirma que em *Serial*, “Dos textos que tratam simultaneamente do Nordeste e da Espanha, [...] é este o mais simétrico. Cada uma das regiões ocupa dois segmentos, cabendo ao Nordeste as extremidades e à paisagem europeia o miolo do poema (partes 2 e 3).” (p. 232).

A primeira parte do poema “Chuvas” descreve a ambiguidade do município de Carpina (Pernambuco), consequência da chuva-engenheira que divide a paisagem em Agreste e Mata. A chuva geômetra traça uma linha extraordinária no meio do município. As estrofes 3, 4 e 5 abordam o feito e os resultados do ator chuva sobre o espaço. Os verbos “traça”, “edifica”, “demarca” caracterizam a chuva em Carpina com seu traço engenhoso. O adjetivo “extraordinária”, reiterado nas estrofes 2 e 3, reforça o engenho da chuva e sua impressão admirável sobre os conhecedores do lugar:

CHUVAS

Carpina é o município
de clima mais ambíguo.
Ele é Agreste em parte
e Mata a outra metade.

No meio de Carpina
atravessa uma linha
mais extraordinária:
é a chuva que a traça.

E extraordinária, mais,
porque, depois que a faz,
a chuva, com água em fibras,

uma cerca edifica.

No lugar dos Angicos
se vê o limite ativo:
o da chuva engenheira
demarcando fronteiras.

E a fronteira é tão clara
entre o Agreste e a Mata,
entre o que é terra enxuta
e o que é terra em chuva,

que ao chão seco do Agreste
se jura que o protege
um telheiro, construído,
invisível, de vidro.

Orações afirmativas, coordenadas aditivas, hipérbatos, subordinadas explicativas e consecutivas apresentam o feito engenhoso da chuva que se dá em três dimensões: altura, profundidade e largura. A chuva traça a linha no chão para nela erguer uma cerca viva de Angicos que demarca o território da Mata e do Agreste. Os versos não mobilizam muitos campos semânticos para a descrição do feito incomum da chuva, mas concentram as palavras selecionadas nos campos não metafórico do fenômeno natural chuva e metafórico da engenharia. Na dimensão altura está também o “telheiro” invisível sobre o Agreste, sendo ele a possível explicação para a secura do lugar, imaginada pelos que conhecem ou habitam o município de Carpina.

Para a descrição das chuvas em Carpina, a primeira seção do poema apresenta, nos versos 1 e 2, uma tese seguida de um enquadramento panorâmico que apresenta a região polarizada: “Ele é Agreste em parte/ e Mata a outra metade.” (MELO NETO, 1999, p. 314). Logo depois, o olhar do observador alterna a imagem das duas regiões e captura a linha que divide o município em Mata e Sertão. O tratamento sintático da estrofe 2 emoldura, entre os versos 1 e 4, a linha traçada no meio da paisagem e intensifica a imagem. A terceira estrofe denota a passagem temporal que permitiu a inscrição de uma cerca de Angicos na paisagem. Nesta estrofe, a sintaxe truncada - há seis vírgulas nos quatro versos - reforça o processo de edificação do obstáculo criado pela chuva engenheira. Na quarta estrofe, um olhar panorâmico apresenta os Angicos crescidos para, na estrofe seguinte, alternar a imagem da região seca e da região úmida por meio da adoção de um movimento panorâmico em ziguezague. A última estrofe da primeira seção lança a hipótese, similar a uma lenda de caráter popular, de que um telhado invisível cobre o Agreste e impede a atuação da chuva sobre o território. O anedótico juramento da estrofe final parece tentar explicar os elementos naturais

climáticos, restringindo as relações causais a ele e ao elemento segregador chuva que juntos inscrevem no solo as diferenças entre Agreste e Mata. Não há, no poema, problematizações sociais e humanas lidas em textos anteriores, como *Morte e vida Severina*, *O rio*, *O Cão sem plumas*, *Dois parlamentos*. O eu-poético restringe seu olhar à constatação da configuração física do território.

A segunda parte do poema descreve as cores da cidade de Sevilha, sendo trabalhada a imagem da Sevilha colorida em pássaros. A primeira estrofe apresenta a tese, as estrofes 2 e 3 informam que a cor advém da pintura das construções arquitetônicas sevilhanas, a quarta estrofe desdobra a imagem de Sevilha em pássaro-sol e pássaro-chuva, a estrofe cinco elege a Sevilha pássaro-chuva para ampliar a paleta de cores da cidade, incorporando a nódoa que será reescrita na estrofe seis como “cor galinácea, suja” (MELO NETO, 1999, p.316). Esta cor promoverá a polarização entre Sevilha e o restante da Europa porque enquanto Sevilha apresenta, sob a chuva, a cor nódoa, o restante da Europa a apresenta sempre. Sendo assim, a chuva oferece unidade cromática a todas as regiões europeias e o sol faz de Sevilha um espaço pulsante de exceção:

Sevilha, em muitos bairros,
é colorida em pássaro.
Em pássaros ali raros:
araras, papagaios.

Em pássaros tropicais
pintam portas, portais:
quentes, para que queimem
sobre a cal das paredes.

Em pássaros do trópico,
também, os ocres mornos,
conquanto sejam terra
de Alcalá e de Utrera.

E Sevilha, num caso,
é duas vezes pássaro:
ao sol, seu natural,
e à chuva, casual.

À chuva, de outros pássaros,
então, revela os traços:
de pássaro da Europa
ganha então a cor nódoa,

cor galinácea, suja,
que ela só tem na chuva,
e que na Europa, todas
têm, chova ou não chova.

Conforme mencionado anteriormente, as chuvas de Sevilha também recebem uma tese inicial que, nos dois primeiros versos, afirma o colorido da cidade. Em seguida, várias fotos são sucessivamente apresentadas com tomadas de portais e paredes coloridas que representam a arquitetura da cidade. Uma outra tese surge na quarta estrofe, a de que Sevilha é “duas vezes pássaro” (MELO NETO, 1999, p. 315). Após este verso, o poema adquire enquadramento dinâmico que fotografará Sevilha ao sol e à chuva, em ocasiões diversas. A quinta estrofe é sintaticamente marcada por hipérbatos que apresentam fotografia inversa da Sevilha solar: sob a ação da chuva, a cidade assume a cor nódoa e revela sua aparência ambígua.

A terceira seção do poema possui a primeira estrofe dedicada à tese de que a chuva é um fenômeno atmosférico caracterizado pela projeção vertical ou oblíqua de água proveniente das nuvens. Em seguida, na estrofe 2, a conjunção adversativa contrapõe uma tese à outra, ao afirmar que na Galícia a chuva é excessiva e chega de todos os pontos e ângulos. Para a descrição da chuva galega, o eu-poético prefere a imagem do aquário à do fio vertical ou oblíquo. As três últimas estrofes da seção reúnem vários elementos determinantes da chuva galega: descurada porque excessiva, chuva-estado, chuva atmosfera, chuva Rosalía. Os versos 13 (“É a chuva feita estado:”) e 22 (“é a chuva Rosalía:”) apresentam paralelismo sintático significativo de um certo modo de ser dessa chuva que remete à poeta galega e ao campo semântico da escrita poética caracterizada por transbordamento emotivo, perda de controle e mergulho na subjetividade. Não há, aparentemente, juízos de valor sobre tal concepção de escrita, exceto pelo emprego do verbo “perder”, no penúltimo verso da seção: “nela se perde o tento” (MELO NETO, 1999, p.316) que, associado ao projeto estético de João Cabral, pode anunciar certa contrariedade entre o modo de chover/escrever Rosalía e a poesia de Cabral:

A chuva, quase sempre,
cai em cima da gente.
Verticalmente, embora
oblíqua também possa.

Mas na *Galícia* a chuva,
de tanta, se descura:
cai de todos os lados
e inclusive de baixo.

Ninguém há que descubra
na apertada textura
um fio de outro fio:
menos, de onde caiu.

É a chuva feita estado:
nela se está em aquário,
onde ninguém atina
onde é embaixo, em cima.

É uma chuva atmosfera:
envolve e então penetra,
infiltrando no corpo
o aquário que era em torno.

A chuva na Galícia
é a chuva Rosália:
nela se perde o tento
se chove fora ou dentro.

A terceira estrofe anuncia a insolubilidade do enigma do modo de ser dessa chuva aquário. Uma câmera fixa, nas estrofes 4 e 5, capta a atuação das chuvas sobre o corpo do território e, à maneira de um plano sequência, o olhar apreende o campo visual e suas especificidades, ou seja, primeiramente oferece a sensação imagética do aquário para, em seguida, registrar a infiltração da água da chuva no corpo circundado pelo aquário: “envolve e então penetra,” (MELO NETO, 1999, p.316). A última estrofe segue o padrão das seções anteriores e arremata a tese por meio da reflexão sobre o ser transbordante da chuva na Galícia.

A última parte do poema não situa com precisão o espaço geográfico, mas a maiúscula do substantivo Sertão, quando somada ao conhecimento do conjunto da obra do poeta, o localiza no nordeste do Brasil, espaço recorrente nos poemas de Cabral. No Sertão, a polarização se dará pelo viés genérico e pela personificação: Sertão masculino e chuva feminina. Entre o retilíneo do Sertão e as curvas da chuva fêmea, os versos descrevem o significado que a chuva, porque rara, tem para o Sertão. É da ordem da sedução e do prazer a relação estabelecida entre eles. A chuva não dissimula seu ser feminino, sua maleabilidade de saber cair reta e se tornar curva quando toca o solo, sua potencialidade de corpo e de presença fêmea. O Sertão não dissimula sua essência masculina e bruta, seu prazer diante da chuva, sua propensão a ser seduzido por ela. O Sertão tem expectativa da presença fêmea no espaço de secura e solidão, mesmo que fortuita:

No *Sertão* masculino
a chuva sem dissímulo
demonstra o que ela é:
que seu sexo é mulher.

Por mais que em linhas retas
caia em cima da terra,
caída, mostra a chuva

que é feminina, em curvas.

Reta, é a natureza,
por mais torta que seja,
do Sertão eriçado
onde ela cai tão raro.

Basta seguir o modo
com que, uma vez no solo,
a chuva é sinuosa
e provocante rola.

No Sertão de alma bruta
a chuva é mais que chuva.
É pessoa: e isso é mais
do que tudo o que traz.

E esse mundo viúvo,
mais que o verde futuro,
ama nela a presença,
corporalmente, fêmea.
(MELO NETO, 1999, p.314-317)

A antítese masculino e feminino será desenvolvida em enquadramentos fixos e frontais da queda da chuva e da fisionomia do Sertão para, na quarta estrofe, assumir um ponto de vista que se aproximaria da altura *plongée* e, em aparente movimento de *travelling*, acompanharia o deslocamento da chuva pelo solo do Sertão. A perspectiva adotada pelo eu-poético oferece um aumento do volume de informações sobre a ação da chuva no Sertão. João Cabral emprega o procedimento da justaposição de imagens que proporciona a impressão de acréscimo sógnico e semântico. A imagem insuficiente encontra-se em constante reconstrução e reelaboração poética, como vemos, por exemplo, em “sertão masculino”, “sertão eriçado”, “sertão de alma bruta”, “mundo viúvo”. Cada novo traço atribuído à imagem e cada retomada de signos consolida outras interações, analogias, tensões que dão ao poema maior concretude e complexidade visual. Para tratar da chuva no Sertão, o eu-poético promove ajustes emoldurais e informativos geradores de novos reenquadramentos da paisagem. Neles encontramos elementos em relação de contrariedade (Sertão eriçado e reto versus chuva em curvas) e de complementação (chuva que cai em linha reta e corre em curvas). E a câmara em movimento somada às imagens combinadas de modo literal e figurado apresentam a ação da chuva sobre o território e a sensação de sua presença fêmea. A última estrofe encerra a moldura do poema, ao arrematar a tese da primeira estrofe e organizar evidências sobre a importância da chuva para o Sertão viúvo.

Estruturalmente, o poema “Chuvvas” assume a forma categórica que consiste na identificação do tema no título, seguida da apresentação de quatro variações sobre o mesmo

tema em territórios diferentes. A chuva é classificada como engenheira, galinácea, Rosalía e mulher e os quatro grupos de chuvas podem ser categorizados pelo modo de atuação sobre a paisagem (precisão de engenheira e liberação da cor galinácea) e pelo modo de ser (da poeta Rosalía e de fêmea). As chuvas permitem alcançar as singularidades de cada território, atuam de forma distinta em cada espaço e inscrevem diferentes marcas e cores em cada paisagem. O poema movimenta-se entre o sequencial e o descontínuo temporal e espacial da série. Adota perspectiva exterior para apresentar informações sobre as precipitações no Brasil e na Europa. Filma os territórios antes e depois da intervenção pluvial (Carpina e Sevilha). Fixa o olhar-câmera para mostrar a constância excessiva da chuva na Galícia e documentar o comportamento do Sertão quando tocado por ela. A chuva orbita sobre as quatro regiões e cada seção do poema funciona como um dispositivo articulado pelo núcleo chuva, sob o olhar do eu-poético.

Da obra *A educação pela pedra* (1966) foram selecionados os poemas “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”. Os dois poemas estão estruturados em duas estrofes de 6 e 10 versos, sendo que o primeiro está localizado na seção Nordeste (a) e o segundo em Não Nordeste (b).

Em “Coisas de cabeceira, Recife”, a primeira estrofe expõe que a cidade de Recife será evocada na memória, o que sugere ser ela um espaço vivenciado anteriormente pelo eu-poético. A forma espacial escolhida para representar a memória é a da prateleira e Recife é cidade selecionada entre as diversas coisas dispostas nela, espaço em que as imagens estariam alinhadas como coisas rotuladas. A densidade das lembranças organizadas na prateleira da memória dá-se tanto pela reiteração, por três vezes, do termo coisas, quanto pela presença de Recife no índice da memória, condição que oferece densidade, legibilidade e organização às coisas, conforme versos 5 e 6: “e pois que em índice: densas, recortadas,/ bem legíveis, em suas formas simples” (MELO NETO, 1999, p.337). Uma vez organizadas, essas coisas adquirem estado poético e estão prontas para ocupar o verso, conforme intenção do poeta.

Uma análise da posição, direção e movimento do olhar do eu-poético afirmaria que o poema parte de um *travelling* em processo, percebido na expressão de abertura “Diversas coisas se alinham”, passa para um plano de conjunto da memória, e focaliza determinada prateleira em que se encontra a cidade de Recife. Fecha o plano até chegar ao detalhe dessas coisas alinhadas na prateleira. Haveria um movimento de procura, identificação e focagem do objeto:

COISAS DE CABECEIRA, RECIFE

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

O termo “recortadas” (verso 5) será complementado no verso 1 da estrofe 2, momento em que o emprego de dois-pontos permite a abertura para os elementos enumerados e presentes na prateleira: combogó, paralelepípedos, empena dos telhados, sobrados:

2

Algumas delas, e fora as já contadas:
o combogó, cristal do número quatro;
os paralelepípedos de algumas ruas,
de linhas elegantes, mas grão áspero;
a empena dos telhados, quinas agudas
como se também para cortar, telhados;
os sobrados, paginados em *romancero*,
várias colunas por fólio, impressados.
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:
assim, o do vulto esguio dos sobrados).
(MELO NETO, 1999, p.337)

O eu-poético elege descrever a arquitetura urbana de Recife que, modulada na memória, dá-se metonimicamente até a composição dos sobrados. Cada imagem é desdobrada em outras que com ela estabelece relações de equivalência: o “combogó” é também “cristal do número quatro”, os paralelepípedos são “linhas elegantes” de “grão áspero”, a empena é quina aguda a cortar telhados, os sobrados são paginados em *romancero*, impressados na paisagem. Todos os elementos apresentam relação de contiguidade e são descritos em seus aspectos táteis, visuais e geométricos.

O olhar do eu-poético comporta-se como uma câmera que adotasse um enquadramento panorâmico vertical, deslocando-se de cima para baixo para focalizar o combogó e descendo rumo aos paralelepípedos. Promove a inversão da panorâmica vertical e de baixo para cima apreende os telhados. Finaliza a apresentação da arquitetura urbana de Recife com a abertura para um plano de conjunto da imagem dos sobrados, seguido de uma movimentação do olhar no sentido horizontal para captar os vários sobrados prensados na composição da paisagem. Os dois últimos versos, apresentados entre parênteses, acrescentam a essa imagem a informação de seu caráter modular. Como objetos de memória, os elementos podem ser dispostos nos versos do poema, ordenadamente, tal qual o “vulto esguio dos sobrados”, imagem emoldurada pelos parênteses e que condensa os outros

elementos (combogó, empena) nela integrados. Esta imagem é retomada do primeiro poema de *Paisagens com figuras* (1955), intitulado “Pregão turístico do Recife”. Nele são apresentados aspectos topográficos da cidade (mar, arrecifes, mangues, sobrados, rio, homem) e os sobrados são enunciados de modo similar: “velhos sobrados esguios/ apertam ombros calcários/ de cada lado de um rio.” (MELO NETO, 1999, p. 147). Os ombros calcários são reescritos na figura do *romancero* e do módulo, em “Coisas de cabeceira, Recife”. E enquanto no poema de *Paisagens com figuras*, o eu-poético alcança a figura humana, anunciada como aquela que apresenta a melhor medida; em “Coisas de cabeceira, Recife” são descritos somente os elementos arquitetônicos.

A estrofe 2 poderia dar a conhecer o que vai na prateleira por meio do plano sequência em que “Panorâmicas horizontais e verticais apresentam o espaço como contínuo, horizontal e verticalmente.” (BORDWELL e KRISTIN, 2013, p. 316). Entretanto, a sintaxe interrompida pela reiterada e diversificada pontuação (vírgula, parêntese, ponto-e-vírgula, ponto final, dois-pontos), pela frase interpolada (versos 7 e 8 da segunda estrofe) e pelo ocultamento de verbos de estado relacionados com os elementos enumerados reforça a estrutura modular que dispõe cada elemento na prateleira da memória, de modo a evidenciar o corte, o paralelismo e a justaposição dos objetos identificados e focados na memória.

O poema “Coisas de cabeceira, Sevilha” retoma total ou parcialmente os versos 1, 2 e 7 de “Coisas de cabeceira, Recife”, além de outros procedimentos, como o uso dos parênteses nos versos 15 e 16. Embora os dois poemas apresentem estrutura similar, Sevilha não é tratada pelos seus aspectos arquitetônicos, mas pelo jeito de ser dos ciganos que nela vivem e que impressionaram o eu-poético a ponto de se instalarem concretamente em sua memória:

COISAS DE CABECEIRA, SEVILHA

Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Sevilha.
Coisas, se na origem apenas expressões
de ciganos dali; mas claras e concisas
a um ponto de se condensarem em coisas,
bem concretas, em suas formas nítidas.

2

Algumas delas, e fora as já contadas:
não *esparramarse*, fazer na dose certa;
por derecho, fazer qualquer quefazer,
e o do ser, com a incorrupção da reta;
con nervio, dar a tensão ao que se faz
da corda de arco e a retensão da seta;
pies claros, qualidade de quem dança,
se bem pontuada a linguagem da perna.

(Coisas de cabeceira somam: *exponerse*,
fazer no extremo, onde o risco começa).
(MELO NETO, 1999, p.344)

Na prateleira da memória serão selecionadas as expressões dos ciganos que se tornaram coisas “bem concretas, em suas formas nítidas” (MELO NETO, 1999, p. 344). E o *modus operandi* destas coisas será caracterizado verso a verso. A estrofe 2 alternará algumas imagens ligadas à precisão, à integridade, à intensidade e à clareza rítmica da expressão cigana para, por intermédio do plano detalhe (“pies claros”) e do procedimento da **justaposição** de figuras (“Coisas de cabeceira somam:”) conferir densidade à imagem contida na prateleira da memória, representante da cidade de Sevilha. Os dois últimos versos, emoldurados pelo parênteses, somam todas as imagens e as condensam nos três aspectos do fazer, sendo eles a máxima exposição do ator, o *ethos* em tensão extrema e o risco de perda de controle.

Enquanto Recife, via memória, é cidade apreendida em seu aspecto visual por um olhar corográfico que busca inventariar as realidades dos lugares frequentados pelo eu-poético e considerar os aspectos territoriais (construções arquitetônicas, topografia); Sevilha é representada pelo modo de ser e de atuar do povo cigano, pelo baile flamenco, sugerido na imagem dos *pies claros*, *con nervio* e *por derecho*, expressões ainda intactas na memória, selecionadas na própria língua de origem.

Os próximos três poemas foram publicados na obra *A escola das facas* (1980). “Pratos rasos” estrutura-se em três quadras que promovem a equivalência cartográfica entre as cidades de Recife e Sevilha. O poema mapeia a configuração física das duas regiões, aproximando-as pelos similares acidentes geográficos. Concentra-se no desenho das duas regiões na escala de um prato raso de bordas irregulares que guardaria proporções e altitudes diferentes em seu entorno. Recife e Sevilha são representadas por essa imagem do prato raso porque, de um lado, estão limitadas por municípios ou outras cidades localizadas numa altitude maior, cuja representação é a borda não desbeichada do prato e, do outro lado, estão, numa altitude zero, o mar de Recife e o rio Guadalquivir de Sevilha, compondo a borda desbeichada do prato:

PRATOS RASOS

O prato raso que é o Recife
e o prato raso que é Sevilha.
Nela, a beirada do Alcor,
nele, Guararapes, Olinda.

Mais: ambos os pratos estão
desbeichados do mesmo lado,
o que faz com que ambas existam

debaixo de um céu de ar lavado.

Ambas estão escancaradas
ao ar sanativo do mar:
nele, o mar está ao pé, e nela
chega em marisma, terra-mar
(MELO NETO, 1999, p. 446)

“Pratos rasos” mobiliza três figuras para descrever as duas paisagens: prato raso, céu e mar/rio. A figura do prato raso condensa em si a representação gráfica das duas regiões. Céu e mar aparecem como imagens contíguas às cidades e motivo da assimetria de parte da borda do prato. A imagem do céu, no último verso da segunda estrofe, é cobertura da borda desbeçada em que se encontram mar e rio. Céu recebe das águas a limpidez e a ausência de contraste, expressas em “céu de ar lavado” (MELO NETO, 1999, p. 446). Conforme Besse (2014), em um estudo da paisagem apresentada por Goethe em cartas publicadas em *Viagem à Itália*⁴, “Ao contrário do “mosqueado”, por exemplo, que deixa subsistir o conflito das cores heterogêneas, a atmosfera vaporosa do céu dos planos de fundo permitirá unificar os elementos da paisagem e resolverá a diversidade numa espécie de indecisão harmoniosa (...)” (MELO NETO, 1999, p. 52). Recife e Sevilha, na borda desbeçada de sua topografia, apresentam índices harmoniosos, resultantes do encontro das cores lavadas e sanativas do céu e do mar, só contrastantes quando comparados à outra borda do prato.

A primeira estrofe justapõe as fotografias panorâmicas de Recife e de Sevilha, por meio de um enquadramento zenital adequado às vistas aéreas de cidades. Este plano revela as similaridades das bordas irregulares do prato raso representativo das duas cidades. Em seguida, o eu-poético identifica os territórios limítrofes e adota o plano de conjunto para destacar a fronteira entre Sevilha e Alcor, sucedido do plano de conjunto da fronteira de Recife com Olinda e Guararapes. Nos versos 5 e 10, o numeral “ambos”, “ambas” reúne as duas imagens no mesmo plano. Os dois últimos versos retomam a alternância das imagens e o emprego da segunda vírgula, no penúltimo verso, coincide com o corte para o plano de conjunto de Sevilha. Cada verso é uma fotografia distinta das duas regiões, e a alternância das imagens apresenta as correspondências fisionômicas das cidades.

A constituição do poema como um mapa das duas regiões sugere mais que um retrato objetivo do terreno e de seus acidentes. São mapas em que estão inscritos os traços contraditórios das duas cidades. A imagem do prato apresenta Sevilha e Recife como

⁴ Jean-Marc Besse realiza um estudo das cartas escritas por Goethe em 1786, durante sua estada na Itália. Besse consultou a edição bilíngue de *Viagem à Itália*, tradução de J. Naujac, Paris: Aubier, 1961, conforme nota de rodapé da obra BESSE, 2014, p. 43.

paisagem limitada e ilimitada pelo mar/rio, fechada e aberta em suas bordas, paradoxalmente sanativa e obstrutiva no polo marítimo. São cidades-oxímoro, de um lado protegidas pelos municípios limítrofes e de outro escancaradas pelas dimensões ilimitadas de céu e mar.

O espaço praiano também será tema do poema “Cais pescador”, estruturado em quatro quadras. Nele há a aproximação da praia do Pina, de Pernambuco, e da praia Barreta, de Sevilha. Ambas praticam a pesca diurna e a boêmia noturna: “comer pescado fresco, / tomar *cazalla*, a um ar navalha.” (MELO NETO, 1999, p. 454). Ambas possuem uma atmosfera espacial perigosa e são frequentadas por sujeitos atraídos por esta peculiaridade, conforme indica a primeira quadra:

CAIS PESCADOR

A praia de pesca do Pina
achei em Sevilha (a Barreta),
nas armas brancas pressentidas,
relâmpagos mudos, à espreita.

Onde é o Guadalquivir maneta
chega o peixe, e nas madrugadas
se ia comer pescado fresco,
tomar *cazalla*, a um ar navalha.

Do mesmo que outrora no Pina
se ia ao *Maxime* das peixadas
mas sobretudo ao bom tempero,
magnético, das peixeiradas.

Não sei qual dos dois faz de ímã,
porque se atraem peixe e faca.
No Mercado do Bacurau,
sarapatel usa outras salsas.
(MELO NETO, 1999, p. 454)

Embora a primeira estrofe apresente um plano de conjunto da Barreta com seus elementos peculiares, o poema opta mais pelo anedótico que pela fotografia. A narrativa presente nas estrofes 2 e 3 promove um processo gradual de apresentação da atmosfera e dos frequentadores das praias do Pina e da Barreta. Os eventos ocorridos num tempo passado, nas duas praias, são recuperados pela memória de um eu-poético que assume a primeira pessoa gramatical e revela conhecer esses lugares e até tê-los frequentado em algum momento da vida. Entretanto, na última estrofe, ele assume o tom dubitativo ao tratar da atração existente entre faca e peixe. Os versos apontam dois eixos de sentido: faca e peixe se atraem por questões funcionais (o preparo do alimento) e pela instauração de espaços de conflito e enfrentamentos corporais. Os dois últimos versos do poema não respondem às dúvidas do eu-poético, mas instauram um espaço aparentemente de exceção, o Mercado do

Bacurau, situado em Recife e que possui outra atmosfera porque lá “sarapatel usa outras salsas.” (MELO NETO, 1999, p. 454). Não há explicação para o que seriam essas “outras salsas”, entretanto, sabe-se que sarapatel é uma iguaria bastante consumida no nordeste do Brasil, feita de sangue e miúdos de animais. Além disso, sarapatel também recebe a acepção de confusão. Sendo assim, pode-se afirmar que a estrutura lógico-discursiva do poema propõe a tese da atração entre peixe e faca e a discute a partir da exposição dos três espaços (Barreta, Pina e Mercado do Bacurau) que têm suas atmosferas marcadas pela relação metafórica, ou não, entre peixe, faca e confusão.

O paralelismo espacial é revelador da similaridade entre as atmosferas das praias e do Mercado e funciona como exemplos que convidam o leitor a aceitar a tese de que peixe e faca se atraem, ainda que o eu-poético desconheça o motivo de tal atração, aspecto que promove certa fratura na organização lógica dos argumentos. Quanto ao Mercado do Bacurau, o eu-poético expõe dele somente os efeitos e, tal qual nas narrativas sobre as praias do Pina e da Barreta, oculta as causas.

“Cais pescador” é composto de anedotas organizadas a partir de um introito narrativo que revela a motivação diegética de captar a similar atmosfera dos dois lugares. Em seguida, há a focagem das margens do rio Guadalquivir para “filmar” a chegada dos peixes recém pescados. Um novo plano sugere avanço temporal para a apresentação da madrugada do lugar, bem como de sua atmosfera de prazer e violência. Um plano de conjunto da praia do Pina, na estrofe 3, localiza o bar Maxime e fecha o foco para captar as peixeiradas. Na estrofe final, o eu-poético assume um tom confessional e afirma desconhecer os motivos da forte atração entre peixe e faca. A voz conclui com a citação de um outro espaço e a sugestão de que lá, prazer e violência são praticados de modo diferente. Essa anedota não é desenvolvida pelo eu-poético, mas valida a tese de que há uma certa sinergia entre faca e peixe, sendo portanto um exemplo que, de certo modo, reforça a organização lógico-discursiva do poema, aparentemente abalada pela dúvida do eu-poético.

“Autocrítica” não apresenta um dos traços considerados na seleção do corpus deste trabalho, sendo ele o da descrição da configuração física de ao menos duas regiões. Os elementos das cidades de Recife e de Sevilha comparados no poema não pertencem ao mapa físico desses locais, mas às suas influências sobre a criação poética do sujeito. O poema aborda algumas questões metapoéticas fundamentais do projeto estético do autor.

Em “Autocrítica”, o eu-poético é instaurado em terceira pessoa na única estrofe de oito versos. Os dois primeiros versos lançam a tese de que o sujeito retratado foi ferido

por duas regiões, Pernambuco, local de origem, e Andaluzia, lugar para o qual se deslocou. Pernambuco ensinou-lhe a linguagem desprovida de rebuscamentos retóricos, Sevilha o desafiou ao verso concreto que dela pudesse tratar em sua forma “fêmea e viva” (MELO NETO, 1999, p. 456). À maneira de síntese, ambas as regiões ensinaram o eu-poético a “dar a ver Sertão e Sevilha” (MELO NETO, 1999, p. 456), suas semelhanças e contrastes.

O advérbio “Só” que inicia o poema revela o papel exclusivo e fundamental que estas cidades desempenham sobre o sujeito e sua escrita. Os dois espaços alternam-se nos versos do poema à maneira de quiasmo (versos 3 a 6) e geram impressões, aprendizagens e marcas diversas. “Autocrítica” é um dos poemas-projetos que mobiliza os aspectos geográficos para estabelecimento da relação de aprendizagem com a linguagem poética. Como um geógrafo do verso, João Cabral considera aspectos gerais e específicos das paisagens, e mobiliza procedimentos que possam “dar a ver” os espaços conhecidos e percorridos pelo eu-poético. Seu olhar direto ou mediado pela memória reconhece, localiza, delimita, associa, dissocia, compara elementos fisionômicos das paisagens, sendo Recife e Sevilha as balizas desse olhar ou a ponta central do compasso do poeta. Toda inscrição sobre outras paisagens e regiões terá como referencial as duas cidades. Elas oferecem substrato plástico e ético ao poeta que delas aprendeu a organização espacial, a estrutura, as formas, direções, limites, tensões, núcleo e margens, elementos cuidadosamente sistematizados na linguagem do poema e nas diversas perspectivas adotadas pelos eus-poéticos cabralinos.

O paradigma do encontro entre Sevilha e Pernambuco

A expansão dos limites da Terra, promovida pelas navegações, no século XVI, desencadeou uma outra forma de relação com a paisagem. A viagem entrou no horizonte de expectativas do ser humano e se tornou práxis. João Cabral, na carreira diplomática, viveu em vários países e interligou diversas regiões em seus poemas, auscultando as especificidades de cada espaço e sociedade.

O olhar do poeta-geógrafo é também um olhar de geômetra que tensiona o **descontínuo** das variações das imagens propiciadas por enumerações, interpolações sintáticas, desdobramentos de imagens, descontinuidade visual do emprego do itálico e a **contínua** ordenação lógico-discursiva para a construção das paisagens, encontrada na organização dos versos em seções ou módulos, nas permutas de versos e na seriação. Cada poema instaura variadas perspectivas sobre um mesmo quadro e o grupo de seis poemas,

constituído para este trabalho, oferece uma representação fisionômica de Pernambuco e de Sevilha que é da ordem das:

- a) equivalências: cartográficas, visuais e atmosféricas;
- b) complementaridades: gêneros masculino e feminino;
- c) correspondências: linguagem e gestual;
- d) contradições: oxímoro dos locais seco e úmido, das cores tropical e galinácea.

Cada poema focaliza um fragmento do espaço geográfico representativo das singularidades e do *modus operandi* da região. A experiência oferece ao poeta a autoridade de quem circulou pelos espaços, frequentou as paisagens e observou seus elementos constitutivos. Cabral une memória, experiência e linguagem poética. Compõe, verso a verso, uma teoria do espaço pautada na discussão de imagens relativas ao anedótico, exótico, geográfico e a outros traços elementares. Embora os versos apresentem cores e formas físicas do lugar da experiência, a imagem inicial nunca é suficiente, sendo necessário mobilizar outras imagens, reescritas continuamente para a composição dos elementos espaciais e dos fenômenos evocados, procedimento que altera constantemente a imagem naturalista inicial. Se em outros poemas sobre paisagens nordestinas, o poeta refletiu sobre a ordem social e econômica da região, neste conjunto de poemas que reúne Pernambuco e Sevilha, concentrou-se nas paisagens geográficas, com alguns laivos históricos e circunstanciais. O olhar corográfico dos eus-poéticos apresenta tanto detalhes do território quanto maiores proporções de terra, como são exemplos a imagem dos sobrados de Recife e o poema “Pratos rasos”, respectivamente. A retomada, em vários poemas, de um mesmo território, principalmente Pernambuco e Sevilha, é recurso que propicia plurais pontos de vista sobre o espaço, e atenção à fisionomia e ao modo de funcionamento da paisagem. Estes poemas concretizam as paisagens de modo pictográfico e comparativo, e não chegam a desenvolver argumentos sobre os aspectos sociais e econômicos das regiões. E se Costa Lima afirmou que:

A aglutinação entre as paisagens castelhana e nordestina encontra sua razão inicial de ser na própria desnudez árida que caracteriza as duas regiões. Além do geográfico, elas se identificam pelo homem que geram, seco, sem hálito de chuva, antes perseguido pela História que dela perseguidor. (Lima, 1995, p.281-2)

Nos poemas analisados, a ideia de homem não é perseguida. Nem mesmo em “Cais pescador”, o foco de interesse é o frequentador dos lugares, mas a misteriosa e insolúvel atração entre peixe e faca. Somente o poema “Coisas de cabeceira, Sevilha” aponta

a câmera para o modo de expressão cigana e faz do homem e de seu gestual o núcleo do poema. Os demais eus-poéticos situam-se como fotógrafos ou cinegrafistas das paisagens, sensibilizados pelos aspectos fisionômicos e anedóticos dos lugares. Procuram distanciar-se física ou temporalmente do objeto para que as coordenadas do olhar alcancem as contraposições e as complementaridades fisionômicas.

O procedimento da seriação oferece perspectiva variável e acúmulo de detalhes e informações sobre a paisagem retratada, o que dá concretude ao quadro espacial apresentado pelo eu-poético. Pontos de vista variados, motivados também pela angulação, enquadramento, duração e movimento do olhar dos eus-poéticos instauram Pernambuco e Sevilha ora como um duplo especular (“Pratos rasos”), ora como imagens dispostas em paralelo, distinguidas e paradoxalmente aproximadas pelo fenômeno da chuva (“Chuvas”), ora como espaços complementares (“Autocrítica”) e convergentes nas narrativas similares, embora próprias (“Cais pescador”), ainda como espaços organizados na memória por suas peculiaridades, permutados no âmbito da linguagem, nos poemas “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”, mas autônomos no aspecto arquitetônico e humano de Recife e de Sevilha, respectivamente.

É possível notar, portanto, que todos os poemas reunidos neste trabalho apresentam organização lógico-argumentativa (tese, exposição e síntese) e a dinâmica combinação de um olhar **analítico** – que apresenta os traços distintivos das paisagens, concentrando-se em elementos fisionômicos - e **sintético** – que emite considerações sobre a tese e o conjunto da paisagem apresentados. Todos eles são sistematizados na tensão entre movimento e estancamento. A discussão de imagens faz o poema avançar rumo a outras imagens, mas também o detém no enquadramento do retrato e na retomada de imagens. Há, nos poemas, fontes semânticas constantemente recriadas, versos marcados por enumerações, comparações, presença de detalhes, imagens inusitadas como a do prato raso, interrupção do desenvolvimento lógico dos versos quando há a ausência de explicação da atração entre peixe e faca. Ainda quando a paisagem se vê concretizada em prateleiras da memória, não se trata de um inventário arquivado e estático, mas de uma dinâmica apresentação das relações entre os elementos da própria paisagem e da outra com a qual dialoga pelo recurso da permutação.

O fato é que, apesar de situados em continentes diferentes, João Cabral aproximou Pernambuco e Sevilha a ponto de localizar em suas naturezas elementos e estruturas geográficas próximas. Os poemas partem de uma dominância descritiva (configuração dos territórios após as chuvas, retrato dos sobrados esguios, mapa de Recife e

Sevilha) rumo à narrativa (edificação da cerca em “Chuvas” e os episódios das peixeiradas em “Cais pescador”) e meditativa (reflexão sobre a relação entre Sertão viúvo e chuva fêmea, desconhecimento do motivo por que peixe e faca se atraem em “Cais pescador”). Estes procedimentos estão presentes na maioria das obras de João Cabral, mas é importante destacar que, no corpus analisado, não aparece a figura nuclear do homem e de suas carências. Aspectos humanos e denúncia de injustiças e desequilíbrios sociais são mantidos em poemas que cotejam Pernambuco e outras regiões, como é possível notar em “Poema(s) da cabra” que compara a paisagem do nordeste do Brasil e a região mediterrânea europeia até localizar o núcleo da cabra e do homem sertanejo; em “O automobilista infundioso” que percorre as regiões de Provença, Sertão, Inglaterra e Castela-Mancha para, na viagem pelo Sertão focar na aspereza da paisagem que incide sobre a alma do automobilista; também em “Um baobá no Recife” que apresenta o baobá plantado no jardim do Palácio do Campo das Princesas, em que está situada a Casa do Governo frequentada por políticos e membros da elite pernambucana, distanciada do restante da cidade e no poema “Os cajueiros da Guiné-Bissau” que exhibe a essência anarquista do cajueiro, árvore deslocada para a Guiné-Bissau, no governo de Salazar. Nestes poemas que retratam os aspectos físicos das paisagens, Pernambuco divide espaço com localidades de países diversos, mas os elementos sociais e políticos permanecem.

Nos seis poemas reunidos neste trabalho, o elemento humano foi suplantado pelo território físico pernambucano. Somente o poema “Autocrítica” recorda o espaço de privação que “o vacinou do falar rico”. Em alguns poemas, Pernambuco e Recife são representados por signos que semantizam certa estaticidade territorial marcada por cerca de angicos, telheiro, prato raso, sobrados, combogó, paralelepípedos. Quanto ao espaço sevilhano, os signos mobilizados para apresentá-lo (arquitetura, cultura cigana, modo de ser feminino) expressam movimento e vitalidade: pássaros em cor, gestual do baile flamenco.

E, uma vez retomada a tese de que João Cabral apresenta uma “ética severa” integradora da poesia e da paisagem humana do Nordeste, identificada por Benedito Nunes como elo que liga a poesia cabralina “ao sentido do romance da década de 30 e à universalização dos valores regionais consumada pela novelística de Guimarães Rosa.” (NUNES, 1971, p. 171), aventamos a hipótese de que a expressão sedutora e envolvente de Sevilha, em alguns poemas, contagiou o modo de ver o espaço pernambucano, amenizando as contundentes e hostis imagens que afirmavam ser “muito mais espesso/ o sangue de um homem/ do que o sonho de um homem.” (MELO NETO, 1999, p. 115). Em lugar das incisivas denúncias das desigualdades sociais do nordeste brasileiro, os poemas dão a ver os

componentes da superfície física da região, minimizando as marcas humanas, restritas à apresentação do desejo do Sertão masculino e dos frequentadores do Cais do Pina.

Referências bibliográficas:

Besse, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Bordwell, David. & Thompson, Kristin. O plano: cinematografia. In: _____. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução Roberta Gregoli. Campinas: Ed. Unicamp, São Paulo: Edusp, 2013, p. 273-347.

Costa Lima, Luiz. A traição consequente ou a poesia de Cabral. In: *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p.197-331.

Melo Neto, João Cabral de. *Obra completa*. Org. Marly Oliveira. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

Melo Neto, João Cabral de. *O pedreiro do verso*. Entrevista concedida a José Geraldo Couto. Suplemento Mais! Folha de São Paulo, São Paulo, 22/5/1994. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/22/mais!/7.html>> Acesso em: 15 junho 2020.

Nunes, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

Secchin, Antonio Carlos. *João Cabral de Melo Neto: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Fabiane Renata Borsato é doutora em Estudos literários, docente da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara e docente colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade do Porto. Atua como membro do grupo de pesquisa Teoria do Texto Poético da Anpoll. É pesquisadora das áreas de teoria e crítica do texto poético. Suas publicações mais recentes são “Os cemitérios autárquicos em poemas de João Cabral de Melo Neto” (2020, no prelo), Revista *O eixo e a roda*, Belo Horizonte e “Princípios efrásticos em paisagens com figuras, de João Cabral” (2020), Revista *Signótica*, 32. <https://doi.org/10.5216/sig.v32.58769>