

PAISAGENS ESPELHADAS NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO: UMA LEITURA DE “POEMA(S) DA CABRA”

Dra. REGINA CÉLIA DOS SANTOS ALVES
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Londrina, Paraná, Brasil
(reginacsalves@hotmail.com)

RESUMO: O presente trabalho pretende, a partir do conceito de paisagem enquanto espaço percebido, ligada indelévelmente a uma subjetividade que redimensiona e reconstrói o espaço em uma perspectiva holística, uma leitura de “Poema(s) da cabra”, de João Cabral de Melo Neto, presente na obra *Quaderna*, no sentido de mostrar como paisagens do Mediterrâneo e de Pernambuco compõem-se num processo de espelhamento, em que uma está contida na outra, num movimento de entrecruzamento geográfico, cultural e humano a compor imagens irredutíveis a determinações de caráter meramente referencial e material. Do movimento inter-relacional estabelecido, a poesia do autor e as paisagens nela presentes direcionam-se para uma forma de pensamento e conhecimento que jamais aparta o sujeito do seu entorno na significação de si e do mundo.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto. Paisagem. Espelhamento.

Artigo recebido em: 29 maio 2019.
Aceito em: 03 jul. 2019.

LANDSCAPES MIRRORED IN JOÃO CABRAL DE MELO NETO'S POETRY: A READING OF “POEMA(S) DA CABRA”

ABSTRACT: This paper, based on the concept of landscape as a perceived space, indelibly linked to a subjectivity that resizes and reconstructs space according to a holistic perspective, intends to analyse “Poema(s) da cabra”, by João Cabral de Melo Neto, included in the book *Quaderna*, in order to show how landscapes of the Mediterranean and Pernambuco undergo a process of mirroring, in which one is contained in the other, in a movement of geographical, cultural and human intersection to compose images that can not to be reduced to referential or material determinations. From the established inter-relational movement, the author’s poetry and its landscapes are directed to a way of thinking and knowledge that never separates the subject from his surroundings in the signifying process of himself and the world.

Keywords: João Cabral de Melo Neto. Landscape. Mirroring.

La représentation ou la construction du paysage n’est jamais une simple *mimesis*, mais une *semiosis* [...] et l’émergence ou la compréhension du sens d’un paysage suppose la prise en compte de son contexte.¹

(CHENET, Françoise e COLLOT, Michel, 2001, p. 9)

Eu tenho o dom de línguas no sentido de que aprendo uma língua com muita facilidade, mas minha pronúncia em todas elas é pernambucana.

(João Cabral de Melo Neto, entrevista concedida à Radio Eldorado)

¹ “A representação ou a construção da paisagem não é uma simples *mimese*, mas uma *semiose* [...] e o surgimento ou a compreensão do sentido de uma paisagem supõe a consideração de seu contexto” (tradução nossa).

A poesia de João Cabral de Melo Neto é um daqueles casos exemplares em que o aspecto holístico que compõe a paisagem aparece de maneira pujante. Cada vez mais entendida como uma maneira particular de conhecimento e expressão singular de relacionamento do homem com o mundo, a paisagem, fruto de discussões interdisciplinares – nem sempre convergentes –, tem-se se apresentado no universo dos estudos da literatura como um caminho de investigação profícuo na expansão da leitura, sobretudo, do espaço e dos processos de espacialização.

De natureza inter, pluri e mesmo transdisciplinar, como já dito, as discussões contemporâneas em torno do conceito de paisagem atravessam lugares diferentes do saber, expondo diálogos intercruzados, onde se encontram mais acentuadamente a geografia cultural, a filosofia (sobretudo a fenomenologia), a arte, a história e ainda outros campos do conhecimento.

Entendida não apenas como “um olhar sobre os objetos”², mas como “a realidade das coisas, isto é, a relação que estabelecemos com nosso entorno”³ (BERQUE, 2009, p. 59, tradução nossa), ou, conforme Rafaelle Milani ao discutir a arte, como “alma de uma infinita e mágica concatenação das formas”, que “se desenvolve na história, mas também no indivíduo particular através dos efeitos do tempo e do espaço unidos no ritmo de linhas e superfícies que o homem sabe compor como por instinto”⁴ (2015, p. 49, tradução nossa), ou, ainda, segundo Michel Collot, como um fenômeno, essencialmente relacional, “espaço percebido e, portanto, irreduzivelmente subjetivo” (2013, p. 26), capaz de transgredir “a oposição entre o sujeito e o objeto, o individual e o universal, embora possa assumir todos os valores da afetividade de um lugar comum para mim e para os outros” (COLLOT, 2013, p. 27), a ideia de paisagem distancia-se de qualquer visão estática que possa tomá-la simplesmente como sinônimo de espaço material, de natureza, ou de um lugar para o qual se olha.

Enquanto fenômeno, a paisagem passa a ser vista como uma complexidade estruturada em três elementos fundamentais e indissociáveis: um lugar, uma percepção (sujeito) e uma imagem (COLLOT, 2013). O movimento aí estabelecido é constante e relacional, pondo em destaque o papel fundamental da percepção.

² “la mirada sobre los objetos”

³ “ la realidad de las cosas, es decir, en la relación que establecemos con nuestro entorno”

⁴ “alma de una infinita y mágica concatenación de las formas”, que “se desarrolla en la historia, pero también en el individuo particular a través de los efectos del tiempo y el espacio unidos en el ritmo de líneas y superficies que el hombre sabe componer como por instinto”

Essa perspectiva leva alguns estudiosos, como Collot e Berque, por exemplo, a conceber a paisagem como uma forma de pensamento e, conseqüentemente, de conhecimento, que se afasta da dualidade cartesiana arraigada no mundo ocidental, sobremaneira a partir do advento da modernidade. Para Augustin Berque, em *El pensamiento paisajero*, a paisagem configura uma visão cosmológica e totalizadora, afastando-se da ideia da neutralidade, do geométrico, do mecânico e do quantitativo que caracterizaria nosso paradigma ocidental moderno do conhecimento. Para o autor:

Concretamente encarnado em um determinado lugar, em uma determinada época, o sentido profundo da paisagem não é mais que a relação dinâmica (o momento estrutural) que se estabelece entre a ecúmena e a biosfera, assim como entre a biosfera e o planeta. É o sentido de um meio como a define Watsuji: “O momento estrutural da existência humana”⁵. (BERQUE, 2009, p. 103, tradução nossa)

Essa concepção leva o autor a outra consideração que nos parece fundamental para a leitura das paisagens espelhadas que aparecem na poesia de João Cabral de Melo Neto. Sendo a paisagem esse fenômeno complexo, relacional e dinâmico, que põe em cena o homem no mundo, os lugares estáticos do sujeito e do objeto parecem não fazer mais sentido, mas, ao contrário, o trânsito entre os dois, de maneira que um pode se transformar no outro e vice-versa, ainda que no plano da materialidade física possam guardar traços diferentes, mesmo incompatíveis. Portanto, para Berque, opera-se, na paisagem, aquilo que chama de *mitate* (*ver como se*), que permite a mobilidade dos sentidos e dos lugares. Sendo assim, desse ponto de vista, “A alternativa moderna está superada neste ponto. Ela, que assimilava S à substância e P ao objeto, tem que constatar que, segundo o nível ontológico, P pode converter-se em S, o subjetivo se converte no objetivo, e reciprocamente” (2009, p. 17, tradução nossa.)⁶.

⁵ “Concretamente encarnado en un determinado lugar, en una determinada época, el sentido profundo del paisaje no es más que la relación dinámica (el momento estructural) que se establece entre la ecúmene y la biosfera, así como entre la biosfera y el planeta. Es la medianza como la define Watsuji: “El momento estructural de la existencia humana”. Y el pensamiento paisajero es la forma como cada ser humano, con su carne e con sus acciones, traduce esta medianza”. Importa observar que Augustin Berque, a fim de tornar mais preciso seu pensamento, cria alguns termos, como “*medianza*” (tradução do francês “*médiance*”), que não possui um correspondente em português. Por esse motivo, optamos pela tradução do sentido da palavra e não da palavra em si.

⁶ “La alternativa moderna está totalmente superada en este punto. Ella, que assimilaba S a la sustancia y P al objeto, tiene que constatar que, según el nivel ontológico, P puede convertirse en S, lo subjetivo se convierte en lo objetivo, y

A forma cambiante da paisagem, que se apresenta como um modo de ver, sentir e conhecer holísticos, evidencia-se com grande intensidade na poesia cabralina, de maneira especial nos diversos poemas em que paisagens pernambucanas, sejam elas do sertão ou do litoral, transitam, espelham-se, mesclam-se, fundem-se a outras tantas de lugares e culturas, algumas vezes absolutamente distantes mas que, pelas lentes do poeta, tocam-se, tornando efetivo aquele movimento da paisagem nomeado por Berque de *trajection*⁷.

Parte da crítica literária tem destinado atenção ao espaço e à paisagem na poesia de João Cabral, posto serem aspectos fundamentais de sua poesia, em especial o universo pernambucano, de onde, pode-se dizer, ela nasce. Todavia, diversos outros lugares aparecem na poesia do escritor pernambucano, sobretudo a Espanha, que se espalham por diversos poemas produzidos em momentos variados de sua escrita. Ainda que a vivência do poeta em vários países europeus em razão de sua atividade como diplomata tenha, obviamente, favorecido o conhecimento de outros lugares para além das fronteiras de Pernambuco e também a presença deles em seus textos, não é simplesmente o fato de outras paisagens estarem presentes na poesia de João Cabral que nos chama a atenção, mas, como dito, a capacidade de suas paisagens expressarem um movimento particular do homem com o seu entorno, de recusa de polarizações em favor de aproximações inusitadas e insólitas, mas absolutamente verdadeiras, desencadeadas pelo processo de transfiguração de sua poesia.

Nas paisagens espelhadas de João Cabral de Melo Neto revela-se, a nosso ver, um verdadeiro *pensamento-paisagem*, num movimento de “circulação entre homem, cosmos e pensamento”⁸ (COLLOT, 2001, p. 506, tradução nossa). Desse modo, para Michel Collot:

O significado de um texto, como o de uma paisagem, repousa sobre a disposição dos elementos que a compõem; é através de sua capacidade de criar novas relações e solidariedades sem precedentes entre as palavras que o

reciprocamente”. Berque exemplifica seu pensamento a partir de duas montanhas, Waffagga, em Marrocos, e Nashan, na China. Mostra que embora muito diferentes em termos de localização geográfica, de formação geológica, de vegetação, de forma (o que a princípio não aponta para qualquer possibilidade de relação entre elas), podem, em termos de sentido, estarem próximas, apresentando um significado comum, o de autenticidade. Dessa maneira, Waffagga pode ser vista *como se* Nashan e vice-versa.

⁷ *Trajection* é mais um dos neologismos criados por Berque e um termo fundamental em seu pensamento sobre a paisagem. De sentido complexo, grosso modo na palavra *trajection* encontra-se a ideia do relacional, do movimento entre o físico e o fenomenal, entre o objetivo e o subjetivo, entre o visível e o invisível, ou seja, entre polos que aparentemente não se inter-relacionariam.

⁸ “circulation entre antros, cosmos et logos”

escritor pode explicar pela singularidade de sua relação com o mundo: “é uma questão de produzir um sistema de signos que seja restaurado por seu arranjo. A experiência de uma exige que os relevos, as linhas de força dessa paisagem induzam uma profunda sintaxe, um modo de composição e de contar histórias, que desfaz o mundo e a linguagem usuais.”⁹ (COLLOT, 2001, p. 509, grifos do autor, tradução nossa)

As considerações acima aproximam-se de perto do movimento de paisagens, sobretudo no direcionamento do olhar para o Mediterrâneo e Pernambuco, encontrado no “Poema(s) da cabra”, de *Quaderna*, de João Cabral de Melo Neto.

“Poema(s) da cabra” é uma belíssima composição em que o processo de espelhamento¹⁰ entre as duas paisagens, a do Mediterrâneo e a de Pernambuco, está posto de maneira exemplar. Basicamente, o poema traz à cena dois espaços: o litoral mediterrâneo – possivelmente da Espanha, ainda que o poema não traga esse dado com precisão –, com uma espécie de epígrafe, na verdade um poema, que abre/introduz o “Poema(s) da cabra”, situando, de início, a paisagem em terras europeias, e o sertão de Pernambuco, mais especificamente a região de Moxotó.

Interessante observar que as paisagens que remetem a esses dois lugares não são trazidas diretamente por meio da descrição pormenorizada de elementos constituintes do espaço, mas de um animal, a cabra, através da qual as paisagens geograficamente distantes e diferentes vão se aproximando e se tocando em uma construção especular, de modo que, para retomar Berque, as terras mediterrâneas são vistas *como se* Pernambuco, e vice-versa.

A escolha da cabra como elemento norteador dessas paisagens em diálogo intercambiante nada tem de acidental. Mais do que ser um animal que tem presença marcante nos dois lugares, a cabra é um ser rústico e resistente a ambientes e situações bastante hostis e inóspitas. Parece ser esse o papel fundamental da cabra na configuração das paisagens que se apresentam no poema.

De início, “Poema(s) da cabra”, como já dito, começa com quatro estrofes que parecem compor um poema introdutório, nos moldes de uma epígrafe, no qual se apresenta uma paisagem do Mediterrâneo, não a mais

⁹ “Le sens d’un texte, comme celui d’un paysage, repose sur disposition des éléments qui le composent; c’est par son aptitude à créer de nouveaux rapports et des solidarités inédites entre le mots qu’un écrivain peut rendre compte de la singularité de son rapport au monde: “il s’agit de produire un système de signes que restitue par son agencement interne le d’une expérience, il faut que le reliefs, les lignes de force de ce paysage induisent une syntaxe profonde, un mode de composition et de recit, qui défont le monde et le langage usuels.”

comum, talvez, voltada para o mar, mas aquela que se conforma no direcionamento do olhar para o continente, para a terra, para as encostas do Mediterrâneo. Obedecendo a um procedimento que Luiz Costa Lima chama de “bola de neve”, um desenvolvimento em círculos, em que os “elementos de variação e permanência não vivem segregados”, já que “uma parte se alimenta da outra” (LIMA, 1995, p. 274), as quatro estrofes iniciais trazem a essência das paisagens que serão desenhadas no decorrer do poema: a materialidade de um ambiente duro e hostil – as encostas do Mediterrâneo, reveladas na aridez da terra e do ser vivo, a cabra, que se coloca como centro irradiador de imagens e pensamentos:

Nas margens do Mediterrâneo
não se vê um palmo de terra
Que a terra tivesse esquecido
de fazer converter em pedra.

Nas margens do Mediterrâneo
não se vê um palmo de pedra
que a pedra tivesse esquecido
de ocupar com sua fera.

Ali, onde nenhuma linha
pode lembrar, porque mais doce,
o que até chega a parecer
suave serra de uma foice.

Não se vê um palmo de terra,
por mais pedra ou fera que seja,
que a cabra não tenha ocupado
com sua planta fibrosa e negra. (NETO, 1997, p. 239)

Curiosamente, nesse primeiro momento, a paisagem Mediterrânea não se dá a ver através do mar, mas da terra e da pedra. Ambas, terra e pedra, igualam-se, posto que uma é vista como reflexo da outra: “Nas margens do Mediterrâneo/não se vê um palmo de terra/ que a terra tivesse esquecido/de fazer converter em pedra” (NETO, 1997, p. 239).

A ideia da pedra, tão cara à poesia de João Cabral, já se instala como o domínio da paisagem, impossibilitando o olhar de enxergar o que quer que seja, no âmbito da materialidade, além da pedra, pois “não se vê um palmo de terra” que não tenha se convertido em pedra.

O olhar lançado para o entorno, no entanto, não reduz o sujeito lírico às imagens concretas que se formam em sua retina, mas o leva a um entendimento daquilo que vê e a terra/pedra transforma-se em “fera”, de igual maneira não deixando espaço para que dela outra interpretação se faça, o que vem reforçado na construção paralelística: “Nas margens do Mediterrâneo/ não se vê um palmo de pedra/ que a pedra tivesse esquecido/ de ocupar com sua fera” (p. 239). Duas palavras apenas são alteradas de um verso para o outro (ocupar e fera), o qual conserva a mesma estrutura, mas que, com as novas palavras, tem seu sentido ampliado e modificado, embora não seja totalmente outro.

Do visível surge o invisível, um estado, fera, materializado na terra/pedra. Assim redimensionada, a paisagem é revelada como sentimento e compreensão de um lugar, sobremaneira marcado pela rusticidade e por seu aspecto bravio. A eliminação categórica de ser outra coisa “mais doce”, “suave serra de uma foice” – imagem que remete ao formato de elevações na encosta mediterrânea – posta no uso reiterado na negativa “não se vê” na primeira, segunda e quarta estrofes e “nenhuma linha”, na terceira estrofe, cristaliza o aspecto duro e hostil do lugar – terra/pedra/fera – que se fundem, na última estrofe, na figura da cabra, que passa a dominar o quadro desenhado pelo sujeito lírico: “Não se vê um palmo de terra,/ por mais pedra ou fera que seja,/ que a cabra não tenha ocupado/ com sua planta fibrosa e negra.”

Nas nove partes subsequentes, todas compostas por quatro estrofes de quatro versos e que antecedem a última parte do poema, a qual retorna às margens do Mediterrâneo, é a cabra o elemento, ou melhor, o ser para o qual se olha, na sua natureza de pedra e fera, que dela faz essa “planta fibrosa e negra”.

Se, em um primeiro momento, a escolha da cabra para compor o centro da paisagem mediterrânea desenhada atende a uma realidade local, visto ser o animal comum na região (da mesma maneira que também é comum no sertão pernambucano), a escolha não se limita a esse dado referencial. Além de corriqueira no lugar, a cabra constitui-se enquanto animal rústico e resistente a condições inóspitas de clima, vegetação e relevo, o que faz dela um ser forte, “planta fibrosa e negra”.

Todavia, é o sentido de cabra enquanto condição de ser – da natureza e da cultura – que o poeta movimenta no poema, num desdobramento constante do animal cabra, em cujas dobras se cruzam, e mesmo se fundem, as paisagens do Mediterrâneo e do sertão Pernambucano.

Nas três primeiras partes do poema ganha destaque o apelo visual – já presente no início quando do desenho da encosta do Mediterrâneo como paisagem dura e seca, feita de pedra e cabra – agora todo ele focado na cor da

cabra, o negro. Este, embora inevitavelmente aponte para o escuro, assume matizes diversos a ressaltar o peso da negatividade.

No jogo de composição poética do escritor, no atravessamento de palavras e sentidos que João Cabral opera verso a verso, é possível sempre divisar, como já mencionado em momento anterior, uma composição em processo de acrescentamento contínuo que, se nunca perde o centro motivador, o expande palavra a palavra, como afirma Luiz Costa Lima.

Dessa maneira, se a cabra é o núcleo, em especial o que simboliza “certa ideia de homem”, tomam vulto e ampliam seus significados ideias diversas que a ela vão se somando. É o que ocorre, assim, com a cor que, supostamente, a definiria, o negro. Inicialmente, o negro da cabra constrói-se pela negação do que o seu negro não é: “A cabra é negra. Mas seu negro/ não é o negro do ébano douto/ (que é quase azul) ou o negro rico/ do jacarandá (mais bem roxo).”

Essa primeira estrofe estabelece o lugar da cabra pelo distanciamento de sua cor negra da de outros seres, igualmente negros, mas que se desdobra em outros matizes mais coloridos e não tão escuros, como o negro do ébano, quase azul, e o do jacarandá, roxo, além de certa nobreza que envolve o ébano (douto) e o jacarandá (rico) e que estão ausentes no negro da cabra, como mostram os versos subsequentes. Neles, expõe-se cruamente a condição inferior da cabra, estampada em sua cor menos viva e nobre:

O negro da cabra é o negro
do preto, do pobre, do pouco.
Negro da poeira, que é cinzento.
Negro da ferrugem, que é fosco.

Negro do feio, às vezes branco.
Ou o negro do pardo, que é pardo.
Disso que não chega a ter cor
ou perdeu toda a cor no gasto.

É o negro da segunda classe.
Do inferior, que é sempre opaco.
Disso que não pode ter cor
porque em negro sai *mais barato*. (NETO, 1997, p. 239-240)

A cabra, assim, parte intransponível da paisagem mediterrânea, posto que a habita de forma entranhada, já que é a própria substância de pedra, seca, dura e feroz do local, amplia com seu negro o aspecto agreste da paisagem.

A descrição do negro da cabra, ao deslizar do âmbito exclusivamente concreto da cor para a dimensão metafórica do negro, entendido enquanto falta – a ausência de cor (o preto), de dinheiro (pobre) e de substância (pouco) põe em cena a condição inferior da cabra, o que é reforçado nos sentidos subsequentes da poeira cinza e da ferrugem fosca. O negro, rico e douto e que adquire outras tonalidades no ébano e no jacarandá, na cabra é desbotado, (cinza e fosco), ligado à corrosão (ferrugem) e ao incômodo do pó (poeira), ficando, portanto, distante da nobreza e superioridade do ébano e do jacarandá.

A poeira, que no poema colabora para o tom fosco e acinzentado do negro da cabra, é elemento fundamental no trânsito/espelhamento da paisagem mediterrânea para a paisagem pernambucana, já que o ambiente poeirento e cinza retoma a imagem de início colocada sobre as margens do Mediterrâneo, dominada pela terra e pela pedra, praticamente sem vegetação, e o sertão de Pernambuco, igualmente seco, pedregoso e poeirento, de pouco colorido, estampado na vegetação seca da Caatinga nordestina.

A distância geográfica e tipológica entre esses dois espaços é eliminada na medida em que o aspecto essencial presente nos dois lugares, o da falta (de cor, de brilho, de vida) aproxima-os de forma indelével. É por meio da cabra que essa aproximação se torna mais expressiva, uma vez que o animal (pedra, fera, negro, pobre e fosco) compõe/recompõe a imagem do sertão nordestino, sobremaneira, em termos do próprio homem nordestino.

Desse modo, na condição rebaixada do negro da cabra – de segunda classe, inferior, opaco, barato – se existe a remissão concreta à cabra mediterrânea, à cabra enquanto animal rústico e que, mesmo domesticada, não se desfaz por completo de sua natureza selvagem, existe, em nível mais profundo, alcançado pela manipulação de palavras num jogo polissêmico e ambíguo que permite o movimento intercambiante entre seres, lugares e situações, a exposição de uma condição de ser do homem nordestino, sertanejo, “severino”, inferiorizado socialmente (pobre, de segunda classe), apagado (cinzento) em meio à paisagem poeirenta do sertão, barato, uma vez que à margem das benesses da sociedade.

Essa identificação fica ainda mais evidente quando, por meio de uma construção paradoxal, o poema apresenta o negro da cabra não como próximo daquilo que pareceria natural, como da noite, da escuridão, do funeral, do luto, do mistério ou da morte, mas, ao contrário, do sol, da luz, do carvão, da vida:

Se o negro quer dizer noturno
o negro da cabra é solar.
Não é o da cabra o negro noite.

É o negro de sol. Luminar.

Será o negro do queimado
mais que o negro da escuridão.
Negra é do sol que acumulou.
É o negro mais bem do carvão.

Não é o negro do macabro.
Negro funeral. Nem do luto.
Tampouco é o negro do mistério,
de braços cruzados, eunuco.

É mesmo o negro do carvão.
O negro da hulha. Do coque.
Negro que pode haver na pólvora:
negro de vida, não de morte. (NETO, 1997, p. 240)

É a situação particular do ser no mundo, portanto, que estabelece sua “cor”, sinônimo de vida. Não é difícil observar, nesse momento do poema, a simbiose entre a cabra, negra das margens secas e pedregosas do Mediterrâneo, com o cabra¹¹ nordestino, não biológica e necessariamente negro como a cabra mediterrânea, mas enegrecido pelas condições de vida “severina”: a permanência sob o sol inclemente a queimar a pele, deixando-a como carvão e marcando-a com “o negro [penoso, fosco, cinzento] da vida e não da morte”.

Assim, cada vez mais a paisagem do Mediterrâneo vai sendo redimensionada no sentido de alcançar a paisagem nordestina ao aproximar-se sobremaneira da realidade humana e natural do universo pernambucano naquilo que tem de essencial e não apenas de acessório. Por esse motivo, mesmo a cabra clara, como a de Moxotó, é também negra como a do Mediterrâneo, pois assim o é a natureza dura, de pedra, metálica que é de toda cabra, europeia ou brasileira, preta ou branca.

A cabra, tanto em um quanto em outro lugar, está reduzida a uma paisagem esquelética e sem vida, sendo ela também um esqueleto (parte e continuidade do entorno), “apenas cõeada”, “sem orvalho”, “sem folhas, só raiz e talo”. Essa condição da cabra, no entanto, não é simplesmente natural, mas resultado de um movimento de exclusão, que a priva de vida colorida, de umidade, de suavidade, de estofamento (miolo e folha):

ALVES, Regina Célia dos Santos. Paisagens espelhadas na poesia de João Cabral de Melo Neto: uma leitura de “Poema(s) da cabra”. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 2 (2019), p. 213-228.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 03 set. 2019.

Não é pelo vício da pedra,
por preferir a pedra à folha.
É que a cabra é expulsa do verde,
trancada do lado de fora.

A cabra é trancada por dentro.
Condenada à caatinga seca.
Liberta, no vasto sem nada,
proibida, na verdura estreita.

Liberdade de fome e sede
da ambulante prisioneira.
Não é que ela busque o difícil:
é que a sabem *capaz de pedra*. (NETO, 1997, p. 242)

Na “arquitetura de formas e significações” (COLLOT, 2013, p. 58) que o poema vai construindo, o jogo entre o dentro e o fora, o voluntário e o involuntário dimensiona a condição de vida da cabra, agora já totalmente posta dentro do espaço geográfico nordestino, na “caatinga seca”, sendo que mais se aproxima o animal cabra do cabra homem.

É justamente naquilo que não é de expressão natural e involuntária da cabra, o ser “expulsa do verde” e o levar a canga no pescoço que a impede de “furar as cercas” e buscar outros pastos – portanto, situações a ela impostas –, que nos permite visualizar, nessa paisagem agreste onde está posta a cabra, marcada pela rusticidade da pedra, da caatinga seca, da ausência do verde, da vastidão do nada, a extensão da cabra que é o próprio homem nordestino. É o cabra “capaz de pedra”, assim como a cabra, resistente ao ambiente inóspito do mundo sertanejo, mas não porque isso é próprio de sua natureza ou porque assim o queira, mas porque, da mesma maneira que a cabra, é expulso do verde, está à margem de condições mais favoráveis de vida natural e, sobretudo, de vida social. Oprimido, também como a cabra, encontra-se prisioneiro de um mundo hostil que, ironicamente, concede-lhe a “liberdade de fome e sede”, “no vasto sem nada” e o priva de vida, de verde, de umidade, de substância, restando-lhe apenas a “raiz e o talo” de “couro sola”, fazendo-se, portanto, da “mesma casta” da cabra:

O núcleo da cabra é visível
debaixo do homem do Nordeste.
Da cabra lhe vem o esculpado
e o estofo nervudo que o enche.

Se adivinha o núcleo de cabra
no jeito de existir, Cardozo,
que reponta sob seu gesto
como esqueleto sob o corpo.

E é outra ossatura mais forte
que o esqueleto comum, de todos;
debaixo do próprio esqueleto,
no fundo centro de seus ossos.

A cabra deu ao nordestino
esse esqueleto mais de dentro:
o aço do osso, que resiste
quando o osso perde seu cimento. (NETO, 1997, p. 244)

No movimento de bola de neve que caracteriza a construção poética de João Cabral de Melo Neto, como aponta Luiz Costa Lima (1995), é nítida, na nona parte do poema, a explicitação do que é o núcleo da poesia do autor: certa ideia de homem – nordestino, pobre, “severino” –, desde o início sugerida no poema e que vai sendo alimentada verso a verso, como que incorporando a cada novo lugar visitado um aspecto também novo, sem, contudo, eliminar sua essência. Ao contrário, é no movimento de acrescentamento que mais evidente e firme ela se torna.

Dessa maneira, nesse momento, a cabra e o homem do Nordeste caminham paralelamente, em uma dinâmica especular, pois um está no outro e vice-versa: cabra/homem ou homem/cabra, o que quer que seja, define-se pela aridez e pela resistência, pelo “escarpado e pelo estofado nervudo”, de um esqueleto de aço, “que resiste quando o osso perde seu cimento”, quando a condição de vida, que paradoxalmente é condição de morte, se impõe de forma inclemente.

Na última parte do poema, a paisagem do mediterrâneo é retomada, não do ponto de vista da terra, do lugar onde está a cabra, mas de um olhar que se direciona para o mar, “clássico/ com águas de mármore azul”. A paisagem, nesse momento, repousa sobre uma leveza e um colorido ausentes na imagem inicial e continental das margens do Mediterrâneo: pétrea e sem vida:

O Mediterrâneo é mar clássico,
com águas de mármore azul.
Em nada me lembra das águas
sem marca do rio Pajeú.

As ondas do Mediterrâneo
estão no mármore traçadas.
Nos rios d Sertão, se existe,
a água corre despenteada.

As margens do Mediterrâneo
parecem deserto balcão.
Deserto, mas de terras nobres
não da piçarra do Sertão.

Mas não minto o Mediterrâneo
nem sua atmosfera maior
descrevendo-lhes as cabras negras
em termos das de Moxotó. (NETO, 1997, p. 244-245)

Na construção antitética entre mar e sertão presente no final, o Mediterrâneo, agora, transforma-se em paisagem marítima, líquida (portanto úmida), de águas de beleza, brilho e leveza, de “mármore azul”, de ondas bem traçadas na nobreza do mármore e cujas margens desérticas não são estéreis, mas repousam em terras nobres.

Do outro lado, do continente e do sentido, dão a ver os rios do Sertão, mais propriamente o Pajeú, importante rio que corta o estado de Pernambuco e a região de Moxotó, referenciada no poema. Este, ainda que esteja na esfera da liquidez, é apenas um rio, não um mar, sem a beleza do “mármore azul”, posto que formado por “águas sem marca”, sem onda, de “água despenteada e não traçada no mármore”.

Nesse momento de aproximação e distanciamento, nas dobras do diferente, do estrangeiro, do Mediterrâneo, a revelação profunda do outro, do Sertão: de seu espaço de piçarra, areia, pedra e pouca fertilidade; de sua cabra, branca, entre o selvagem e o doméstico, prisioneira de sua condição natural e de sua canga, privada do verde; de seu homem, cabra duro e resistente, de esqueleto de aço, também expulso do verde (da vida úmida e leve) e condenado “à caatinga seca”; de sua vida, de dificuldades, de opressão e exclusão, de falta de cor, brilho e substância, em uma palavra, “severina”.

É possível, assim, retornarmos à paisagem enquanto percepção e uma forma de pensamento que pressupõe um modo particular, holístico, de conhecimento, em que o sujeito e o objeto, o lá e o cá, o estrangeiro e o familiar, o visível e o invisível, o dado e o subtendido jamais existem separadamente, mas em um intenso processo relacional, semiótico. Desse modo:

A configuração que a percepção confere aos elementos da paisagem encontra seu prolongamento na refiguração pela escrita. A “paisagem” de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou. Ela nem é mesmo uma composição mais ou menos sutil desses referentes geográficos e biográficos, mas uma *constelação original de significados produzidos pela escrita*. (COLLOT, 2013, p. 58, grifo nosso)

Portanto, considerar a presença do Mediterrâneo na poesia de João Cabral e de tantos outros lugares em que viveu e pelos quais passou como um aspecto marcadamente biográfico da ordem de seus conhecimentos geográficos e turísticos é limitar, e mesmo falsear, sobremaneira, a dimensão da paisagem em sua poesia. Ela é, antes de tudo, uma criação da linguagem e constrói, como afirma Michel Collot, uma constelação de significados não exatamente correspondentes à realidade dos fatos concretos, mas que os redimensiona em uma nova e profunda significação. Daí a conclusão do sujeito lírico, no final do poema: “Mas não minto o Mediterrâneo/ nem sua atmosfera maior/ descrevendo-lhe as cabras negras/ em termos da de Moxotó”.

Daí ser possível, também, retomar a fala de João Cabral colocada no início como epígrafe, de que fala várias línguas, mas que seu sotaque é sempre pernambucano. De um ponto de vista analógico, o poeta também tem conhecimento de vários lugares do mundo, mas o modo como os habita, como os “pronuncia”, é sempre atravessado por seu ser pernambucano, seu lugar de pertencimento, responsável por esse “sotaque” sempre presente que, todavia, não o limita na sua re-apresentação e re-significação do mundo pela linguagem, mas ao contrário, a ele possibilita a criação de um universo intercambiante, em constante diálogo, de paisagens em movimento, transfiguradas nessa “atmosfera maior”, expondo com acuidade e rara beleza aquilo que Berque (2009) chama de *trajection*.

REFERÊNCIAS

BERQUE, Augustin. *El pensamiento paisajero*. Tradução de Maysi Veuthey. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

CHENET, Françoise & COLLOT, Michel. Avant-propos. In: CHENET, Françoise et al. *Le paysage état des lieux*. Bruxelas: Ousia, 2001.

COLLOT, Michel. La pensée paysage. In: CHENET, Françoise et al. *Le paysage état des lieux*. Bruxelas: Ousia, 2001.

ALVES, Regina Célia dos Santos. Paisagens espelhadas na poesia de João Cabral de Melo Neto: uma leitura de “Poema(s) da cabra”. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 2 (2019), p. 213-228.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 03 set. 2019.

_____. *Póetica e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves et al. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

LIMA, Luiz Costa. *Lira & Antilira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Tradução de Carmen Domínguez. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

NETO, João Cabral de Melo Neto. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

REGINA CÉLIA DOS SANTOS ALVES é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista/UNESP-São José do Rio Preto (1994) e doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UNESP-Assis (2000), com pós-doutorado pela Universidade de Brasília (2015). Desde 1995 é professora da Universidade Estadual de Londrina (UEL), atuando como professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Letras, na linha de Representações e Textualidades. Dentre suas publicações estão os artigos “O Rio em crônicas de Joaquim Manuel de Macedo, João do Rio e Marques Rebelo” (*Dedalus*, 2014), “A paisagem e o homem em contos de Valdomiro Silveira” (*Literatura em Debate*, 2015), “Dois modos de Ler o sertão: Afonso Arinos e Valdomiro Silveira” (*Topus*, 2015), “A paixão pela natureza e a busca pelo reencantamento do mundo: as paisagens de Fagundes Varela e Sousândrade” (*Estudos Linguísticos*, 2017), dentre outros.