

## CONFLUÊNCIAS ENTRE POESIAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E CARLOS DE OLIVEIRA<sup>18</sup>

Kelly Beatriz do PRADO<sup>19</sup>

### RESUMO

Esta comunicação propõe uma leitura das confluências entre poesias de João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira, buscando evidenciar a presença de Cabral na Literatura Portuguesa. Ao centrar-se nos livros *Paisagens com figuras* de Cabral e *Micropaisagem* de Carlos de Oliveira, será abordada a reflexão sobre o papel do poeta como construtor no processo de elaboração poética. O livro de Cabral selecionado apresenta forte traço construtivo, movimentando-se entre o plano poético que se subordina ao plano metalingüístico, bem como de Carlos de Oliveira que dentre sua vasta obra destaca-se pela orientação metapoética. Além desse pendor construtivo dos livros em diálogo, há também uma preferência, conforme já sugerido pelos títulos dos livros, pela representação imagética de uma realidade concreta, especificamente o sertão nordestino, em Cabral, e Gândara, em Carlos de Oliveira, ambas as realidades sugerindo esterilidade, aridez e escassez; qualificadores da realidade representada que também adjetivam a escrita dos poetas. Essa preferência dos poetas pela figuração de uma dada realidade exterior faz com que a poesia deles reconfigure o conceito romântico-hegeliano de poesia lírica, segundo o qual a poesia é a expressão da subjetividade do poeta e, mesmo quando ele se volta para uma realidade que lhe é exterior, esta é apenas o ponto de partida para a expressão dos seus sentimentos. Diferentemente dessa tradição, na poesia de Cabral e Carlos de Oliveira, o eu só se dá a conhecer por meio da representação do objeto selecionado, “fora de si”, como diria Michel Collot.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia brasileira; poesia portuguesa; poesia objetiva.

### Introdução

A alusão à influência efetiva de João Cabral de Melo Neto em pesquisas embora não seja uma constante, tem se apresentado proficua entre estudos de literatura brasileira e portuguesa, mas é somente a partir do ano de dois mil que pesquisadores no Brasil

---

18 Trabalho vinculado à investigação de doutorado desenvolvida na UFG sob orientação da professora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

19 Poéticas da modernidade. UFG. Pós-Graduação em Estudos Literários. Avenida Sete de Setembro s/n, Bairro Maria dos Anjos, CEP 75810-000, Itarumã – GO, Brasil. [kellybeatrizdoprado@hotmail.com](mailto:kellybeatrizdoprado@hotmail.com)

começaram a estabelecer aproximações entre a poesia de João Cabral e Carlos de Oliveira. Segundo Ida Alves (2000) ainda que não haja nenhum indício que os dois poetas tenham se conhecido pessoalmente, é notória a presença de Cabral em Portugal nos fins da década de cinquenta, cujos laços de amizade com poetas portugueses e a consequente influência na poética desses, faz suspeitar também da influência exercida sobre Carlos de Oliveira com quem mantém estreita confluência poética.

A partir da leitura do trabalho poético de ambos e dos pressupostos acima levantados, se propõe um diálogo mais pontual entre as respectivas formas do fazer poético, a partir dos livros *Paisagens com figuras* de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1955 e *Micropaisagem* de Carlos de Oliveira, publicado em 1968. Se o livro de Cabral se apresenta como intensificador daquilo que já foi conquistado, o livro de Carlos de Oliveira constitui fratura na marcação progressiva de sua obra, já que se afirma como paradigma de uma poética de máxima concentração expressiva, com aguda consciência do processo criativo, traços já delineados na poesia de Cabral desde o livro *Psicologia da Composição*.

Os livros selecionados apresentam-se ancorados na representação imagética de uma realidade concreta, especificamente o sertão nordestino em Cabral e Gândara em Carlos de Oliveira. O descentramento do eu e a representação dessas realidades exteriores pautadas na memória, com espaços que remetem a paisagens vinculadas a infância dos poetas, marca a reconfiguração do conceito romântico-hegeliano de poesia lírica e a crise da figuração tanto romântica quanto realista da paisagem, que embasado em Collot (2013a) anuncia a tendência da arte na modernidade, de espaçamento do sujeito.

Ao reconfigurar o conceito de poesia lírica em seu sentido tradicional ligado ao romantismo, tanto Cabral quanto Carlos de Oliveira institui um projeto de construção poético norteado pelo rigor formal que dilui as marcas da presença do sujeito, propondo uma refacção da individualidade, quando o sujeito lírico se dá a conhecer por meio da representação do objeto, situando-se *fora de si*, como diria Collot (2013b). Tanto *Paisagens com Figuras* quanto *Micropaisagem* apresentam um tema estritamente lírico, pautado na memória recordante da infância, sob uma forma em que a subjetividade é circunscrita, delimitada por dados objetivos.

Collot (2013b) elabora a proposta da existência de um sujeito lírico, que posicionado *fora de si* vive a alteridade e tem acesso à objetividade a partir do preposto de que apesar do lirismo romântico ser a expressão de uma sensibilidade, está não

configura, como queria Hegel, pura interioridade, já que sofre influências exteriores. Hegel assim, já havia admitido que o elemento subjetivo da poesia ter-se-ia tornado mais evidente quando uma situação real se oferece ao poeta, de forma que para Collot (2013a) o romantismo parece antecipar a redefinição moderna das relações que se processam entre a consciência do sujeito e o mundo, que deixam de ser percebidas separadamente para integrar uma relação mais direta em que ambas se constituem mutuamente.

A correlação entre a consciência do sujeito e o mundo é nomeada por Collot (2013a) *estrutura do horizonte da paisagem*, em que esta se apresenta como dado irredutivelmente exterior e o horizonte como linha limite, delineando o traço dessa relação e instaurando entre o sujeito e a paisagem uma relação de alteridade. Essa saída de si, efetuada pelo poeta parece se tornar uma regra para João Cabral de Melo Neto e Carlos de Oliveira sendo notadamente perceptível em *Paisagens com figuras* e *Micropaisagem* quando a paisagem enquanto dado externo promove o desalojamento do sujeito lírico da interioridade pura, colocando-o numa situação de desterro que lhe permite estabelecer uma relação constitutiva com o mundo a partir dela.

As poesias de João Cabral e de Carlos de Oliveira não só propõe na perspectiva de Collot (2013a) a refutação da parcialidade do ponto de vista sobre o mundo, mas também corrigir as deformações surgidas dessa concepção por meio do processo de reflexão sobre a construção do poema. Ao *refigurar* a paisagem numa configuração inédita, o próprio sujeito assume uma nova figura, ou seja, frente à paisagem desfigurada, ele faz a tentativa de sua própria desfiguração, segundo Collot (2013a). Tanto Cabral como Carlos de Oliveira adota essa perspectiva a fim de fugir da descrição mimética por meio da configuração moderna da paisagem, que não se quer mais figurativa, e por isso se desfigura, refigura, transfigura-se até atingir nova configuração, a partir da redução da paisagem a seus traços essenciais.

É a partir desse posicionamento de construção da paisagem que se torna possível observar em *Paisagens com figuras* e *Micropaisagem* não só o redimensionamento da subjetividade lírica e a reação a uma tradição retórica de poesia, mas também os meios pelos quais isso ocorre partindo da refiguração da paisagem por meio da instalação de uma crítica a sublimação da mesma ou ainda do distanciamento do sentimento romântico da natureza enfatizado desde a construção formal do poema que contempla na forma, àquilo que se dará no conteúdo: a seleção de uma paisagem árida que pode ser entrevista nos dois livros em estudo.

A paisagem além de se apresentar como uma referência ao mundo, parte da vivência real dos poetas num espaço possível de identificação, também se apresenta como reduto lírico da infância e por isso passível de transformação pelo ponto de vista do sujeito, que produz nas palavras de Collot (2013a) “uma certa imagem de mundo”. Deste modo, embora tenha havido durante o romantismo ênfase nos valores de subjetividade, houve simultaneamente uma desestabilização e descentramento do sujeito, que pela experiência externa da paisagem encontrou uma forma de evasão e auto-reformulação. A paisagem, portanto situa o homem entre a sua subjetividade constituída pela memória com que a retoma e a alteridade propiciada pelo posicionamento *fora de si*, entre o que ele vê por dentro e o que ele vê no real externo, gerando uma tensão dissonante, própria das artes modernas.

### ***A refiguração da paisagem e a crítica à sublimação em Paisagens com Figuras***

O livro *Paisagens com figuras* de João Cabral de Melo Neto é formado por dezoito poemas, dos quais oito tematizam o nordeste, um em particular aborda tanto a paisagem de Pernambuco quanto a da Espanha. Alvo de interesse desse estudo e justificando-se por remeter à memória da infância do poeta, possibilitando um diálogo mais direto com a obra de Carlos de Oliveira, os poemas selecionados são aqueles que se centram na paisagem pernambucana. “Pregão Turístico do Recife”, o poema de abertura do livro aponta já a recusa de uma possível recordação no reduto lírico da infância, já que a cidade de Recife desde o título aparece leiloadada em ordem inversa, numa licitação a baixos preços expressa pela escolha da palavra “pregão”, notabilizando o tratamento social da paisagem que, marcado pela motivação regional, se submete ao processo de reflexão a que o poeta se propõe.

Partindo das várias formas da memória oferecidas pela experiência pessoal, a paisagem é conduzida ao tratamento consciente da necessidade de apuração linguística própria do fenômeno poético, já que o poeta transforma o objeto de uma experiência empírica em objeto de um conceito do Recife, segundo Nunes (2007) . A memória desfaz-se da sua intenção de recordação quando o poeta opta antes por uma problematização “narrativa” que pela composição descritiva da paisagem, uma vez que a linguagem intensifica a experiência através da atitude crítica, *refigurando-a* ao invés de nomeá-la.

Entre aquilo que é latente para o Recife turístico encontramos o mar, a cidade, o rio e o homem pernambucano num quadro imagético fragmentário com que o poeta recompõe a paisagem da cidade de Recife. Cabral encontra na paisagem, segundo a perspectiva de Collot (2013a) uma fonte de criação literária, que se abre a partir da própria realidade do poeta, um horizonte de possibilidades de trabalho de criação. No intento de desintegrar a paisagem da cidade turística, segundo os preceitos pelos quais ela se faz conhecida, o poeta compartimenta-a e a *refigura* pelo desdobramento da figura do mar, em “montanhas” “arrecifes” e “mangues rasos”, pelo desdobramento da figura da cidade em “velhos sobrados”, do rio em “sangue-lama” e do homem que representando a vida se desdobra em morte. A desintegração sofrida pela cidade é evidenciada no processo metonímico criado a partir de suas partes que se tornam símiles do Recife, fadada à lama, à estagnação, ao apodrecimento e conseqüentemente a morte.

As imagens iniciais, tal como mar, cidade, rio e homem pernambucano, apresentadas por Cabral são utilizadas para referir-se à imagem da imagem do objeto, ou seja, guardam ainda em si uma visão decorativa da paisagem do Recife. As imagens que se ramificam das iniciais adquirem autonomia e passam a se ligar diretamente a essa paisagem evidenciando uma face oculta da mesma. Os atributos negativos conduzem da abstração do conceito pré-concebido à concretude, uma vez que evidenciam a essência e a verdade da paisagem, que como ressalta Collot (2013a) despojada de ornamentos denuncia seus próprios artifícios com que disfarçava a realidade.

Sob a perspectiva de Collot (2013a), observa-se que a paisagem do Recife parece *desfigurada* quando altera consideravelmente sua iconografia tradicional substituindo-a por outras figuras. Esse processo conduz à purificação da linguagem que gradualmente torna-se a paisagem que já não pode ser representada. Devido a essa impossibilidade é que João Cabral conduz a abstração à concretude da paisagem, que surge como nova forma de expressão, em que embora o homem pareça estar ausente, encontra-se, enquanto ser de linguagem, “inteiramente na paisagem”.

O poeta extraíndo do real aquilo que é exemplo de lucidez e lhe permite captar a verdade da paisagem, aquilo que possibilita, segundo Secchin (2014), escavar além da aparência constituirá segundo a perspectiva de análise que aqui se realiza a primeira lição de *refiguração* da paisagem que remete mesmo que analogamente à lição de poesia. Se a paisagem vai ganhando concreção na passagem do mar à montanha, aos arrecifes até se consolidar como “fio de luz precisa,/ matemática ou metal” (Cabral, 2008:123) e da cidade ao se firmar sobre “ombros calcários” caracterizando a precisão,

o mesmo vai ocorrer com a linguagem, que impressa em quadras e com recorrência constante ao enjambement, acentua o caráter discursivo da poesia e imprime-lhe um tom seco, de corte que mineraliza a linguagem, aumentando sua justeza.

Em “Vale do Capibaribe”, João Cabral retrata a paisagem do rio que banha Pernambuco e que tem seu alto e médio curso situado no polígono das secas, onde se apresenta em regime temporário, desaguando no Oceano Atlântico depois de passar pelo centro da cidade de Recife. Recorrendo à imagem do Vale do Capibaribe em Santa Cruz e Toritama, municípios participantes do polígono das secas, o poeta ao constatar que a paisagem pudesse tornar-se “cena para crônicas,/ para épicas castelhanas” (Cabral, 2008:128) sobrepõe a paisagem ao seu conteúdo, estabelecendo crítica a uma possível narrativa grandiloquente de uma literatura que tivesse o intento de romantizar uma fingida história.

O poeta apresenta-se, segundo Barbosa (1975), como consciência desperta ao introduzir pela adversativa uma ressalva sobre o Vale do Capibaribe: “Mas é paisagem em que nada/ ocorreu em nenhum século/ (nem mesmo águas ocorrem/ na língua dos rios secos)” (Cabral, 2008:128). Esvaziando o sentido histórico da paisagem, já que não permeou os crônicas pela ausência de fatos históricos, tampouco os livros de geografia pela ausênciada água, o Vale do Capibaribe só pode ser legitimado na linguagem literária, em que aparece expresso agora. O poeta numa sondagem lúcida do solo, cuja paisagem renega toda e qualquer forma de sublimação, atenuando antes o que lá falta que o que existe, faz com que a paisagem sobre nova configuração, não encontre nem um modelo geográfico, nem antecedentes históricos.

O esvaziamento do sentido histórico e geográfico da paisagem constitui forma de espacialização do vazio e se apresenta como fundo que realça as figuras de carência e escassez em que a paisagem se define, construindo um modo de significação a partir da rarefação. Ironicamente o poeta cria uma história mítica para as ruínas do vale, com a existência de um “deus da seca” e aprofunda ainda mais a ideia de aridez que a palavra “seca” já anuncia no verso anterior:

Nada acontece embora  
a pedra pareça extinta  
e os ombros de monumentos  
finjam história e ruína.

(De que seriam ruína,  
de que já foram paredes?)

Do forno em que o deus da seca  
Acendia a sua sede?)  
(CABRAL, 2008:129)

Tendo como base a teoria de Collot (2013a) é possível depreender que Cabral ao *refigurar* a paisagem do Vale do Capibaribe, edifica um novo mundo que surge das “ruínas”, do caos, em que os restos juntam-se para compor essa nova paisagem, que embora construída de realidades incompatíveis entre si, se tornam coerentes pela aliança que estabelecem entre os contrários como água e fogo ou água e seca. A escassez da paisagem, também vai se tornando a escassez da linguagem com a qual constrói o poema, pela depuração “E também nada acontece/ (...) mais raro/ o crime não rotineiro” (Cabral, 2008:129), quando a conjunção aditiva e o verbo “acontece” pressupondo acréscimo da informação dada, acentua ainda mais o caráter de falta empregados junto ao advérbio “nada”.

O poeta pelo posicionamento reflexivo desmente a falsa paisagem do Vale do Capibaribe, para nas últimas estrofes afirmá-la na “luta contra o deserto”, que é a luta também da linguagem no sentido de outra via de acesso à realidade, que não a convencional:

No mentido alicerce de  
morta civilização  
a luta que sempre ocorre  
não é tema de canção.

É a luta contra o deserto,  
luta em que sangue não corre,  
em que o vencedor não mata  
mas aos vencidos absorve.

É uma luta contra a terra  
e sua boca sem saliva,  
seus intestinos de pedra,  
sua vocação de calíça,  
(Cabral, 2008:129)

A linguagem não menciona os elementos da paisagem, mas se afasta da realidade das coisas, como em “luta em que o sangue não corre”, “intestinos de pedra” se afastando da experiência empírica imediata, evidenciando o trajeto de elaboração crítica da paisagem “Se a paisagem é uma imagem, não se deve hesitar em denunciar sua idolatria e desfigurá-la, para achar sua mais profunda realidade” (Collot, 2013a:124). A paisagem

em “Vale do Capibaribe” vai se apresentar, segundo Cabral (2008) na sua vocação enquanto terra “sua vocação de caliça”, acentuando a semântica do “pó” como resíduo do nada.

A tríade de poesias “Cemitérios Pernambucanos”, caracterizada pelos municípios de Toritama, São Lourenço da Mata e Nossa Senhora da Luz respectivamente, fazem parte do polígono das secas e são banhados pelo Rio Capibaribe. Toritama ainda no século XX era uma fazenda de gado, situada à margem esquerda do Rio Capibaribe, cujo povoamento ocorreu em decorrência da construção de uma capela, vindo a emancipar-se em 1953. A origem do nome aceita e tratada no poema por Cabral é de que *tori* significa pedra e *tama*, região fazendo uma alusão às pedras com cerca de trinta metros de altura que dão a impressão de uma torre à margem direita do Rio, cuja paisagem é retratada por Cabral sob aspecto crítico-interrogativo: “Para que todo este muro?/ Por que isolar estas tumbas/ do outro ossário mais geral/ que é a paisagem defunta?” (Cabral, 2008:131).<sup>20</sup>

A referência à “ossário mais geral” caracteriza a própria cidade como túmulo de uma “paisagem defunta” que não só relata o nordeste das carências extremas, mas também a escassez e aridez que revela a paisagem temática do social, ainda que encoberta pela técnica construtivista. A ideia da paisagem atrelada à ideia do homem passa do abstrato ao concreto pelo processo de mineralização, numa linguagem convergente “ossário”; “cadáveres”, “caliça”, “ferro” e “cinzas”.

Desta forma a mineralização da linguagem, propõe também a convergência entre homem e paisagem, já a morte é a personificação desse homem, capaz de gerar “A morte nessa região/ gera dos mesmos cadáveres?/ Já não os gera de caliça?/ Terão alguma umidade?” e a paisagem seca análoga ao homem também capaz de semear “- Deve ser a sementeira/ o defendido hectare./ onde se guardam as cinzas/ para o tempo de semear” (Cabral, 2008:131) ambos caracterizando o ciclo da morte, fechado em si mesmo.

Da construção do poema é possível extrair a equivalência estabelecida pelo poeta entre espaço humano, vegetal e mineral, orientados pelo mesmo processo de fecundação, que elimina a diferença entre os opostos num mundo construído a partir das impressões e das afetações da paisagem sobre o poeta, que segundo Collot (2013a)

---

20 As informações sobre a história de fundação da cidade de Toritama, bem como a origem do nome são disponibilizadas no site da Prefeitura de Toritama, no link “A cidade” – Conheça Toritama: <http://www.toritama.pe.gov.br/conheca-Toritama>



misturadas se cristalizam, possibilitando uma paisagem livre dos códigos e exigências da representação, refutando o modelo descritivo que prendia a percepção da paisagem ao real. A paisagem que se desenha a partir das figuras elencadas por Cabral é uma paisagem mineral elevada ao seu ponto máximo: uma cidade de pedra, entrevista nos próprios termos que lhe dá nome.

Tendo como principal atividade econômica, desde sua fundação, a cana-de-açúcar, São Lourenço da Mata foi cenário da existência dos engenhos do Brasil ainda colonial. Numa visão distanciada e crítica do caráter relevante que é atribuído historicamente à cidade, o cemitério de São Lourenço da Mata se apresenta como um típico cemitério pobre: carneiros enfileirados e mal identificados. Segundo Collot (2013a) deixando de opor imaginação à percepção, a paisagem construída se torna um prolongamento dos sentidos que a mantém de certa forma atrelada a tradição realista, para não ser de todo rejeitada em virtude do caráter assistemático dos sentidos.

A metáfora entre o mar e o canavial é estabelecida desde os primeiros versos “É cemitério marinho/ mas marinho de outro mar./ Foi aberto para os mortos/ que afoga o canavial.” (Cabral, 2008:133), ou seja, tal como a força devastadora do mar capaz de arrastar para dentro, o canavial “engole” os trabalhadores, enterrados no cemitério de São Lourenço da Mata. Num processo de desagregação da metáfora, técnica identificada por Nunes (2007), que permite a identificação entre imagens num progressivo desdobramento, Cabral estabelece relação entre a imagem da disposição das covas postas no chão e a imagem das ondas, a qual remete:

As covas no chão parecem  
as ondas de qualquer mar,  
mesmo as de cana, lá fora,  
lambendo os muros de cal.

Pois que os carneiros de terra  
Parecem ondas de mar,  
Não lavam nomes: uma onda  
Onde se viu batizar?  
(CABRAL, 2008:33)

Desta forma, a imagem da cova do trabalhador se desdobra na imagem da onda do mar que sucessivamente se desdobra nas covas de cana, separadas da cova do cortador apenas pelo muro, que as folhas dos pés de canas “lambem”. A identificação entre o humano, o vegetal e o mineral, tal como ocorre no primeiro poema da tríade do livro em

estudo, se estabelece, equiparando o ciclo de morte a que estão condenados paisagem e homem. Confirmando a pertinência da metáfora marinha ao cemitério de São Lourenço da Mata, o poeta reforça o aspecto de descaso com os mortos, em que “(...) as caídas cruzeiras que há/ são menos cruzeiras que mastros/ quando a meio naufragar” (Cabral, 2008:133).

Na perspectiva de Collot (2013a) reescrevendo a paisagem, o poeta estabelece um convite ao leitor para ultrapassar a linha visível do “horizonte”, a paisagem deixa de ser “figurada” e torna-se *refigurada* sob o ponto de vista do poeta, se abrindo ao reconhecimento estético. Cabral desfaz todas as figuras com que a arte pode revestir a paisagem, constrói metáforas inusitadas denunciando a miséria sob a qual o homem pernambucano é percebido, já que não há hierarquia de valores estabelecida entre as instâncias: humana, vegetal e mineral. Essa relação social implica também uma crítica do processo de significação do poema e evidencia a projeção de uma nova configuração da paisagem que rejeita a profundidade e a perspectiva, que passa a ser vista de cima não permitindo a distinção entre o homem e a flora, entre aquele que ocupa o primeiro e o segundo plano, já que ambos são percebidos do mesmo modo.

Encerrando a tríade, Cabral trata do cemitério de Nossa Senhora da Luz, cidade distrito de São Lourenço da Mata, conhecida por Matriz da Luz, teve importante papel para o desenvolvimento da região, servindo como entreposto para o recebimento de mercadorias. Praticamente inexistente para as instituições oficiais, o distrito de Nossa Senhora da Luz é descrito em Cabral de forma inóspita “Nesta terra ninguém jaz,/ pois também não jaz um rio/ noutra rio, nem o mar/ é cemitério de rios.” (Cabral, 2008:135). No poema, o esvaziamento da presença da vida é atrelado à escassez do rio, num espaço onde só a morte se derrama, promovendo a indistinção entre a instância humana e mineral, que atinge seu ponto máximo, o homem é parte integrante do chão onde reside:

Nenhum dos mortos daqui  
vem vestido de caixão.  
Portanto, eles não se enterram,  
são derramados no chão.

(...)

Mortos ao ar-livre, que eram,  
Hoje à terra-livre estão.  
São tão da terra que a terra

nem sente sua intrusão.

(CABRAL, 2008:135)

Desta forma, a morte como instante final serve para iluminar o que foi a vida antes dela, o homem vivo na condição de bicho morto, cujo corpo “Vêm em redes de varandas/ abertas ao sol e à chuva./ Trazem suas próprias moscas./ O chão lhes vai como luva” (Cabral, 2008:135). Fechando o ciclo da morte, os cemitérios caracterizam a paisagem nordestina, seca, inóspita às condições de vida numa paisagem em que o Nordeste se apresenta como um grande cemitério.

No poema “Alto do Trapuá”, o poeta se refere ao mirante instalado na capela construída pelos donos do Engenho de mesmo nome. Sem apresentar regularidade métrica ou estrófica Cabral constrói a paisagem com figuras sem qualquer profundidade ou perspectivas, vistas do alto, que pelo distanciamento no tempo ganha conotação crítica, que chega a beirar o sarcasmo “Porém se a flora varia/ segundo o lado que se espia,/ uma espécie há, sempre a mesma,/ de qualquer lado que esteja”. (Cabral, 2008:138)

Há nos versos a intenção não só de promover uma identificação entre a percepção da paisagem da flora, como o algodão, a mamona, o abacaxi, o agave, a mandioca, o mato prolixo e os avelos e da gente que habita a região “Uma espécie bem estranha:/ tem algo de aparência humana,/ mas seu topor de vegetal/ é mais da história natural.” (Cabral, 2008:138), mas também de propiciar a indistinção entre ambos, já que embora tenha algo de humano, tenha “torpor de vegetal”, impossibilitando a natural sobreposição do humano sobre o vegetal.

Intensificando esse processo metafórico, o poeta estabelece a comparação do desenvolvimento da flora regional que se dá sem aguar ou adubar a terracom a forma com e o homem pernambucano se desenvolve “Estranhamente, no rebento/ cresce o ventre sem alimento,/ um ventre entretanto baldio/ que envolve só o vazio/ e que guardará somente ausência, quando ainda esse enorme abdome/ terá a proporção de sua fome.” (Cabral, 2008:138). A descrição do desenvolvimento do homem, característico da região não só de Pernambuco, mas de todo nordeste ainda se fará até a vida adulta, quando o ventre crescido se desfaz, desfazendo-se também a impressão de fruta:

(...)

Apesar do pouco que vinga,  
não é uma espécie extinta  
e multiplica-se até regularmente.

Mas é uma espécie indigente,  
é a planta mais franzina  
no ambiente de rapina,  
e como o coqueiro, consultivo,  
é difícil na região seu cultivo.  
(CABRAL, 2008:138)

Aqui o homem apesar de atrelado a instância vegetal, se mineraliza quando finda na fase adulta como “palha absoluta”, em essência seca. O poema contrasta a afirmação inicial do “Alto do Trapuá” com a afirmação final, quando o verão se torna “lente de aproximação” em que é possível lá de cima distinguir a tudo, menos ao desenvolvimento da “estranha espécie local” que foge à lógica.

O distanciamento com que o poeta se orienta, ocasionado pela percepção imagética apoiada na memória, se corre o risco de incidir na recordação memorialística, também possibilita o enviesamento pelo caráter reflexivo e crítico adotado por João Cabral, promovendo o que Collot (2013b) caracteriza como “embricamento do mundo interior e do mundo exterior”, nascido da projeção simultânea tanto do sujeito, quanto do objeto, porque o poeta enquanto sujeito não só sente a paisagem, mas também se sente na paisagem.

Existe nas palavras de Collot (2013b) uma ressonância interior daquilo que em Cabral pode ser visto a partir do espetáculo da paisagem, que ocorre e é igualmente inseparável no poema lírico. O poeta não produz a paisagem, apenas a faz ressoar por meio da linguagem, enquanto o lirismo externa o co-pertencimento do corpo e da alma, em que se enquadra o sujeito à paisagem e às palavras na emoção primeira. É certo que na poesia de Cabral, o processo de construção transpassa a emoção dando ênfase as palavras e desnudando o processo de criação no próprio poema.

No poema “Volta a Pernambuco” se evidencia o trabalho com a memória inscrito pela linguagem, em que todas as figuras exploradas concorrem para instalação da paisagem pernambucana em primeiro plano. Cabral constrói a paisagem do Recife menos pela memória do que viu em Albufeira, Valência que pela “maré baixa/ nos mangues do Tijipió”; “As janelas do cais da Aurora”; “e essas várzeas de Tiama”, que desmente a afirmação de que “Todas lembravam o Recife”, já que é mais na paisagem do Recife que está contida a figura do mundo.

As lembranças apresentam-se como marca da existência de um sujeito que se volta sobre si mesmo até encontrar a memória, mas que se mostra incapaz de resgatar a verdade do real porque se encontra distanciado, pelo tempo. Desta forma, as imagens se

apresentam como vestígios daquilo que a memória é capaz de guardar, sujeitada à atividade crítica que o distanciamento no tempo propiciou: “Todas lembravam o Recife,/ este em todas se situa,/ em todas em que é um crime/ para o povo estar na rua” (Cabral, 2008:141).

A instância humana mais uma vez se mineraliza nas “lajes da cidade”, “nas pedras do calçamento” e torna-se parte da paisagem pernambucana quando o poeta afirma que o povo nas ruas “pôs nódoas de vida humana/ nas pedras do pavimento” (Cabral, 2008:141). Distanciado da memória nostálgica, as marcas de primeira pessoa como em “lembro”, “me surgiu”, “vêm devolver-me” se diluem na linguagem, e o que sobra é a escrita, tal qual o homem pernambucano que macula as pedras do pavimento, permanecendo a paisagem da cidade, na qual está integrado.

### **De Orfeu à Esfinge: formas de *refiguração* da paisagem na poesia de Carlos de Oliveira**

*Micropaisagem* de Carlos Oliveira remete a Gândara, local onde o poeta passou grande parte da infância e que embora não se apresente de forma declarada no livro, está anunciado num texto de mesmo título do livro em *O aprendiz de feiticeiro*. Nossa Senhora das Febres, hoje conhecida e identificada nos mapas por Febres é o nome da aldeia onde morou depois de sair de Belém com dois anos de idade até a idade de início dos estudos universitários, quando se deslocou para Coimbra. Gândara é um vocábulo galego-português que designa a partir de seu significado terra arenosa e improdutiva, que repercute como realidade da experiência agreste, pela terra dura, árida e seca, e consequentemente pobre e infortunada.

*Micropaisagem*, segundo Lourenço (1987) constitui obra nascida numa geração de poetas que se encontram entre escombros, em que só a poesia é digna de culto, cuja linguagem reforça a ideia da palavra poética como mediadora das relações entre imaginação e o mundo. Para ele, embora a palavra poética condense a experiência humana, o mundo à parte construído pela poesia proporciona uma imaginação feita de palavras, que constitui um exercício em si mesmo, e adquire uma segunda dimensão: a de poesia com referência a si mesmo.

Pela sua autotransparência a poesia passa a implicar maior objetividade, apresentando o ponto máximo de condensação da linguagem humana “A poesia é, pois,

um absoluto de expressão, mas só o é por, e na medida em que o homem se dá conta através dela da ineliminável *distância* que o constitui.” (Lourenço, 1987:68). Ao exprimir essa aproximação a poesia ao voltar-se ao Infinito, identifica a máscara permanente com que a realidade humana se acoberta. A partir da teoria de Collot (2013b) a poesia de Carlos de Oliveira se debruça sobre a construção a partir do conceito de despersonalização, que embora apresente marcas linguísticas da primeira pessoa, esse “eu” sempre caracteriza o sujeito que sai de si para se enunciar, abrindo-se à alteridade.

No poema “Estalactite”, Carlos de Oliveira assim como Cabral efetua um processo de recusa da recordação da paisagem sob a retórica do emocionalizado “(...) nas corolas de cal/ tão próximas de mim/ que julgo ouvir,/ filtrado pelo túnel/ do tempo, da colina,/ o orvalho num jardim.” (Oliveira, s/d:31), já que a memória não é projetada sobre o passado da recordação, mas sob o futuro “daqui a alguns milénios”. A ideia de uma memória que se volta para o futuro e apresenta-se como imaginação no II segmento do poema “Imaginar/ o som do orvalho”, anuncia a presença de um eu que é duplamente distanciando, tendo a linguagem como veículo de acesso a outras realidades possíveis e sustentadas não só pela realidade, mas também pela imaginação.

Na construção de uma realidade possível a linguagem também se refaz nas suas múltiplas possibilidades de forma a entrever “o peso da água” e a pedra dissolvida “gota a gota”. A memória “ao contrário/ de trás/ para diante”, segue “o ritmo da pedra”, ou seja, antecipa-se ao invés de recordar, porque conhece o processo e pode evidentemente acessar realidades por antecipação, servindo-se da imaginação para preencher as lacunas da memória “(...) o ritmo da pedra/ dissolvida/ quando poisa/ gota a gota/ nas flores antecipadas.” (Oliveira, s/d:32). A construção da paisagem por meio de uma memória projetada na antecipação desvincula a individualidade do poeta da paisagem construída, e evidencia seu caráter ficcional.

O espaço se apresenta como instância comumna comparação analógica que se estabelece entre paisagem e poesia. Segundo Coelho (1972) na gênese da memória do sujeito o tempo se coagula e é convertido em espaço na “frágil espessura/ do tempo”. O poema então surge como resultado do adensamento do tempo e do espaço que nele encontram-se projetados. Tal como as gotas de água ou pedra caem do “céu calcário”, as palavras encontram o espaço da folha em branco, sob a qual caem como:

(...)  
gotas de água  
ou pedra

levadas  
pelo seu peso,  
suaves acidentes  
da colina  
silenciosa para  
a cal  
forir  
nesta caligrafia  
de pétalas  
e letras.

(OLIVEIRA, s/d:35)

Segundo Collot (2013a) o posicionamento do sujeito *fora de si* se apresenta pela recorrência às metáforas espaciais, que exprimem o espaçamento do próprio sujeito para se propagar por todo o espaço circundante. Sob essa perspectiva a emoção da paisagem faz com que o sujeito lírico a experimente saindo de si, o distanciamento regido pela memória e a consequente atitude crítica do poeta assumida frente a paisagem, direciona essa evasão do sujeito para a necessidade de uma poesia que se volte sobre si mesma, evidenciando seu próprio processo de construção.

Em “Estalactite” há um paralelo constante entre a forma de construção da paisagem e a forma de construção do poema. A formação da estalactite “(...) donde morosas gotas/ de água ou pedra/ hão-de cair/ daqui a alguns milénios/ e acordar/ as ténues flores/ nas corolas de cal (...)” (Oliveira, s/d:31) se apresenta análoga à formação do poema “(...) um outro movimento/ mais subtil,/ o da estrutura/ em que se geram/ milénios depois/ estas imaginárias/ flores calcárias,/ acharia/ o seu micro-rigor.” (Oliveira, s/d:33). Aqui tal como em Cabral estabelece-se a noção de poesia como *trabalho oficial*, que conduz a produção do poema pelos caminhos da depuração da linguagem, reagindo ao tom confessional que a memória poderia imprimir ao poema.

O poema “Estalactite” é dividido em vinte e quatro segmentos, compostos de quatorze versos cada, sem divisão estrófica, assinalando a preocupação com o rigor da forma. A prévia delimitação na forma, daquilo que se dará no plano do conteúdo, possibilita uma duplicidade de efeito produzido: os poemas assumem uma feição discursiva, acentuada pelo uso frequente do enjambement, que atua como “o ponto morto/ onde a velocidade/ se fractura/ e aí/ determinar/ com exactidão/ o foco/ do silêncio.” (Oliveira, s/d:34).

A partir da recorrência ao enjambement, Carlos de oliveira, a partir do segmento de número XII dá início a um tom acentuadamente discursivo deixando de isolá-los sintaticamente por meio da continuidade “(...) reavê-las/ num grau de pureza/ XV /extrema,/ insuportável, (...)” (Oliveira, s/d:44-5) com que o poeta garante uma linguagem seca e uma brusca ruptura que não só reforça o caráter de discursividade, mas também se apresenta como fator efetivo de versificação.

O enjambement, ao efetuar a quebra da estrutura métrico-sintática, segundo Agamben (1999:31-32) se apresenta não só como tensão entre som e sentido, mas também um caráter híbrido já que “(...) é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para adiante (prosa)”. Os efeitos provocados pelos recursos formais utilizados constituem àquilo que Carlos de Oliveira define como micro-rigor e que se faz essencial para a produção de uma poesia que tende a cristalizar a estrutura no intuito de mineralizar as palavras “estas imaginárias/ flores calcárias”.

O poeta ao mencionar o ritmo, projeta-o sobre as palavras “de flor para flor”, aludindo ao seu caráter contínuo “através do espaço/ gradualmente espesso”, assim projetado por encerrar não só a linguagem corrente, mas a poética feita de “[água – cal]”, em que o ritmo passa a ser captado “(...) como/ se nascesse/ apenas/ por ser escrito.” (Oliveira:39). A espessura da linguagem conduz à densidade e surgem “algas ritmadas” capazes de concentrar a linguagem que pretenda instalar sua lógica “(...) as flores/ adiadas na cal/ escurece também/ e o seu caule/ esquivo/ se defaz/ em som[bra]/ apenas/ por ser escrito.” (Oliveira, s/d:54).

Tal como as estalactites que dormem água ou pedra, as palavras “caem” sobre a folha em branco, silenciosas, deixando-se dizer de “verso/ em verso”. Carlos de Oliveira evidencia assim, seu próprio fazer:

Caem  
do céu calcário,  
acordam flores  
milênios depois,  
rolam  
de verso  
em verso  
fechadas  
como gotas  
(OLIVEIRA, s/d, p. 38)



O impulso do pensamento e da imaginação deriva da contemplação da paisagem que nunca se restringe apenas à apreensão visual, prolongando-se, segundo Collot (2013b), a um devaneio que ocasiona uma indistinção entre sujeito e objeto, aos quais se une. É desta forma que a consciência esvaziada permite a introdução de fenômenos exteriores “(...) ouve-se/ ao fim/ da página/ um murmúrio/ orvalhado” (Oliveira, s/d:38), e configura-se um mundo de representação, orientado pela contemplação de objetos naturais tais como as estalactites; a árvore; o vulcão; o fogo, que ocasiona odesfacelamento simultâneo do sujeito projetado no objeto sem ser percebido, criando a impressão de que a paisagem tem existência autônoma.

Se na linguagem comunicativa “O peso/ da água/ a tal distancia/ é quase/ imperceptível (...)” (Oliveira, s/d:41), a linguagem poética que “pesa/ paira/ poisa” sobre o papel em branco traz em si um “passado/ de pedra”. Segundo Eduardo Coelho (1972) a relação estabelecida em “Estalactite” entre a cal e a água apresenta-se como explicação do enigma da escrita, já que o poema apresenta-se como (cal) i-grafia, ou seja, a grafia da cal, em que a combinação entre pétalas e letras formam as flores calcárias.

Depois de transformada a linguagem, o poeta pode reaver as palavras “num grau de pureza” levada ao seu potencial máximo que favorece a transformação pela concentração, a lucidez em energia que favorece a passagem da forma ao conteúdo “(...) não pode/ com mais silêncio/ oculto” (Oliveira, s/d:46). A linguagem ao se apresentar contraída pela forma “age/ ao inverso/ do excesso”, condensando-se. Confirmando a rejeição da subjetividade, a poesia que “entrando poro a poro/ pela mão/ que escreve (...)” (Oliveira, s/d:53) toma o poeta para a escrita do poema, encaminhando a mão “entre/ a pouca luz/ do texto/ à sílaba inicial/ da única palavra/ que é/ ao mesmo tempo/ água e pedra: sombra, som [...]” (Oliveira, s/d:53).

O processo de transfiguração da paisagem é passível de observação no poema “Árvore”, em que a paisagem se apresenta como uma imagem indissociável da subjetividade do poeta, explorando uma dimensão imaginária em que o eu opta pela aproximação analógica entre árvore/poesia e raízes/ palavras, afirmando que “(...) fugir ao tumulto/ em que as raízes/ grassam,/ engrossam, embarçam/ a escrita/ e o escritor:/ como podem/ crescer/ de tal modo” (Oliveira, s/d:57) em que fica expressa a nova configuração da paisagem que ganha vida pela re-configuração da linguagem e a simultânea *re-figuração* do poeta.

No poema “Fogo” o poeta retomará o mito de Orfeu “(...) silenciosas, as páginas/ quase vazias]/ nuvens,/ sombras/ que entristecem/ Orfeu” (Oliveira, s/d:72), anunciando na perspectiva teórica de Collot (2013b) a poesia que já não fala mais sobre a coisa, mas sobre o efeito que ela produz. O poeta diferente de Orfeu se projeta para *fora de si*, na imagem dessa poesia cujo canto não mais existe:

O meu canto,  
Euridice,  
esgota-se por fim  
na água exígua  
das sílabas que vês  
aqui  
d esp  
edaç ad  
a s  
entre as chamas  
dum inferno  
menor  
que o fogo  
deste fósforo.

(OLIVEIRA, s/d: 73)

Sem qualquer sobressalto, o poeta aponta para a baixa tonalidade afetiva expressa pelos versos, cujo fogo extingue pela pouca água capaz de alimentá-lo. A transformação operada pelo sujeito lírico sobre a paisagem em Gândara, sobre a micropaisagem percebida pelo fogo e pela seca, transforma a realidade objetiva em uma realidade subjetiva vivida, segundo Collot (2013b), o que faz com que ela deixe de encerrar uma verdade, sem deixar de centrar-se na materialidade, seja das coisas ou da palavra, como é possível notar no trabalho estético com a palavra “despedaçadas”.

O caráter metapoético evidente no poema corresponde a um processo de construção que perpassa a necessidade de transformar em “Aresta” “(...) o espírito/ em pedra preciosa,/ endurecendo-o/ pouco a pouco/ [pedra/ contra pedra],/ como/ e porquê/ se talha/ a aresta/ do diamante” (Oliveira, s/d:77) exprimindo o caráter paradoxal da expressão de um sujeito lírico *fora de si*, de uma poesia que segundo Collot (2013b) não implica necessariamente objetivismo.

“Puzzle” parece querer retomar o mistério da Esfinge, já que desde a significação do vocábulo aponta-se para o aspecto de enigma do poema. Segundo Lourenço (1987) a Esfinge embora tenha se apresentado como imagem definitiva do

mistério e por consequência do enigma, apresenta-se no espírito de seu criador como uma resposta. Na poesia de Carlos de Oliveira, a figura da Esfinge entrevista no enigma, remete à poesia, cujo criador envolto em “sono” não é capaz de vigiar a sua “criatura”.

Tal como na poesia, foi procurando pela resposta do enigma desvendado por Édipo na Grécia antiga, que consistia na identificação do homem, como resposta de todos os enigmas: “(...) dos homens/ esquecesse/ as mulheres/ em que o sangue/ transporta/ com leveza/ o esquema interior/ dum árvore/ à procura/ de poros e ar/ para florir/ o sono/ fazendo-as/ esquecer/os homens (...)” (Oliveira, s/d:83-4), já que se as peças do “puzzle” ficassem esquecidas de entrar uma nas outras, viriam a tornar-se um “leito estéril”. A relação analógica com a poesia implica a aceitação de que está requer-se enigma, quando deixa de sê-lo torna-se solo infértil, inabitável já que o poeta vê-se no papel do criador da Esfinge poema-a-poema.

O caráter metapoético implica um ideal estético, segundo Combe (2009-2010) que reage com veemência contra os excessos da sensibilidade romântica, cujo poeta baseando-se no poder da linguagem inaugura maior distanciamento entre a poesia e a vida. O que emerge do trabalho com a linguagem é a existência de um “eu” em direção a um “ele”, orientando-se sempre ao questionamento do eu, que garante a poesia o seu afastamento do mundo real, encaminhando-se para a “desrealização”.

No poema “Mapa” o poeta reforçará o caráter metapoético do livro, em que o mesmo se pergunta “O poeta/ [cartógrafo?]/ observa/ as suas/ ilhas caligráficas (...)” (Oliveira, s/d:95) reforçando todo trabalho efetuado ao nível da paisagem em que o objeto passa a ser simultaneamente a representação de si mesmo e do sujeito, apresentando-se *refigurados* “recifes desertos” dessa ilha, em que só é possível ao poeta sair, se for possível o voo na lucidez.

Se na perspectiva de Collot (2013b), o impulso objetivo da alma é favorecido por objetos externos ao sujeito, pode-se entrever que em *Paisagens com Figurase Micropaisagem*, isso se dá pela exuberância que a paisagem árida oferece ao poeta e à reflexão que ela propicia pela tensão com que se desenha, arrancando o poeta de sua subjetividade. É através da paisagem que ambos permitem-se sair de si para se abrir ao mundo em que a paisagem se apresenta como espaço de troca em duplo sentido: o eu que se objetiva e o mundo que se interioriza.

A crise da paisagem é também a crise vivenciada pelo poeta frente ao desafio da representação, em que a paisagem romântica abre-se dolorosamente ao confronto com o vazio e a inacessibilidade do horizonte. Ao *refigurar* a paisagem numa configuração

inédita, o próprio sujeito criador assume uma nova figura, ou seja, frente a uma paisagem desfigurada, ele faz a tentativa de sua própria desfiguração, favorecendo que a poesia supere o testemunho autobiográfico graças àquilo que Combe (2009-2010) nomeou “ficcionalidade alegórica”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. 1999. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Lisboa, PT: Edições Cotovia.

ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. 2000. *Cultivar o deserto: encontro entre Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto*. Comunicação no Congresso Internacional de Lexicografia e Literaturas no Mundo Lusofônico, organizado pela Academia Brasileira de Filologia, pelo Instituto de Letras da UERJ e pela Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, em julho de 2000, no Rio de Janeiro.

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

COELHO, Eduardo Prado. 1972. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Editora.

COLLOT, Michel. 2013a. *Poética e filosofia da paisagem*/ Michel Collot; tradução: Ida Alves... [et al.]. – 1. Ed. - Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel.

\_\_\_\_\_. *O sujeito lírico fora de si*. 2013b. Trad. Zênia de Faria, Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*. V.25, n.1, jan/junho, p. 221-241.

COMBE, Dominique. 2009-2010. *O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *REVISTA USP*, São Paulo, n.48, p. 112-128, dezembro/fevereiro.

LIMA, Luiz Costa. 1995. *Lira antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2ª. Ed. Revista. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 273-290.

LOURENÇO, Eduardo. 1987. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'água.

MELO NETO, João Cabral de. 2008. *João Cabral de Melo Neto: poesia completa e prosa*/ João Cabral de Melo Neto; organizador Antonio Carlos Secchin. – 2.ed. - Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

NUNES, Benedito. 2007. *João Cabral: A máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

OLIVEIRA, Carlos de. S/D. *Trabalho Poético*. 2º Vol. Lisboa: Sá da Costa.

SECCHIN, Antonio Carlos. 2014. A natureza rarefeita [Paisagens com figuras]. In: João Cabral: uma faca só lâmina. São Paulo: Cosac Naify.