UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA – PPGLL

DIOGO DOS SANTOS SOUZA

ÁGUA, TERRA, LAMA: A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NA TRILOGIA DO RIO, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

MACEIÓ
2019

DIOGO DOS SANTOS SOUZA

ÁGUA, TERRA, LAMA: A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NA TRILOGIA DO RIO, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Literatura da Universidade Federal de Alagoas como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, na linha de pesquisa Literatura e História.

Orientadora: Profa. Dra. Gilda Albuquerque Vilela Brandão

MACEIÓ
2019

Catalogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

S729a Souza, Diogo dos Santos.
Água, terra, lama: a representação do espaço na trilogia do rio, de João Cabral de Melo Neto / Diogo dos Santos Souza. – 2019.
124 f.

Orientadora: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.
Tese (doutorado em Letras e Linguística : Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2019.

Bibliografia: f. 119-124.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. 4. Crítica literária. I. Título.

CDU: 821.134.3(81).09

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

TERMO DE APROVAÇÃO

DIOGO DOS SANTOS SOUZA

Título do trabalho: "UMA VIAGEM POÉTICA PELA TRILOGIA DO RIO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Prof. Dr. Antonio Tadeu Pinto Soares Júnior (CMF)

Prof. Dr. Carlos Henrique Almeida Alves (Ifal)

Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

Maceió, 10 de julho de 2019.

Às minhas professoras da Educação Infantil e às minhas professoras e aos meus professores do Ensino Fundamental, do Ensino Médio e do Ensino Superior, em especial, à Profa. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão, pelo exemplo de luta, força, dedicação e resistência no exercício diário da docência.

A literatura como turismo

Certos autores são capazes
de criar o espaço onde se pode
habitar muitas horas boas:
um espaço-tempo, como o bosque.

Onde se ir nos fins de semana,
de férias, até de aposentar-se:
de tudo há nas casas de campo
de Camilo, Zé Lins, Proust, Hardy.

A linha entre ler conviver
se dissolve como em milagre;
não nos dão seus municípios,
mas outra nacionalidade,

até o ponto em que ler ser lido
é já impossível de mapear-se:
se lê ou se habita Alberti?
se habita ou soletra Cádis?

João Cabral de Melo Neto, em *Agrestes* (1981-1985)

RESUMO

O presente trabalho é um estudo crítico-analítico da trilogia do rio de João Cabral de Melo Neto. Tem, portanto, como núcleo norteador as obras que tematizam as relações entre o indivíduo e o espaço físico, social e geográfico. Em *O cão sem plumas* (1951), o espaço literário constitui-se por meio de metáforas e analogias densas, representando o rio Capibaribe e o mangue como ambiente de sobrevivência, no contexto de surgimento social do homem-lama. Em *O rio ou a relação da viagem que o Capibaribe faz da sua nascente à cidade de Recife* (1953), o espaço geográfico é reportado pela voz do rio, cuja água se transforma em um guia poético das lembranças do próprio Cabral. Por fim, em *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambucano* (1954-55), a terra seca é apresentada dramaticamente pelo olhar de Severino, em trânsito entre a morte e a vida. Nessa perspectiva, procuramos investigar as formas como o espaço é representado na poesia cabralina, interpretando os signos que o compõe – água, terra, lama.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto. Trilogia do rio. Água. Terra. Lama

ABSTRACT

The current dissertation is a critical and analytical study of João Cabral de Melo Neto's river trilogy. Our focus thus is directed to works that thematize the relations between physical, social and geographical space. In the poem *O Cão sem plumas* (1951), the literary space is established through metaphors and dense analogies, representing Capibaribe river and the mangrove as a survival environment, in the context of social emergence of the mud-man. Turning to *O rio ou a relação da viagem que o Capibaribe faz da sua nascente à cidade de Recife* (1953), the geographical space is reported by the voice of the river, whose water is transformed into a poetic guide of Cabral's memories. At last, in *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambucano* (1954-55), the dry land is dramatically presented by the gaze of Severino, transiting between death and life. From this vantage point, our goal is to investigate the ways space is represented in cabralian poetry, interpreting the signs that compose it – water, land, mud.

Keywords: João Cabral de Melo Neto. River trilogy. Water. Land. Mud.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

1 *O CÃO SEM PLUMAS*: QUEM SE MOVIMENTA NAS ÁGUAS POÉTICAS DO RIO? **14**

1.1 Às margens do versejar: o rio, o cão e as plumas 18

1.2 Os primeiros passos desse *cão sem plumas* 22

1.3 O rio, uma paisagem em trânsito 28

1.4 O rio chega ao mar, a fábula chama o discurso 38

1.5 O discurso e o rio 42

2 O RIO, DO GUIA POÉTICO AO NARRADOR DE LUGARES **51**

Um roteiro literário de viagem feito nas águas do rio 53

3 O CAMINHAR DO RETIRANTE PELO SERTÃO NORDESTINO **90**

Os lugares por onde a gente severina se move 93

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS **116**

REFERÊNCIAS **119**

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é investigar a construção do espaço poético nos seguintes livros de João Cabral de Melo Neto (1920-1999**):** *O cão sem plumas* (1951), *O rio ou a relação da viagem que o Capibaribe faz da sua nascente à cidade de Recife* (1953) e *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambucano* (1954-1955).

Nos poemas mencionados, o rio assume, em maior ou menor grau, a função de narrador, tanto de sua própria história (*O rio)* quanto da história dos retirantes *(Morte e vida severina)* ou, ainda, camufla-se em homem-lama (*O cão sem plumas).*

Para compreender o modo como o espaço é representado, examinaremos os procedimentos formais utilizados por Cabral (imagens, metáforas, comparações e analogias), bem como o recurso discursivo que constitui – no dizer de seus abalizados comentadores – a marca de sua escrita: a concisão (densidade) semântica.

Dentre a vasta gama de autores que se debruçaram sobre a obra cabralina, alguns são essenciais para nossa pesquisa. Luiz Costa Lima e seu conceito de "visualização" *(Lira e antilira:* Mário, Cabral e Drummond, 1995) nos fornece pistas para entender os processos imagísticos cabralinos, usados na categoria formal da descrição. Marta Peixoto traça, em *Poesia com as coisas* (1999), um amplo estudo da *trilogia do rio*, cuja base epistemológica utilizamos para desvendar os pontos comuns porventura existentes no conjunto dos três livros aqui abordados. Benedito Nunes (*João Cabal de Melo Neto*, 1971) aprofunda a contextualização da obra do poeta pernambucano e aponta a crítica social como sendo a posição-síntese que orienta o conjunto de sua obra. Um dos principais críticos da poética de Cabral, João Alexandre Barbosa, sobretudo em *A imitação da forma*: uma leitura de João Cabal de Melo Neto, abre um caminho crítico inovador, assim como Antonio Carlos Secchin que, em *João Cabral:* a poesia do menos (2014), estabelece uma profícua análise dos signos que se intercruzam no espaço poético cabralino.

Vários teóricos são imprescindíveis para nosso trabalho exegético: de Italo Calvino *(Seis propostas para o próximo milênio,* 1999), retiramos o conceito de "exatidão", com o qual aprofundamos nossa reflexão sobre o termo "espessura" e suas variantes, recorrente em *O cão sem plumas.* Edgar Morin e Jeanne-Maria Gagnebin, respectivamente, em *O homem e a morte (*1997) e *Lembrar, escrever, esquecer* (2009) bem como Philippe Ariès *(O homem diante da morte,* 2014) são estudiosos que nos ajudam a estabelecer elos metafóricos entre espaço, morte, vida e terra.

As leituras críticas e teóricas feitas nos permitem afirmar que o rio e elementos que lhe são próximos – água, lama, mangue, mar – atravessam o discurso poético de Cabral de Melo Neto, não somente nos livros aqui abordados mas em outros, como *Paisagens com figuras* (1954-1955) e *A educação pela pedra* (1962-1965).

. Todavia, escolhemos analisar os poemas já mencionados anteriormente em função de eles comporem uma trilogia que tem como unidade temática o rio Capibaribe, a seca do sertão nordestino e a miséria da população vivendo em seu entorno.

Mimeticamente representado, o rio guarda imagens incomuns, tensas, variadas e singulares, desde o rio desplumado, o rio-espada de *O cão sem plumas)*, passando pelo rio-guia carregado de memórias de *O Rio* até o rio-morte de *Morte e vida* severina. Tal fato poético instiga-nos a refletir como a recorrência dos elementos aquáticos acima mencionados – água, lama, mangue, mar – poderia contribuir para nossa análise.

Em *O cão sem plumas*, a relação entre o indivíduo e o rio é tecida metaforicamente por meio da imagem do *homem-lama* e do *cão sem plumas*, a qual aponta para o estado de exploração do ser humano e para a enfermidade do rio. O mangue, ambiente natural que pertence ao espaço do rio, é o lugar utilizado no texto literário para expressar a carência do povo que depende desse espaço para viver. Dividido entre paisagem, fábula e discurso, o rio resiste, mesmo quando o mangue sobrepõe-se a sua existência e deixa o homem imerso na lama. Ainda neste livro, procuramos interpretar a palavra "espessura", que encerra uma complexidade crescente no decorrer do poema. Levantamos a suposição de que "espessura" remete ao real. O que se considera "espesso", na atmosfera não apenas deste poema, mas também nos demais que compõem a trilogia do rio, é a realidade concreta que corta o indivíduo, que o fere, sentida não somente na pele das palavras como também vivida na complexa relação entre o homem e o espaço. A dureza e a negatividade que escorrem dessa espessura pertencem tanto ao plano poético quanto ao plano do referente. Assim, a noção de "espessura" pode ser utilizada para compreender como o texto literário apropria-se da referencialidade externa para discutir, internamente, a realidade nordestina. Em suma, o poema é mais cortante do que o seu próprio referente.

Em *O rio*, o percurso das águas do Capibaribe é narrado em versos, pelo próprio rio, em um trajeto que registra toda a sua extensão, da nascente até a foz. Nesse texto, o rio assume o papel de sujeito lírico e mostra como as suas águas podem ser imagens que representam a memória de um lugar. Assim, o rio torna-se um viajante, um guia e também um narrador de seus próprios caminhos, apresentando os municípios que constituem a história e a geografia do Capibaribe. É nesse livro, mais especificamente em seu último

verso, que encontramos outra vereda que nos aponta para um possível olhar do ato de imaginar da poesia cabralina: "o grosso tear". Essa expressão não concerne somente à formação do "comum retirar", tecida através de um gênero historiográfico – a "relação" – mas também envolve uma metáfora literária: o passo do retirante é também "espesso" pois se tece nessa viagem poética do processo de criação artística. É assim, na relação intertextual textual entre esses dois livros que intentamos expor a nossa ideia de real e de imaginário/literário – noções importantes para a análise do espaço poético das águas cabralinas.

No último texto literário a ser analisado, *Morte e vida severina*, a terra seca é um espaço no qual se move a gente severina. Personagens que na vida real partem em busca de terra, água e trabalho, os severinos (assim denominados imaginariamente por Cabral) são gente sofrida, anônima. A terra calcinada metaforiza uma sociedade latifundiária assentada em bases agrárias e na força de trabalho do retirante. Por meio da gente severina, Cabral tece, sem meias palavras, uma crítica social. Nesse sentido, os severinos em trânsito não fazem propriamente uma viagem rumo ao mar que banha Recife; ao contrário, formam um cortejo fúnebre em direção à morte. Tal fato leva-nos a pensar que os passos do retirante o direcionam para lugares de recusa.

Isto posto, explicaremos a estrutura do trabalho. Apesar de os três livros analisados formarem uma trilogia, optou-se por interpretá-los separadamente, a fim de organizar nossa metodologia.

No primeiro capítulo, discorremos sobre como se efetua a representação do espaço poético em *O cão sem plumas*, tendo como ênfase estudar os principais elementos que a compõe: o cão, o rio, o mangue, a expressão *sem plumas* e o homem-lama. Observamos, também, como a apresentação do rio, em estado de morte, torna-se um reflexo do homem-ribeirinho, investigando como as associações metafóricas são fundamentais para a construção poética do espaço. Os subitens deste capítulo foram organizados em acordo com a divisão das quatro partes do poema: as duas paisagens, a fábula e o discurso.

No segundo capítulo, *O rio ou a relação da viagem que o Capibaribe faz da sua nascente à cidade de Recife* (1953) é lido como um relato poético do rio que, como dissemos anteriormente, narra o seu trajeto do sertão à capital de Pernambuco. Aqui, tem-se uma aproximação maior com a paisagem física do Nordeste, posto que se verifica a descrição dos passos do rio e dos lugares por ele atravessados, até o seu destino final. A consciência da crítica social, prenunciada no livro anterior, cede espaço para a descrição da paisagem que compõe a natureza que envolve e margeia o rio Capibaribe. A ideia do

retirar, como um ato de caminhar e deixar o seu lugar de origem, germina através da voz do rio que desce para o litoral, ação que ganha outro expoente no último livro da trilogia, em que o retirante assume a forma de um indivíduo em embate com a terra e com a miséria que o rodeia.

Por fim, no Capítulo 3, analisaremos *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambu*cano (1954-55), em que o espaço é lido sob a perspectiva do retirante que se move tal qual o rio em direção a Recife. Todavia, no auto, a falta de espaço para a gente severina na terra é maximizada de forma que as adversidades entre o espaço e o homem são acentuadas cada vez mais. Logo, pretendemos analisar o poema mostrando a terra como um espaço adverso, um espaço que representa a morte e a exploração da força de trabalho; por outro lado, a terra pode ser um lugar de abertura para uma nova vida, uma contemplação da vida. Aqui, neste livro concebido como uma peça dramatúrgica, o signo da morte possui uma força simbólica mais intensa se comparada aos dois livros anteriores, disseminando-se do espaço para o retirante – que carrega em si a terra seca – e do retirante para o espaço – que se ergue como um túmulo.

Os três poemas são tecidos através de um eixo em que a relação entre o homem e o espaço concretiza-se por intermédio de uma relação simbiótica, consubstanciando as suas existências pelo elo estabelecido entre a água, a terra e a lama que formam o espaço poético cabralino - objeto de estudo deste trabalho.

Esperamos que nossa pesquisa possa contribuir para a fortuna crítica de João Cabral de Melo Neto, uma das vozes mais influentes e expressivas da poesia de língua portuguesa.

1 *O CÃO SEM PLUMAS*: QUEM SE MOVIMENTA NAS ÁGUAS POÉTICAS DO RIO?

> A metáfora é coisa que deriva da minha visualidade.
>
> (João Cabral de Melo Neto, em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*).

É sabido que alguns escritores possuem um projeto literário na sua trajetória de escrita, que pode se traduzir em estilo de expressão, em símbolos recorrentes em sua obra ou no desenvolvimento de reflexões sobre temas específicos. João Cabral de Melo Neto entrega ao leitor um projeto poético que germina desde as primeiras publicações, deixando rastros sutis para a sua exegese. Em *O Cão sem plumas*, os elementos essenciais à construção do poema, a saber, o rio, o mangue, a lama, o homem, passam, poetizados, por um processo de transfiguração da natureza nordestina.

No percurso do rio, homem, lama e rio se fundem: o homem se converte em seus espaços. Esse processo de fusão ressurge nos demais livros da trilogia do rio, sempre por meio de uma relação conflituosa. Esse conflito homem/espaço constitui uma singularidade da escrita de João Cabral, problematizado em *O cão sem plumas* por meio de uma linguagem poética que se caracteriza pela exatidão, na acepção dada ao termo por Ítalo Calvino. Em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio,* Calvino define o que se deve entender por "exato": "1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis [..]; 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuanças do pensamento e da imaginação" (CALVINO, 1997, p. 71-72).

Em uma linguagem precisa, João Cabral produziu, na poesia, uma poética que dialoga com os preceitos da "exatidão" propostos pelo crítico. A trilogia do rio condensa uma imagem do rio com um espaço ao mesmo tempo social, humano e político. O título *O cão sem plumas* demonstra de imediato a capacidade inventiva de Cabral em combinar palavras por meio de um processo de condensação. Passa-se, de imediato, do plano denotativo (cão/ plumas) para o plano conotativo, gerador de um novo semantismo. Ao examinar de perto o romance *Quinca Borba*, de Machado de Assis, João Mattoso Câmara, com seu conhecimento literário e retórico, afirma:

> Mas a grande riqueza da estilística semântica está na significação externa das palavras, ou antes, na significação dos semantemas. Há para aí distinguir duas partes; a denotação que é de natureza intelectiva ou conceptual e nos dá um conceito, e a conotação que matiza esses conceitos de um dado sentimento e é essencialmente estilística. (p, 96) [...].As conotações podem decorrer do próprio sentimento que em nós provoca a coisa designada (mar inspira grandeza) ou decorrer do ambiente em que mais se utiliza a palavra (cachorro, que é termo coloquial, designa o animal com mais carinho no Brasil do que cão, que é o termo formal e preciso, donde o jogo maravilhoso entre os dois termos no *Quincas Borba* [de Machado]. (MATTOSO CÃMARA, 1971, p. 93)

Transpondo o olhar do crítico para a análise do texto cabralino, pode-se inferir que a escolha da palavra "cão" é uma forma de chamar atenção para a representação desse animal no poema, que se desprende de um sentido literal e ressignifica-se quando colocado em um plano de sentidos que o refigura pela ausência das plumas. Assim, vê-se que a relação entre o conotativo e o denotativo, nessa discussão, é um procedimento estilístico de construção literária do autor pernambucano. A expressão "cão sem plumas" resultaria, portanto, de uma "imagem dentro da imagem", como pondera João Alexandre Barbosa:

> Estruturado em quatro partes – duas paisagens, uma fábula e um discurso –, desde o seu título o poema propõe a redução pela imagem, ampliando o processo que já se intensificara na "Antiode": a condição do rio é dada pela duplicidade, *imagem dentro da imagem*, da metáfora escolhida. (BARBOSA, 1975, p. 93; grifo nosso)

Ora, as quatro partes que estruturam esse *cão sem plumas*, movendo-se entre a fábula e o discurso, possuem, retomando Calvino, uma exatidão e uma funcionalidade espacial peculiar. No fluxo lírico-narrativo, a metáfora e a comparação predominam, enquanto alicerces imprescindíveis para a constituição do diálogo entre o real e o simbólico, expressando, desse modo, o conflito entre a experiência e a consciência do artista (TOSHIMITSU, 2008, p. 59). A epígrafe que abre este capítulo é esclarecedora nesse sentido. Nela, o poeta afirma que a metáfora deriva daquilo que ele vê, ao mesmo tempo em que chama a atenção do leitor para o aspecto visual de sua poesia, presente, sobretudo, em obras que primam pela representação do espaço, como é o caso da trilogia do rio. O caráter visual de *O cão sem plumas* é construído, metaforicamente, por meio do elo comparativo entre o rio e dois elementos – cão/ plumas – pertencentes a campos

semânticos diferentes. Esse deslocamento semântico provoca a sensação de *estranhamento* de que fala Chklósvski:

> O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em sim mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é passado não importa para a arte. (CHKLÓVSKI, 1978, p. 45)

A visão de um "cão sem plumas", por exemplo, é algo inusitado, pois pede que o leitor perceba, pela sua imaginação, que animal é singularizado como um signo que gera um *estranhamento*, proporcionando uma percepção prolongada no poema ao assumir uma forma que somente pode ser compreendida quando se leva em consideração o contexto da produção literária cabralina, que buscava explorar esse elo entre o modo como se vê o referente e o modo como ele pode ser reimaginado na poesia. Já Luiz Costa Lima estabelece uma distinção entre *visualização* e *visão*, termo este que, vale frisar, não é tomado na acepção do formalista russo. Em *Lira e Antilira:* Mário, Drummond, Cabral, Costa Lima considera a *visualização* um procedimento criativo:

> O conceito de visualização será prejudicado se for entendido como uma modalidade da aproximação copiativa da realidade anterior *ao texto*. Contra essa distorção tenha-se em conta não entendermos visualização como sinônimo de visão. Enquanto esta é instrumento de percepção humana, aquela é um instrumento operativo, que implica relação dialética entre percepção e imaginação, entre recepção visual e sua transgressão formal. Ela há de ser entendida, portanto, ao nível da linguagem criadora. Aproximamo-nos, então, de seu conceito, afirmando que nela o lastro visual permanece iminente à escala formal (LIMA, 1995, p. 247).

Segundo o crítico, a *visualização,* na obra cabralina, é um processo que não corresponde ao ato de ver. Portanto, difere da *visão* que se dirige à observação do real tal como ele é. Na trilogia do rio, o espaço não é apresentado "exatamente" como é visto no real, pois está representado através da linguagem, do trabalho com a palavra. Como "instrumento operativo", a "visualização" passa pelo que se percebe e pelo que se imagina, ou seja, integra o real e o literário nos procedimentos de construção do espaço poético. Assim, a "visualidade" do texto cabralino nasce da "transgressão formal" que dispõe as palavras em versos, rimando-as, criando analogias, repetições e símiles a fim de dar "forma poética" aos espaços observáveis no mundo empírico. É sobre esse processo de "visualização" (COSTA LIMA, 1995) e "visão" (CHKLÓVSKI, 1978) que

Cristina Costa, em *Imaginando Cabral imaginando*, parece, em parte, se apoiar, quando diz que a imaginação cabralina suscita uma leitura imaginativa por parte do leitor:

> É preciso ler poeticamente a poesia de João Cabral. Ele próprio, escrevendo e compondo, revela-se o melhor defensor dessa ideia de leitura inspirada. Nele, o conceito não se ultrapassa com outro conceito, a poesia não se vence com a teoria, nem a poesia se entende com total explicação paralela. Por isso mesmo, há anos ninguém dá conta de João Cabral. De modo que o espaço de liberdade crítica, que apesar de tudo é necessário para criar e manter a fim de desler qualquer tirania do texto, fica aqui reduzido à própria homologia de uma leitura imaginativa. Isto é, o acesso à imaginação cabralina é desde já a obra de imaginação do leitor (COSTA, 2014, p. 21)

Além de "defensor da ideia de leitura inspirada", João Cabral coloca-se como condutor crítico de sua própria obra, tentando induzir o leitor para caminhos de leitura por ele próprio considerados os mais adequados. "Ler poeticamente a poesia" é também sair do eixo proposto por João Cabral.

A fortuna crítica do poeta pernambucano aponta para variados direcionamentos analíticos, como Cristina Costa comenta: "a poesia não se vence com a teoria"[1] justamente pelo fato de a poética cabralina não se asssujeitar a explicações específicas e enquadradas. É daí que surge a inumerável quantidade de pesquisas realizadas no Brasil e no mundo sobre João Cabral, pois o seu texto é um ato perene de reimaginação da palavra. Entrando na esfera do trânsito do texto literário para outras linguagens, *O cão sem plumas* foi relido no discurso fotográfico, apresentando, então, uma visualidade através das lentes da fotógrafa inglesa Maureen Bisilliat, que encaminhou o seu olhar para outros habitantes do mangue:

> Meninas, mulheres e velhas, com seus vestuários de algodão ou de chita, deselegantes e escorridos, subitamente transformadas em divindades pela lama – faces polidas de pedra, revestidas das pregas movediças do *mar*. A menina do riso aberto, a beligerância da idade no olhar, e a mulher do sorriso pálido permanecem imunes ao esforço embrutecido da velha que, intocada e ausente a seu destino, arrasta seu corpo gasto pelo *chão* (BISILLIAT, 1984, p. 11).

Primeiramente, é preciso dizer que o livro de fotografias possui o texto integral de João Cabral, dispondo os versos ao lado das imagens capturadas pela câmera. No

[1] Não queremos dizer que a crítica literária não é importante, e sim que as suas atividades de análise textual não esgotam a criação contínua de novas possibilidades de leitura, principalmente quando se trata de João Cabral.

momento introdutório do livro, Maureen Bisilliat observa a presença de mulheres no trabalho no mangue, enxergando a beleza feminina por trás do invólucro da lama. De um ponto de vista distinto do texto fonte que inspirou o ensaio fotográfico, a artista inglesa, tendo o mangue como canal de expressão artística, destaca mulheres que mostram o que há de belo em seu corpo e em sua alma em situações de trabalho e subsistência no espaço enlameado. Esse movimento de transição (do autor pernambucano à fotógrafa inglesa) do olhar sobre o mangue e sobre quem o habita faz de *O cão sem plumas* uma obra itinerante: o seu caminhar ganha novos sentidos não somente no virar da página como também na saída do verso para outras linguagens. Nas fotografias produzidas com base no texto cabralino, vê-se o deslocamento da imagem dos homens que padecem na lama para as mulheres que são beligerantes em seu "corpo gasto pelo chão". Por outro lado, apesar da consideração da beleza imagética, a realidade é dialética e conflituosa, uma vez que o mangue não deixa de ser um lugar de desigualdades. Assim, é possível dizer que, mesmo com a poetização das mulheres trabalhadoras, há uma denúncia social desse povo que é "ausente de destino" e que se arrasta pelo chão.

1.1 Às margens do versejar: o rio, o cão e as plumas

Quinto livro da trajetória literária de João Cabral de Melo Neto, *O cão sem plumas*, publicado em 1950, apresenta um redirecionamento do projeto poético do autor pernambucano, uma vez que, nessa obra, a consciência da crítica social emerge da relação construída entre o homem e o espaço, mais especificamente, o rio, mostrando o quanto ambos compartilham elementos que atravessam as suas existências. Segundo Janaina Marandola (2007, p. 38), na dissertação "Caminhos de morte e de vida: o rio Severino de João Cabral de Melo Neto", "a primeira e grande fonte de experiências trazidas à sua poesia, por meio da memória, é a sua terra natal. Recife, Pernambuco e o Nordeste foram temas de mais de 200 poemas, embora o escritor tenha vivido a maior parte de sua vida fora dali". Nota-se que o espaço nordestino ocupa uma posição de destaque na trajetória literária de João Cabral, transformando as suas lembranças em poesia ao aproximar-se, por esse caminho, de sua terra natal.

Para iniciar um estudo que contemple uma interpretação geral ou de caráter específico, uma leitura que entre no cerne dos variados sentidos produzidos, no espaço literário, pela relação conflituosa homem/espaço, é necessário se ater a duas palavras-chave que são símbolos fundamentais para se compreender a construção dialética deste

cão sem plumas. O rio e o *cão*[2] são signos[3] que se movem desde os primeiros versos do livro mencionado, adquirindo uma força expressiva que inaugura um João Cabral enredado na busca das vias que alimentam a existência do espaço dentro do indivíduo e a existência do indivíduo dentro do espaço.

Arquétipo que atravessa variadas culturas e povos, o cão é uma figura carregada de inúmeras significações. Algumas destas, listadas por Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 176), dialogam com a proposta de leitura literária que cotejamos para o desenvolvimento da nossa pesquisa. Uma das primeiras funções míticas do cão, levantadas pelos autores, é a do "psicocompo". Palavra que tem origem no grego psychopompós, o psicocompo é a junção de psyché (alma) e pompós (guia), designando, assim, um ente cuja função é guiar ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes. Guia interior, o psicopompo pode ser de natureza humana, animal ou espiritual. A imagem do cão está presente em *O cão sem plumas*, mas a associação do rio como um guia aparece apenas em *O rio* e em *Morte e vida severina*. Ou seja, esse *cão sem plumas*, por via da metáfora que faz do rio um guia, percorre, sub-repticiamente, esses outros dois livros, fato que confirma que os três poemas estão interligados, formando a trilogia. No imaginário celta, o cão é associado ao mundo dos guerreiros, enquanto na América do Norte é lido como símbolo da morte. Há, no poema de Cabral, uma condensação desses dois sentidos. O cão como guerreiro pode representar a resistência, a "luta da água parada" que o rio trava nesse ambiente que lhe subtrai as condições de viver. Por outro lado, esse cão é *desplumado*, ou seja, não possui a força suficiente para assumir uma posição de resistência, apresentando-se, assim, por um processo de fusão, como um animal que padece, imaginariamente, tanto quanto o rio. No livro *Travessia poética:*

[2] A figura do cão no Nordeste também é atrelada à morte. Como exemplo dessa afirmação, precisa-se pontuar a importância da publicação do cordel *O cachorro dos mortos*, de Leandro Gomes de Barros, no início do século XX. Nessa história, o cachorro testemunha o crime que acomete a vida de seus donos, tornando-se uma espécie de testemunha-guardiã da morte que presenciou. Assim, é possível inferir que, no imaginário cultural nordestino, o cão carrega uma marca da morte.

[3] Empregamos "signo" nas acepções admitidas por Alfredo Bosi e Lúcia Santaella, definidos a seguir: "O signo pode manter-se igual a si mesmo por longo do tempo, mas pode também mudar, ficar irreconhecível, ceder seu lugar a outro, enfim morrer. Ele não é uma espécie fixa do mundo vegetal, como a samambaia que se reproduz idêntica em nosso planeta há trezentos milhões anos. O seu valor apura-se em um exato contexto. E as conotações que o penetram são, quase sempre, ideológicos". (BOSI, 2000, p. 49) E, ao refletir sobre a concepção de *signo* na semiótica peirciana, Lúcia Santaella conclui: "Esclarecemos: o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora o signo não é o objeto, ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa [...] são todos signos do objeto casa (SANTAELLA, 1983, p. 78).

temáticas do tempo na poesia de João Cabral, a autora Rosanne de Araújo também interroga os sentidos do primeiro livro da trilogia do rio:

> Como defini-lo? Incapazes de revelar o real, as palavras persistem em dizê-lo, recriando-o através da imagem. Pelo sinal de menos, a imagem de um cão sem pelos, tal como um homem sem pele, agride. Como agride muito mais a certeza de que a ausência de pele, talvez seja a ausência do homem no homem. Nas mãos hábeis do poeta, a imagem da carência do homem (cão-rio), seus símiles, porque quase ferem, cegam os olhos de quem as lê para (é provável) abrir os olhos ao que não se quer ver. Ao tentar definir essa existência "sem plumas" (ARAÚJO, 2016, p. 80).

Malgrado a surpresa causada pelo choque de termos, em princípio incompatíveis, é por meio do "selo da negatividade[4], que, paulatinamente, a associação entre o cão e o rio começa a fazer sentido. Imaginá-lo como uma referência ao homem é pensar no ser humano que está doente como as águas do rio. Além de enfermo, a imagem de um "homem sem pele" é a maximização extrema da vulnerabilidade social e ambiental do nordestino, pois o indivíduo desprovido de pele, em qualquer situação, é um indivíduo sem proteção contra os raios solares, um indivíduo física e moralmente dilacerado, cortado pela natureza. Isto posto, percebe-se que a metáfora expressa a *espessura* a que alude o título do poema lírico-narrativo, entrelaçando a vida do homem ao espaço que habita. É como se, para representar o rio que está doente, fosse necessário incluir o homem nordestino como um canal de extensão do próprio espaço.

Atrelada à imagem canina, as "plumas" fazem parte da lista de verbetes do *Dicionário de Símbolos*, atuando como um elemento essencial à **c**onstituição desse rio metamórfico. É preciso chamar atenção para a associação das plumas ao cão, que extrapola uma descrição objetiva[5] desses elementos. O conjunto metafórico é inesperado, principalmente se pensarmos que uma das propostas literárias da trilogia do rio seria problematizar a realidade nordestina. Optou-se, assim, em apresentar essa realidade atravessada pela representação literária do espaço, tornando-o um signo movente que

[4] Críticos literários como Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa e Marta Peixoto estudaram a negatividade na poesia de João Cabral em contextos específicos, que não dialogam com a nossa proposta, que se detém ao no estudo do espaço poético. Sendo assim, compreende-se a negatividade, na representação do espaço literário, como um recurso que vai além da expressão de subtração e da marca do menos. Em "A pedra do reino", poema dedicado a Ariano Suassuna em A escola de facas (1975 – 1980), a voz lírica diz que "Foi bem saber-se que o sertão/não só fala a língua do *não*". Aqui, o selo da negatividade é utilizado para mostrar que o sertão rompe as fronteiras de uma terra subtraída; sua língua também possui o vocabulário do "sim".

[5] Entende-se por "descrição objetiva" a capacidade de levar o leitor a pensar um lugar já existente, fato que não ocorre na passagem do livro citado, uma vez que consideramos a metáfora presente em seu título.

guarda traços reais e poéticos. Rio e cão são aproximados, metaforicamente, como se o sujeito lírico desejasse suspender a imagem prévia que o leitor possui desse lugar ao associar, assim, um espaço visual (o rio) a uma figura imaginária (*o cão sem plumas*), pertencente somente ao universo poético.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 725-726), a simbologia da pluma está relacionada ao mundo lunar, representando também o crescimento de uma vegetação. Por outro lado, tem-se a pluma como parte do corpo de um pássaro, dando-lhe condições para ser detentor de um poder aéreo. Transpondo esses significados para o poema analisado, a ausência das plumas pode transmitir o sentido de que esse rio não pode mais crescer, como ambiente natural, e nem pode mais voar, no plano imaginário, na medida em que ele se torna um *cão sem plumas*. Dessa forma, já no título do livro, anuncia-se a morte do rio nas suas duas esferas de existência: na realidade nordestina e na criação literária. Nessa atmosfera, ainda vale estender um pouco mais a discussão relativa às plumas:

> Sobre as "plumas", estas podem ser interpretadas como o crescimento. Assim como as penas crescem em um animal, as plumas podem ser a vegetação que cresce num lugar inóspito. Contudo o poeta quer ressaltar esse ser "sem plumas", tirando todo o significado aéreo das plumas, para que tal ser pese no mundo, sem a leveza delas, como um sacrifício que simbolize o viver: "viver é ir entre o que vive". Na carência das plumas, ressaltamos a intenção do poema em evidenciar a carência da linguagem, a carência do homem. Através desse exercício metalinguístico, percebemos que a linguagem cabralina "ao invés de ter soterrado o objeto pela metáfora, procurava a sua descoberta pela exposição do próprio mecanismo utilizado". Assim, o poeta evita a poesia com adornos, optando por uma linguagem nua e límpida, que fale por ela mesma. (ARAÚJO, 2016, p. 80)

É possível pensar nas "plumas" como crescimento quando cogitamos que o cão está sem elas, ou seja, está impedido de crescer, estático como o rio que padece. É interessante interpretar essa subtração da leveza ao se demover o sentido aéreo das "plumas", pois o que pesa pode ser relacionado à espessura da realidade concreta. A reflexão metapoética, que se desdobra na construção do espaço do rio em estado de subtração, mostra como a escrita cabralina se preocupa como a palavra pensa o mundo. Se o espaço está carente, a linguagem entra no estado dessa carência para poder simbolizá-lo, como se fosse um compromisso ético do fazer literário de João Cabral. Na tese de José Afonso Chaves (2010, p. 44) "Rigoroso horizonte: estudo sociológico sobre a gênese do estilo antilírico de João Cabral de Melo Neto", o crítico diz que "percebe-se como a nomeação da realidade é dependente da linguagem para efetivá-la. A realidade

carente, pobre e mendiga, exige o verso pobre, sem plumas, capaz de intensificá-la exatamente por mostrar sua redução, sem desvirtuar-se da sua espessura. Ou seja, a linguagem literária encontrou uma forma de nomeação do espaço literário que ressignificou o seu estado de subtração, fazendo do discurso poético do rio uma forma de apreensão conotativa do real. Assim, "o verso carente" (e não "pobre") demonstra a potencialidade da criação literária em reduzir ainda mais esse espaço, como uma maneira de dizer que a realidade nordestina já o havia destruído antes.

1.2 Os primeiros passos desse *cão sem plumas*

A leitura do livro *O cão sem plumas* terá como foco a interpretação dos recursos de linguagem utilizados para construir e representar o espaço do rio nos versos que compõem a primeira parte do poema, "Paisagem do Capibaribe", que, desde o seu início, já evidencia o papel relevante que ocupa a natureza neste texto poético:

(Paisagem do Capibaribe)

A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta
por uma espada.

Embora posta em relevo, isto é, em posição inicial de abertura da estrofe, vale assinalar que a cidade não sobrepuja o rio. O emprego da forma passiva ("A cidade é passada pelo rio") já evidencia essa hierarquização: o rio/cão é um ser em trânsito, móvel, não se fixa; a cidade, ao contrário, é estática e sem vida. Usando uma técnica muito especial de utilização de substantivos concretos – rio, rua, cachorro, fruta – João Cabral é enfático no sentido de apontar para o protagonismo do ambiente natural. Isso porque a poética cabralina, antes de mais nada, é um tributo ao campo e à gente trabalhadora que o habita. Na "Paisagem do Capibaribe", o rio passa pela cidade sob duas formas: como um ser caminhante, tal qual um cão e, à maneira de uma lâmina cortante, tal qual uma espada. Essa dupla visualização é transposta para as estrofes seguintes. É pela voz do sujeito lírico que "aquele rio" semelhante a um *cão sem* plumas, se desdobra em dois rios opostos.

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.

Nessa primeira relação comparativa direta do "rio como um cão sem plumas" (um cão que só existe na imaginação do poeta), há uma enumeração de elementos que figuram em campos de significação distintos, antagônicos, diríamos: de um lado, signos, que "aquele rio" desconhece, exprimindo positividade ("chuva azul", fonte cor-de-rosa, "brisa na água", "brisa na água"); de outro lado, signos exprimindo negatividade ("caranguejos de lodo", "ferrugem", "lama") e a miséria que o rodeia. Como esse cenário - o mangue - constitui o espaço primordial do poema é preciso recorrer à sua contextualização ambiental e geográfica. Aliás, as afinidades entre literatura e geografia já foram pressentidas por estudiosos, dentre os quais Antje Ziethen:

> Não é surpreendente que o estudo do espaço ficcional tenha suscitado uma convergência entre a literatura e a geografia, disciplina espacial por excelência. As primeiras aproximações, aliás, já remontam à Antiguidade, como constata Bertrand Lévy, pois "o primeiro geógrafo foi Homero [Lévy, 2006, p. 3]. Lévy , geógrafo, convoca a literatura enquanto fonte de inspiração, de estímulo e de reflexão [...]: " a literatura é insubstituível para apreender essas características [o espírito dos lugares, a identidade das regiões, a personalidade das cidades] por meio do vivido, do individual e do social" (Lévy, 2006, p. 13-14) . Embora os geógrafos vejam com um olhar desconfiado a natureza mimética da literatura, a saber, o fato de que ele não copia o real geográfico, eles lhe atribuem "uma função social", considerando que "a literatura de imaginação não descreve o mundo tal como ele é , mas como deveria ser ou tal como poderia ser" (Lévy, 2006, ,p. 11) . (ZIETHEN, 2013; tradução livre da professora orientadora) [6]

[6] Cf. com o original: Il n'est guère surprenant que l'étude **de l'espace fictionnel** ait suscité une convergence de **la littérature et de la géographie, discipline spatiale par excellence. Les premiers rapprochements** remontentd'ailleurs déjà à l'Antiquité ainsi que le constate Bertrand Lévy, car « "le

Nesse sentido, conscientes da natureza mimética da literatura, consultamos o "Atlas dos manguezais do Brasil", que descreve os mangues e suas respectivas fauna e flora:

> Praticamente todos os animais associados ao manguezal estão de alguma forma sujeitos às variações diárias do ambiente impostas pelas flutuações das marés, de forma direta ou indireta. Como as plantas, os animais que habitam o manguezal possuem adaptações para filtrar a água, controlar a entrada de sal em seus sistemas internos ou eliminar os excessos desse elemento quando necessário (INSTITUTO CHICO MENDES DE CONSERVAÇÃO DA BIODIVERSIDADE, 2018, p. 32)

Observe-se que o termo utilizado para se referir a esse ambiente estuário é "manguezal", sendo, tudo indica, a palavra "mangue" mais usada no discurso oral, fato que já indica uma aproximação da trilogia do rio com a linguagem não formal. De acordo com o "Atlas", o mangue é um ecossistema bastante rico em variedade de formação geográfica por se construir através de reentrâncias, ou seja, ele se forma através de curvas e ângulos que não são uniformes. Assim, observa-se que a noção de mangue já carrega um sentido de um espaço em constante transformação. No poema cabralino, a riqueza da biodiversidade do mangue é ignorada para dar lugar a um cenário de miséria, revelando, desse modo, a consciência crítica do autor e "desenhando um universo caído", conforme percebe acertadamente Thaís Thosimitsu, ao comentar a epígrafe do poema em estudo**:**

> *O cão sem plumas* desenha um universo caído, se retomarmos a epígrafe de Carlos Drummond de Andrade: faz-se de arestas, apodrecimento e erotismo. O tema do livro é o rio (e, quem sabe, mais que isso, é o rio a alegoria que motiva *O cão sem plumas).* Essa imagem tão recorrente na história geral da Literatura, e também em nossa tradição luso-brasileira, será singularizada no Capibaribe, rio que junto com o Beberibe divide o Recife em três ilhas, forma seus mangues e desagua no Atlântico (p. 59).

premier géographe fut Homère"» (Lévy 2006 : 3). Lévy, lui-même géographe, convie la littérature en tant que sourced'inspiration, de stimulation et de réflexion [...] : » la littérature est irremplaçable pour cerner ces caractéristiques l'esprit des lieux, l'identité des régions, la personnalité des villes] à travers le vécu, individuel et social » (Lévy 2006 : 13-14). Quoique les géographes regardent parfois d'un oeil méfiant la nature mimétique de la littérature, à savoir le fait qu'elle ne copie pas le réel géographique, ils lui attribuent « une fonction sociale », étant donné que « [l]a littératured'imagination ne dépeint pas le monde tel qu'il est mais tel qu'il devrait être ou tel qu'il pourrait être » (Lévy 2006 : 11).

A aproximação do rio com o mangue se justifica quando pensamos na comparação com o "cão sem plumas", fato que pode se traduzir, metaforicamente, como um sujeito enfermo, que padece. Vale destacar que o rio não é apenas dito no primeiro verso, como também apontado através do dêitico[7] "aquele". Textualmente, a utilização do "aquele" serve para exprimir a distância de quem fala ("O Rio") a quem se fala, fato que ratifica que o rio está sendo lembrado, ou seja, está num plano temporal que o distancia da voz lírica. Os dois rios em questão são construídos no poema como lugares distantes, aproximados pela memória que descreve *o cão sem plumas*.

Em *A metáfora crítica*, João Alexandre Barbosa, estudioso da obra cabralina, conceitua a metáfora, figura de linguagem marcante na trilogia do rio:

> A metáfora é o sinal de que, escapando à designação pura e simples, envolvendo possibilidades que se multiplicam à medida que a leitura se efetiva, o poema, que agora corta segmentos da realidade, passou a incorporar espaços inesperados cujas coordenadas somente são verificáveis a partir de suas próprias vinculações no espaço do texto (BARBOSA, 1975, p. 10).

Na poesia de João Cabral, a metáfora é criada com palavras comuns pertencentes ao nosso dia a dia, mas que ressurgem transfiguradas em uma série de analogias insólitas. O elo comparativo estabelecido, conforme já assinalamos, entre o rio e o *cão sem plumas*, estende-se ao ser humano. Na segunda estrofe, há uma enumeração de elementos de conotação negativa ("lodo", "ferrugem", "lama"), dentro os quais Barbosa salienta a expressão "sem plumas":

> A própria utilização do termo "plumas" em uso negativo mostra que modo o trabalho no eixo paradigmático, o da seleção, no poema, tem consequências sintagmáticas: a negatividade é maior na medida em que aquilo que se nega ao sujeito, cão/rio, é, por experiência repertorial, o que no léxico tem mais valor. Por ser "especialmente destinada a adornos", o nome escolhido para penas é irônico desde que seu uso, sabe-se logo, tem direção negativa: é por ser "sem plumas", e não "sem penas", que a condição do cão/rio não permite, assim como os "sem discurso" do poema posterior, o adorno, da linguagem do adorno por meio da qual, os seus olhos aparecem "pintados de azul nos mapas" , como se diz na última estrofe da primeira paisagem (BARBOSA, 1975, p. 93).

[7]Dêiticos são elementos capazes de, na comunicação oral e escrita, situar-nos no tempo e no espaço. Morfologicamente, correspondem aos pronomes pessoais e demonstrativos e aos advérbios de tempo e de lugar, os quais, além de estabelecerem a coesão do texto, norteiam direções anafóricas e catafóricas, fazendo referências ao presente, ao passado e ao futuro, bem como sinalizam as pessoas do discurso: quem fala, com quem se fala ou de quem se fala.

A união de duas palavras de campos semânticos diferentes mostra que o eixo paradigmático pode interferir diretamente no eixo sintagmático, pois, uma vez que as palavras "cão" e "plumas" são relacionadas, adicionando-se entre elas um valor de subtração, constrói-se "o selo da *negatividade* "linguisticamente, marca da estética cabralina. Logo, observa-se que a partícula negativa "sem" é uma forma de identificar o cão/rio, uma vez que o elo entre esses dois seres só existe através do que lhes é negado. É como se a escolha lexical nos levasse a pensar que esse lugar é de ausências, onde o sujeito lírico recusa qualquer tipo de embelezamento pictórico. Ao escolher "plumas" em vez de "penas", Cabral confere um tom irônico ao enunciado. Essa opção pode ser interpretada como uma forma de ratificar que o rio está na zona de *negatividade,* não possuindo nada de belo, mesmo quando há a tentativa de oferecer-lhe um traço de beleza (a escolha da palavra "plumas" ao invés de "penas"). Por outro lado, como aspecto marcante da negatividade, as "plumas" se apresentam como um sintagma que expressa o desejo do eu lírico de encontrar uma característica que minimize o ambiente do "não" do rio/cão: a ausência se mantém, mas é a ausência de uma palavra com "adornos".

Vale relembrar que o rio que conhece a "lama" é o mesmo rio que não conhece a "chuva azul". Para Josué de Castro (1955, p. 26), no livro *Documentário do Nordeste*,

> [...] no mangue, o terreno não é de ninguém. É da maré. Quando ela enche, se estira e se espreguiça, alaga a terra toda, mas quando ela baixa e se encolhe, deixa descobertos os calombos mais altos. [...] O mangue é um camaradão. Dá tudo, casa e comida: mocambo e caranguejo.

O mangue ocupa, desde a abertura do poema, um lugar de destaque. A maré entra no mangue para fortalecê-lo, molhando a terra que alimenta o homem-caranguejo, fato que estabelece mais uma ligação com o mar, mostrando como esse espaço natural é algo mais além de um abrigo. A relação do mar com o mangue possui um caráter de propriedade, pois, segundo o Castro, "o terreno é da maré", ou seja, é um espaço que possui outro espaço: o mangue é do mar. Um aspecto que precisa ainda ser examinado é o que diz respeito às "variações das palavras – 'negro' e 'mendigo' – [funcionando] como adjetivos e substantivos tanto no comparado quanto no comparante do símile". (PEIXOTO, 1993, p. 103). O rio "se abre" no momento em que a fauna, carregada de signos negativos ("pobre", "sujo" e "mendigo"), assemelha-se ao ser humano, continua Peixoto. A mudança de classe gramatical (substantivo/adjetivo) das palavras "mendigo"

e “negro” altera os seus sentidos. Nessa passagem do poema, há uma ênfase na crítica social quando a relação entre o homem e o espaço é estendida para as pessoas que não dispõem de uma habitação digna: os mendigos.

Para Antonio Secchin (2014, p. 76), há uma “conversibilidade imagística”, que indica uma “interpenetrabilidade de uma paisagem em que cada elemento partilha a mesma cota de carência”. Essa paisagem é penetrada pelo homem do mangue, que se identifica com esse rio doente, nominalmente elidido nos versos que o mostram *sem plumas*. Para dar uma amplitude às carências do mangue, a flora, elemento intrínseco à natureza, é posta em relevo pelo advérbio de intensidade “mais”, levando-nos a cogitar que esse ambiente natural torna-se ainda “mais mendigo” à medida que se aproxima do ser humano. Nos versos a seguir, o rio é visto sob uma perspectiva ambígua:

Seria a água daquele rio
fruta de alguma árvore?
Por que parecia aquela
uma água madura?
Por que sobre ela, sempre,
como que iam pousar moscas?

No poema “A árvore”, do livro *O engenheiro*, João Cabral representa a árvore através de sucessivas perguntas que a anunciam, mas não se sabe para qual direção ela aponta: “árvore da vida?, árvore da lua?, a maternidade simples da fruta? A árvore que vi numa cidade? O melhor homem? O homem além e sem palavras?”, indaga o sujeito lírico. Observa-se que algumas palavras desse poema estão no circuito lexical e simbólico de *O cão sem plumas*: “maternidade”, “fruta”, “cidade”, “homem” e “sem palavras”. Quando pensamos que a imagem da gestação do rio já foi evocada em versos anteriores, somada à conotação maternal contida no poema “A árvore”, é possível ler a árvore como um alimento que transmite vida às águas. Essa “água” parece “madura” porque foi gestada simbolicamente em um animal (“ventre da cadela”). Enfatiza-se também a presença do advérbio “sempre” ao se falar das moscas, recurso aproveitado para se dizer que o estado do rio, mesmo quando possui águas advindas da “árvore da vida”, é de inconstantes formas, tal qual o mangue, composto por reentrâncias, constantemente doente. Entre a vida e a morte, o rio é construído como espaço poético de complexa definição. Nesse invólucro de indeterminação da imagem do rio, daquilo que ele é, foi ou poderia ter sido, faz-se a seguinte indagação:

Aquele rio
saltou alegre em alguma parte?
Foi canção ou fonte
em alguma parte?
Por que então seus olhos
vinham pintados de azul
nos mapas?

A palavra "alegre", no primeiro verso, atribui ao verbo "saltar" efeitos circunstanciais. Sabe-se que houve o "salto do rio", mas não se sabe como esse salto foi efetuado, se alegre, no momento em que as suas "águas fluíram", ou se triste, no instante em que estava "grávido de terras negras". Nos últimos versos, o rio é personificado metonimicamente por meio da forma interrogativa, expressando dúvida ou incredulidade: "Por que então seus olhos/ seus olhos vinham pintados de azul/ nos mapas?". Conforme a hipótese que vimos propondo, a resposta, talvez, dessa última indagação pode ser encontrada em uma assertiva já levantada no presente item: por meio de um discurso interrupto, o rio é representado ora como sujeito, ora como objeto. O destaque para os "olhos" do rio pode ser uma forma de realçar uma intensa rede de associação de imagens.

1.3 O rio, uma paisagem em trânsito

Um aspecto marcante neste poema de Cabral é sem dúvida a dualidade[8] com que o rio é imaginado. É o que continuaremos a examinar mais detalhadamente.

II

(Paisagem do Capibaribe)

Entre a paisagem
o rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
como um cão
humilde e espesso.

Para expressar poeticamente o modo de o rio fluir, Cabral faz uso do símile "como", reduplicando a comparação: o rio (a coisa referenciada) fluía *como uma espada*

[8] Tem-se como exemplo o volume *Duas águas*, publicado em 1956 por João Cabral de Melo Neto, momento em que houve a primeira circulação de *Morte e vida severina*. Essa antologia que dividiu sua poética em duas ganhou destaque na crítica literária, pois propunha dois modos de ler a obra cabralina. Como o próprio Cabral mencionou em uma entrevista à Folha de S. Paulo: "*Duas águas* são duas vertentes da minha poesia: uma de expressão mais hermética e outra de expressão mais auditiva: certos poemas meus, quando ouvidos, não fazem nem pé com cabeça. Uma faca só lâmina, por exemplo, você não pode ler em um comício. Já *O rio* e *Morte e vida severina* são poemas sem maiores dificuldades".

(objeto figurado 1) e *como um cão* (objeto figurado 2). Embora as realidades sejam distintas (espada x cão), as qualidades se aproximam: a espada contém um líquido *espesso* e o cão é humilde e *espesso.* Na arte isso ocorre porque, a partir do momento em que um artista apropria-se de uma imagem do mundo, outros sentidos lhe são conferidos, afirma José Guilherme Merquior no seu criterioso estudo intitulado "A responsabilidade social do artista":

> O artista não consegue devolver ao mundo uma imagem simétrica, uma cópia adequada, um reflexo sem reflexão. O ato de ver, e o seu produto, não são identificáveis com a coisa vista, pelo bom motivo de que "coisa vista" envolve e contém quem a vê, e a visão não saberia ser vista sem o reconhecer, não saberia contatar a mobilidade do mundo sem se dar conta do quanto é sua essa mobilidade. [...] Sabe que participa da realidade quer queira quer não – e que no simples ato de contemplá-la já se esconde a presença de uma crítica (MERQUIOR, 2013, p.230)

"O ato de ver", mencionado por Merquior, situa-se no plano imaginativo, lugar em que o que se vê não se confunde com o real, pois está no trânsito de sentidos em que a palavra não é simétrica ou inteiramente correspondente ao seu referente. Nesse contexto, situam-se os poemas da trilogia do rio, pois João Cabral não somente contempla a realidade nordestina como também lhe confere uma outra ordem de sentidos. O espaço (rio) se personifica e o homem se espacializa:

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.

O fluir, isolado entre parênteses, dá margem para duas possibilidades de leitura: uma paisagem composta por "homens na lama" ou uma paisagem em que não se sabe o que flui entre ela e os "homens na lama". A utilização da epístrofe "lama" aparenta ter sido utilizada como forma de enfatizar que todos os signos mencionados ("paisagem", "homens", "casa", "ilhas" e "anfíbios") estão presos nessa circularidade envolvente da lama. Há o destaque em reafirmar que a "paisagem fluía", como se o sujeito lírico fizesse, desse fluir plantado na lama, algo que não fosse determinantemente estático. O "homem"

também é recaracterizado, ou seja, reapresentado, no sintagma "plantado na lama", enraizado num local turvo, lamacento, sujo. A imagem do rio é colocada em repouso dando voz ao mangue, que se sustenta na lama, onde o sujeito e o lugar se fundem. É dessa fusão, desse fluir/não-fluente que brotará o homem-lama, elemento integrante da paisagem (VERNIERI, 1999, p. 106). Como mencionamos anteriormente, a escrita da trilogia do rio pode ter sido baseada nas vivências do autor pernambucano ou em suas leituras sobre a vida cotidiana dos nordestinos em situação de carência. Castro nos fala dessa realidade:

> As populações costeiras têm a sua vida tão intimamente ligada à vida do mundo aquático que vivem quase dentro d'água, nos deltas dos rios, nos mangues das marés e nas margens das lagoas. São verdadeiras populações anfíbias, nem da terra nem da água, mas de uma zona de solo instável, formado pela permanente mistura dos dois elementos. (CASTRO, 1992, p. 150)

Nessa passagem do livro *A geografia da fome*, Castro qualifica, acertadamente, como "anfíbia", as populações costeiras que vivem entre a terra e a água. Essa instabilidade do anfíbio, que lhe confere um caráter híbrido, pode ser relacionada ao homem-lama, que se torna híbrido também por ser, ao mesmo tempo, indivíduo e espaço. Observa-se, então, que *O cão sem plumas* tem suas origens no real, do mesmo modo que *O rio*. No âmbito dessa rápida digressão, voltamos à definição do ser *anfíbio*. Nas palavras de Janaína Marandola:

> O anfíbio é o híbrido por natureza. Simboliza a comunhão terra água, a convivência e a simbiose de dois ambientes diferentes, encarnados em um único corpo, formando um novo ambiente: o mangue. Este tem uma paisagem própria, também anfíbia, assim como são anfíbios também seus moradores. Esta relação dos que vivem o rio ou que habitam as suas margens é de cumplicidade e de envolvimento onde impera o sentido anfíbio da mistura: as pessoas convertem-se em rio e o rio converte-se em pessoa (MARANDOLA, 2007, p. 103)

Pensar na "paisagem de anfíbios" é considerar que o homem-lama é esse ser híbrido que vive uma "comunhão" com o seu caráter humano e o espaço em que habita. A simbiose que existe no modo de funcionamento do mangue, enquanto um ecossistema que vive entre o rio e o mar, transfere-se para a existência de seus habitantes, construindo mais um elo de união entre o homem e o espaço. Já foi visto anteriormente que Secchin (2014) criou o conceito de "conversabilidade imagística" para discutir os traços negativos

que juntam o homem ao espaço, tratando das carências que são compartilhadas. Todavia, aqui, essa conversão não diz respeito ao que falta (a estagnação que impede as águas de fluir), e sim do que se tem a mais. A partir do momento em que o rio converte-se em pessoa, ele ganha uma voz poética que lhe permite sair, ainda que parcialmente, de sua estagnação. Já o homem, quando se converte em espaço, encontra outra forma[9] de se reinscrever em sua própria história, movendo-se diacronicamente. Portanto, Cabral parte do real e constrói uma imagem própria do espaço nordestino, de um rio que resiste à morte. Umberto Eco discorre sobre a plurissignificação da palavra *imagem:*

> A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo: vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Neste sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. (Eco, 1976, p. 37).

Leitor de Josué de Castro, João Cabral apropriou-se do homem e do espaço da lama, dando-lhes voz através da poetização da natureza inconstante e disforme que, às vezes, silenciavam-nos. E assim, a essa lama se insere a paisagem do rio, que padece tal qual o homem:

Como o rio
aqueles homens
são como *cães sem plumas*
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem). (o grifo é nosso)

Nos versos acima, o poeta pluraliza o título dado ao poema: *cães sem plumas*. Usando a técnica da *exatidão* sugerida por Calvino, Cabral aprofunda as analogias entre

[9]A crônica "O mato", de Rubem Braga, publicada em 1952, possui uma atmosfera semelhante a esta passagem do texto, pois trata de uma personagem que adquire as formas do espaço em que vive, modificando o seu próprio corpo.

rio/ homens/ cães sem plumas, e, mais adiante, visualiza a natureza por meio de uma imagem única, em que árvore e pássaro são simbolicamente invertidos. O *cão sem plumas* seria como uma "árvore sem voz "e como um pássaro de "raízes no ar". A ideia de negatividade é reforçada pela expressão "cão saqueado/ cão assassinado," pois saquear é tirar algo de alguém, e assassinar é tirar a vida de alguém. Esse processo de subtração de traços inerentes a esses dois elementos é inserido no texto para reforçar o quanto saqueado está *o cão sem plumas*: já lhe tiraram tanto que se chegou a "roer tão fundo o que não tem". Assim, entende-se que a analogia é um procedimento que vai além da ideia de fusão, porque, nesse caso, vê-se que as figuras comparadas não se fundiram, e sim se relacionaram. Nos versos abaixo, estende-se a expressão *sem plumas* aos homens. Até agora, essa expressão só tinha sido empregada para caracterizar o rio. Tal procedimento faz sentido na conjuntura do poema, posto que os atributos do rio se misturam também aos do homem:

O rio sabia
daqueles homens sem plumas.
Sabia
de suas barbas expostas,
de seu doloroso cabelo
de camarão e estopa.

Os "homens sem plumas" estavam na consciência do rio, uma forma de indicar que aqueles indivíduos soterrados na lama são vistos por esse espaço poético. Além disso, esses "homens sem plumas" podem ser o homem-caranguejo que habita no mangue, pois:

> Todo ser violentado, cujos atributos se truncam e se confundem, como nos versos acima os atributos da árvore com os do pássaro, é um *cão sem plumas*. Exposto a uma geral corrosão, ele é natureza desfalcada. Sua forma de existir é não-ser, pois que só existe como realidade negada a si mesma. O que a nega e desrealiza, até fundi-la com o rio, é uma potência anônima, que tem a força opaca, viscosa, pobremente fecunda e estagnada das águas do Capibaribe. O rio conhece os homens sem pluma, seus homônimos, que vão nele perder-se numa conivência de suas naturezas idênticas, ambas corroídas ou desfalcadas, ambas se confundindo na dissolução comum, que humaniza o rio e fluvializa o homem. Mal podem ser distinguidas, no estado de privação da natureza desplumada de que partilham, a paisagem física da paisagem humana (NUNES, 1971, p. 68)

Isto é, o título do livro contém, metaforicamente, a união rio /homem ribeirinho, expressando uma fusão entre o homem e o espaço através da individualização do "cão". Tal processo ocorre, de modo semelhante, em *Morte e vida Severina*, quando o retirante

Severino é utilizado como uma figura que representa a movência, visto que, em seu ato de retirar, a seca o acompanha. Funde-se, assim, indivíduo e espaço. A inversão de características da árvore e do pássaro pode ser um modo de sugerir que esses elementos integrantes do espaço ficcional estão "desfalcados", vivendo um estado de "não-ser" tal qual o rio. É como se suas existências fossem recusadas devido à troca de seus traços, fazendo-os viver uma realidade duplamente negada: por sua nova forma e pelo espaço habitado.

O *estranhamento* (Chklóvski, 1978), construído pela inversão das características do "pássaro" e da "árvore", bem como pela imagem do "homem sem plumas", *desrealiza* o real, pois essa "corrosão" da "natureza desfalcada" é utilizada para constituir uma nova imagem do rio, que não deixa de ser um espaço de reprodução do real. Na leitura de Nunes, o *cão sem plumas* é extensivo a todo ser que se corrói no decurso do rio. A existência do não-ser se cruza com esses outros seres, que podem até não se conhecer, mas são notados pelo rio. Nesse processo de dissolução do homem, o indivíduo estabelece-se na forma da água, tornando-se, ao mesmo tempo, um lugar e um elemento de composição desse lugar. O homem ao partilhar o selo de subtração do rio – *sem plumas* – é colocado num plano semelhante de significação da "árvore" e do "pássaro", elementos que foram desfalcados quando comparados ao rio. A repetição do verbo "saber", isolado no terceiro verso, imprime um ritmo lento à leitura dessa ação, como para colocar em destaque, por meio da expressão sonora, o lamento do rio em saber da existência dos homens *desplumados*. Logo, vê-se que o rio é posto em primeiro plano constantemente, até quando o foco recai no ser humano.

O homem que não é nomeado, por exemplo, é aquele "sem plumas" e "mais além", ou seja, através de uma linguagem que reafirma a negatividade propondo, assim, uma expansão do ser que a realidade *desplumada* identifica através da voz do rio: o homem é tão "espesso" quanto o lugar que vive. Aqui, o indivíduo que esse rio conhece começa a se construir na figura do homem-lama (que não possui um registro oficial de identidade), mostrando que o rio é lugar de tecer a vida e perder-se na morte: Além disso, vale frisar que:

> A natureza é uma espécie de amálgama seco de terra e água, em que o homem corre o risco de confundir-se, perder-se. Nele a natureza não é cenário nem paisagem: brutal e fundante, brutal e fundante, ela se retifica à custa dos mecanismos com que se constrói como poema, com que o sentido constrói. (CAMPOS, 1995, p. 69)

O caminho de leitura apontado acima, em que o espaço é um mecanismo fundante do homem e da palavra, aparenta dialogar mais com a nossa proposta de leitura literária ao cotejarmos os sentidos dos últimos versos: o homem já virou um sujeito de composição espacial que o seu estado humano rompe, nem que seja somente um "fio", nele mesmo. De certa forma, perder-se na natureza é um modo de extraviar-se no mundo das palavras, já que a constituição do espaço poético, nesse caso, é realizada através da linguagem. Assim, a passagem pelo rio é um percurso que vai além do geográfico, uma vez que está envolto na poética do efeito que o lugar ocupa no homem. É como se o rio tomasse o homem para si, imergindo-os nos outros elementos que o constitui:

Na água do rio,
lentamente,
se vão perdendo
em lama; numa lama
que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco
ganha os gestos defuntos
da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico
da lama.

O homem começa a se perder no rio quando ocorre a contaminação de suas águas com o mangue. Através de elipses que ocultam o homem enquanto sujeito gramatical ("se vão perdendo" e "não pode falar"), testemunha-se a morte lenta ("pouco a pouco") de quem se perdeu na lama. A repetição da palavra "lama" reforça o sentido de que os homens estão afundando nesse espaço. Depois do afundar "em lama" e "numa lama", o ser humano perde a voz e encontra a morte na personificação do mangue, como se sua morte ecoasse no espaço. Logo, vê-se que "à medida que ele perde suas características humanas, o homem começa a assemelhar-se às criaturas e substâncias que o circundam" (PEIXOTO, 1993, p. 84). O verso final possui uma força lírica intensa, pois o "olho paralítico da lama" é transposto para o homem, imobilizando-o na morte que o envolve nas "terras negras". O mangue é representado como um local de morte, que assola tanto o rio quanto o homem. Para expressar esse caráter de morte, o espaço poético precisou ser personificado com os sentidos humanos (o tato e o olhar). Assim, entende-se que:

> O rio é, agora, o lugar da perdição, o espaço onde o homem se esvai. De franzino corpo e frágil alma, a população ribeirinha perde-se mais até do que aqueles objetos que, por sua inerente propriedade física, anulam-se ou se quebram, como a agulha, o relógio e o espelho. Essa

> gente extravia-se de si como água que, uma vez derramada, não mais retorna ao copo. A essa gente, como a um barco em mar tempestuoso, é interdito o atracar em seu próprio cais. Essa gente se perde em uma lama que, aos poucos, sufoca a si mesma e àqueles que nela buscam o alimento de sobrevivência. O "sangue de goma" e o "olho paralítico" são também do homem, porque, inevitavelmente, já perdida está a natureza humana e este homem, dói dizer, já é lama. (CAVALCANTE, 2007, p 44)

No rio e no mangue, o homem não só se esvai, como também agoniza nesse estado de trânsito em que o humano e a natureza integram-se. Os objetos que representavam a firmeza do homem em não se perder agora tornam-se quebrantáveis, tendo em vista que nem as águas do rio resistiram à chegada da lama. A interação das águas do rio com o mangue é necessária para a manutenção deste ecossistema, porém, nesse caso, percebe-se que, no texto literário, essa relação possui um caráter destrutivo. Os signos "sangue de goma" e "olho paralítico" transitam entre o plano humano e o plano espacial, mostrando que o homem e o rio se perderam, silenciaram, diluíram-se, transformaram-se em lama, e depois morreram. A incerteza de não saber onde começa essa lama do rio ou a lama do homem faz-nos pensar que a origem do "homem sem plumas" se perde quando ele se relaciona com o rio:

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

Nota-se que é complexo apontar a origem do rio e dos próprios elementos que o compõem, como, por exemplo, a lama. Mistura-se também a configuração do rio à pele do homem e, através desse olhar, o homem refigura-se em algo tão lacunar quanto o rio, posto que não sabemos "onde" ele começa. A repetição topológica de palavras iguais, nesse caso, o "onde," marca o espaço tanto do rio quanto do homem, que se mantêm indefinidos. Para Peixoto (1983, p. 97), ao passo que o homem perde as suas características humanas, ele começa a se transformar em algo semelhante ao que está a seu redor, nesse caso, o espaço no qual está inserido. Em outras passagens do livro, há a

ideia do rio como enraizamento, e não apenas movimento. É possível ler o rio, nessa passagem do poema, como uma paisagem fisicamente paralisada, que é ponto de partida para a existência do homem, da lama, da terra e da pele. O rio ergue-se como um lugar a partir do momento em que se mistura com a existência da terra, o que nos faz deduzir que o rio estende-se nesse processo em que se resvala no humano. É por isso que se torna difícil rastrear onde o rio começa, pois as suas águas incidem em variados planos: da espessura do real à sua representação poética.

Pensar na origem do rio através dos versos acima é ser colocado num círculo com muitas voltas em torno dos elementos que fazem parte do rio (anote-se o emprego reiterado do relativo "onde"). Essa repetição parece enfatizar que a existência do rio é uma incógnita, pois indica que:

> A unidade paisagem/homem legitima a volta à negatividade, ao mesmo tempo que esta é desdobrada em função da crítica no discurso contida nas últimas estrofes da primeira paisagem. Neste sentido, pode-se dizer que o núcleo essencial desta segunda paisagem é a redução ao histórico de um esquema imagístico orientado para a naturalidade. Por isso, a identificação homem-rio (=cão sem plumas) funciona, nesta segunda paisagem, como módulo estrutural narrativo, consumindo as oposições construídas na primeira. Exemplo disto é o uso do verbo saber, não mais obedecendo ao esquema não saber/saber, mas em sentido de ampliação: o rio *sabia*, sabia *também*, e sabia. (BARBOSA, 1975, p. 101)

O fato de não sabermos, de maneira direta, "onde" o rio começa é uma forma de trazer à baila a atmosfera de negatividade que paira sobre esse rio doente. O rio é compreendido no imaginário cultural como um signo móvel, uma vez que está naturalmente em constante transformação. Porém, nos primeiros versos de *O cão sem plumas*, essa imagem é reconstituída quando o sujeito lírico identifica a paisagem como uma marca espacial pertencente ao próprio rio. O sujeito poético continua inquirindo, insistentemente, a existência daquele ser no limite do inumano. É aqui que Cabral revela uma aguda crítica social:

Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais aquém do homem;
mais aquém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;

capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;
capaz
de ter a vida mastigada
e não apenas
dissolvida
(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras).

O engenho apresenta o desdobramento das relações sociais entre o indivíduo e o local de trabalho, indicando que:

> [...] a relação homem/ambiente sofre uma inversão. De repente, o homem, o transformador da paisagem, vê-se sofrendo os efeitos do ambiente que ele próprio contaminou. Os papéis invertem-se e o rio passa de expectador a ator, personificando-se e apiedando-se do homem (PEREIRA & FEITOSA, 2011, p. 18).

Dessa forma, observa-se que, enquanto o espaço natural acolhe o homem, mesmo não tendo condições para manter a sua própria sobrevivência, o lugar de trabalho mastiga-o, fato que expõe uma tensão entre o local em que se vive e o local em que se trabalha. E assim, a crítica social do poema se expande, acrescentando à reflexão o universo da exploração da força de trabalho. Aqui, nota-se que o ambiente da usina é descrito como um lugar que detém o poder sobre o homem por meio da violência, pois pode, além de dissolver a vida, mastigá-la. Todavia, a capacidade do indivíduo de gritar parece ser uma forma de sua força e resistência se equiparar, numa zona em que ambos os lados estão em conflito.

A outra única ocorrência do dêitico "aquele", até então, tinha sido para se referir ao rio, usado para produzir um efeito de distanciamento. Aqui, o efeito de sentido corresponde ao anonimato, pois não se sabe qual homem está "mais aquém do homem". O espaço fabril do engenho, "capaz de roer os ossos do ofício" personifica-se na figura da morte, que não hesita em mastigar o homem até sangrá-lo. A água surge como um espaço de alento ao corpo morto, tal como o "caixão macio de água", que seria a cova gratuita de Severino, em *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambucano*. A morte invadiu tanto o domínio da água que a tornou um instrumento de perfuração da pedra. No livro *Lira e Antilira:* Mario, Drummond e Cabral, Luiz Costa Lima (1995) tece uma leitura detalhada e emblemática dessa passagem do poema:

> A reiteração está assim subordinada a um recurso maior: a de tomar a imagem como estratégia para nomear o que a linguagem direta não nomeia e o que a linguagem sugerente esqueceria ou embelezaria. Esse papel de recurso é tanto mais significativo quando se lembra como, usualmente, ela é empregada pelos poetas líricos para que ressaltem o fundo melódico de sua composição. João Cabral retoma o recurso e lhe impõe canalização oposta. Basta que se notem os últimos três versos citados. A ideia reiterada é a maciez das águas. Essa maciez aqui, entretanto, em vez de ser acariciante ou melancólica constitui-se em um polo de embate. Sua força é de disfarce, efetuada pelos poros dos ossos, das pedras. O fato de que a reiteração seja assim usada evita que ela se torne encantadora, ou compensatória. (LIMA, 1995, p. 252)

Para Lima, a reiteração dos versos é um recurso que reforça os sentidos da dureza do lugar que está sendo representado no poema. Tal recurso – reiteração – é amplamente utilizado em *O cão sem plumas*, constituindo um traço da poética cabralina.

Nesse ponto, assinale-se a relevância do recurso repetitivo: "[...} capaz de sangrar" , "[...]" capaz de gritar" , [...] capaz de ter/ a vida mastigada", a "maciez das águas" é "polo de embate" porque se refere tanto ao acolher quanto à sensação de deitar-se na morte em forma de água. Ainda assim, a força que resiste a não encontrar essa "maciez" faz-se presente através dos "ossos" e das "pedras". Será que a voz lírica está tratando dos mesmos homens no início dessa estrofe? O que teria minado a proximidade entre eles e instaurado essa barreira que bloqueia a escuta de um para o outro? As pedras, na estrofe acima, são comparadas aos ossos, ou seja, ao ser humano. O mineral, como símbolo da natureza, e os ossos, como metonímia do homem, são abrandados pela água, indicando que ela é o espaço em que a vida "se dissolve", em que o indivíduo e o ambiente natural se esvaem em função da "moenda que castiga o braço".

1.4 O rio chega ao mar, a fábula chama o discurso

Cabral intitula esta terceira parte do poema "Fábula do Capibaribe", colocando abertamente o título entre parênteses. Basicamente, a palavra "fábula" remete a uma criação artística imaginada. Essa fábula guarda, no entanto, uma particularidade: foi escrita por um rio, o rio Capibaribe. Mas é possível duvidar dessa autoria. Não é à toa que Cabral usa o par parentético**:** a voz que narra a fábula é uma voz ficcional que irá transmitir a história do rio, uma voz que deve conhecer bem sua verdadeira história:

III

(Fábula do Capibaribe)

A cidade é fecundada
por aquela espada

que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

No extremo do rio
o mar se estendia,
como camisa ou lençol,
sobre seus esqueletos
de areia lavada.

A cidade reaparece agora "fecundada" pelo rio-espada, ambos ressurgindo revestidos de novos significados. Nesta terceira parte de *O cão sem plumas,* o mar aparece em posição de distância, como pano de fundo, no "extremo do rio". As águas do mar cobrem "os esqueletos" trazidos pelas águas letais do rio. Na estrofe seguinte, somos lançados ao rio, ao seu extremo, como se a voz lírica caminhasse entre a cidade e o rio. A relação entre rio e mar estreita-se:

(Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
– ou do mastro – do rio.

(Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
– ou do mastro – do rio.

Refletindo sobre o modo como a história do rio é narrada, João Alexandre Barbosa observa que "na contramão do discurso prosaico, *O cão sem plumas* adota um método de narrar pouco ordenado (no nível sintático e semântico), bem como dispensa a sequencialidade no tratamento dos temas que busca refletir" (BARBOSA, 1975, p. 121). De fato, parece haver uma quebra de "sequencialidade" na estrutura temática de *O cão*

sem plumas, o que implica o hermetismo de alguns versos, como nas instâncias acima: rio x cachorro; mar x bandeira. Introduzido por meio de uma suposição ("o mar podia ser uma bandeira", o mar é descrito concisamente, em concordância com a escrita poética cabralina:

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado
à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria.)

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta.

A extensa lista de predicados atribuídos ao mar, deglutindo-se antropofagicamente, é realçada reiterativamente por meio do procedimento anafórico, que, conforme vimos, constitui uma das marcas estilísticas de Cabral. Em seguida, o embate entre o mar e o rio é trazido em versos cortantes que primam pela musicalidade:

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

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

Mas antes de ir ao mar

o rio se detém

em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

Luciana Silva (2012), em seu trabalho "A arquitetura da paisagem em João Cabral de Melo Neto", relaciona a fecundidade da terra ao desejo de dominação humana sobre o espaço:

> Compara-se o ventre inchado de quem passa fome a uma fruta, o que acaba se tornando "palha absoluta" à medida que o indivíduo cresce. Vem d`**O cão sem plumas** a exploração poética do contraste entre fecundidade, abundância da terra e a impossibilidade de o homem dominá-la – mais ainda, essa mesma abundância, dentro do sistema de produção capitalista, é também o que paradoxalmente tolhe o homem da sua força de trabalho e da possibilidade de uma vida digna (SILVA, 2012, p. 36).

Quanto mais essa terra se torna profícua ao desenvolvimento regional, o homem deseja explorá-la e a transforma, consequentemente, num solo infértil e inchado. Esse contraste entre o "ter" e o "não ter" é abordado em *O cão sem plumas* quando pensamos nesse contexto de um meio natural fecundo (o mangue) que se torna decaído. A terra é referida como um "crescimento" e uma "explosão". Nesse último termo, é possível encontrar um rastro da presença da força capitalista no espaço, visto que "explodir" é um verbo pertencente ao vocabulário de máquinas e indústrias, pois se refere a um equipamento que para de funcionar e irrompe-se na destruição. Isto posto, conclui-se que essa terra infértil possui a sua existência atravessada pela exploração indevida daquele que faz parte de seu solo e nele sobrevive: o homem.

"Crescer" e "explodir", palavras que já foram mencionadas em referência ao rio, retornam ao campo semântico para retratar "ilha" e "fruta", que fazem parte agora dos signos que indicam o estado de existência e o estado de gestação de vida do homem-lama, respectivamente. O homem ribeirinho ("o rio") fixa-se no mangue como uma forma de proteção, simbolizada pela união com outros rios, pela força da coletividade. E ali, nas possibilidades inóspitas de vida, ela surge "fria" e "quente" ("ferve"). A antítese que dialoga o "frio" com o "quente" é feita de maneira que o "frio" é um modo de ser (isolado entre vírgulas como um adjunto adverbial de modo), e não uma característica qualificadora, proporcionando a essa imagem um grau de valor a mais ao pensarmos que

a ação de ferver não aquece a vida, pois ela continua gélida, em seu estado natural. Logo, o homem ribeirinho toma para si traços que compõem o espaço poético: a concentração de aspectos duais, às vezes até contrastantes, em sua constituição. Nesse contexto em que ecoa reflexões sociais, é válido dizer que:

> A paisagem natural é historicizada, servindo ao poeta como trampolim para a apreensão humana de um contexto (o percurso do rio) que se diria somente pitoresco, de cenário. Trata-se, enfim, de uma relação de viagem, a do Rio, por uma paisagem que, tornada possível de poema pelo processo de redução ao texto de 1950, é também "sem plumas". (BARBOSA, 1975, p. 121)

A observação do real e a sua consequente transformação em poesia pode ser lida como um método de criação literária usado por João Cabral para construir os caminhos desse rio que anda pelo Nordeste no trajeto dos nordestinos, e se amplia à composição do homem-lama. Dentro desse processo de "historicização", é necessário mencionar o significado que se atribui à palavra "relação", que pertence ao livro *O rio* e se intersecciona com *O cão sem plumas*. Para os estudos historiográficos, "relação" significa a narração de um fato específico que se constrói mediante ao elo que se forma com outros acontecimentos, numa teia de sentidos que convivem e se complementam. No caso do poema em questão, pode-se afirmar que o embate entre o homem e o meio social (a cidade e o mar) é representado por intermédio do elo tecido do rio com as águas salgadas. Logo, a "relação" que se forma na "paisagem historicizada" prolonga-se no conjunto que faz a ligação entre os livros da trilogia do rio, pois evidencia-se essa situação em *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambucano* ao se discutir a chegada do retirante na cidade e os problemas que são encontrados lá.

1.5 O discurso e o rio

Denominada "(Discurso do Capibaribe)", a última parte do poema é, certamente, uma das mais herméticas, confirmando o que Carlos Drummond de Andrade já havia pronunciado a respeito de *Pedra do sono*, "livro de estréia publicado em 1941 [que] contém poemas datados de 1939 a 1941 [cuja] epígrafe [é] o verso de Mallarmé: "*Solitude, récif, étoile*" (COSTA LIMA, 1995, p. 197):

> É certo que sua poesia tem muito hermetismo para o leitor comum, mas se v. a faz assim hermética porque não pode fazê-la de outro

> jeito, se você é hermético, que se ofereça assim mesmo ao povo. (DRUMMOND DE ANDRADE, apud CABRAL DE MELO NETO, 2001, p. 174-175)

Desse hermetismo sirva de exemplo a estrofe abaixo, na qual o leitor se depara com uma série de comparações enigmáticas, tão surpreendentes que se torna quase impossível buscar exegeses definitivas. Embora sob a égide do hermetismo, podemos observar que alguns signos, que formaram as partes anteriores deste longo poema, persistem, a saber: rio/ cão. Aqui, porém, Cabral de Melo Neto introduz comparações até então ausente, como esta que compara o rio a um cão vivo "debaixo dos lençóis,/ debaixo da camisa,/ da pele". A força expressiva do *enjambement* e das estruturas comparativas precedentes é fruto, se examinarmos bem, da atmosfera onírica:

(Discurso do Capibaribe)

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.

A presença do rio pela via da memória é ressaltada através das sucessivas comparações com um cão (note-se o índice de indeterminação dado por meio do artigo indefinido "um") em situação de aprisionamento: "dentro", "na sala" e "no bolso" são os termos que produzem o efeito de clausura do cão, enclausuramento que contrasta, conforme apontaremos, com a vastidão espacial de *O rio*. Em "O poema e a água", de *Pedra do sono* (1942), o poeta associa o fluxo da água aos fluxos da memória: "Os acontecimentos de água põem-se a repetir na memória". Secchin chama a atenção para essa ligação entre o rio e a memória:

> o rio também é uma espécie de catalisador da memória intrínseca do texto, na medida em que as imagens que ele, rio, permitiu (cão, fruta, homem) são continuamente repostas em circulação nas quatro partes da obra. Memória, assim, que se faz ao fazer-se discurso, incitada pela engrenagem retórica da máquina do poema. (SECCHIN, 2014, p. 86)

A partir do momento em que o rio se faz discurso, o discurso memorialístico expressa-se por um recurso de estilo (a repetição), como se os "acontecimentos de água" voltassem a repetir-se, agora na memória do rio. Dessa forma, para evidenciar a associação entre rio, discurso e memória, a repetição foi o recurso escolhido.

Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive

não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio.

De maneira semelhante, o rio é mostrado, nos últimos versos, mais uma vez, por meio do pronome dêitico "aquele". Tudo que vive naquele rio, tudo que fere, que choca, que corta, é apresentado pela agudez do cão. O espaço literário do texto cabralino é composto por elementos aparentemente separados e que, juntos, formam um conjunto sígnico, produzindo sentidos. Na segunda estrofe, o homem e o rio são equiparados à espessura do cão "o que vive é espesso/ como um cão, um homem,/como aquele rio"), ou seja, os três seres, animados e inanimados, integram a realidade concreta do poema. Paradoxalmente, o "espesso" também corta (possui arestas, é agudo):

> Como pode o que é cortante surgir como espessura? Espessa é a realidade concreta, a realidade social e seu próprio substrato biológico, essas dimensões que o poeta reconhece mais densas que tudo mais. Porém, essa espessura é feita de privação. O tema da espessura está numa zona simbólica, relacionado à negatividade. (MERQUIOR, 1972, p. 160)

A resposta à indagação de Merquior pode ser encontrada no livro *Uma faca só lâmina (ou serventia das ideias fixas)*, de 1955:

Por isso é o melhor
Dos símbolos usados
é a lâmina cruel

[...]

Porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina,

[...]

que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente.

Neste poema, publicado poucos anos depois de *O cão sem plumas,* a imagem que expressa a fome, e, por extensão, a miséria, a exploração do homem pelo homem vem do poder metafórico da faca, objeto cortante – relação estética explorada por Cabral de Melo em muitos poemas constantes no livro acima mencionado, *Uma faca só lâmina.* Nesse sentido, é válida a afirmação de João Alexandre Barbosa:

> [...] a metáfora é o sinal de que, escapando à designação pura e simples, envolvendo possibilidades que se multiplicam à medida que a leitura se efetiva, o poema, que agora corta segmentos da realidade, passou a incorporar espaços inesperados cujas coordenadas somente são verificáveis a partir de suas próprias vinculações no espaço do texto (BARBOSA, 1975, p.10)

Nesse sentido é que o poeta aproxima o real[10] espesso ("Como todo o real/ é espesso"), digamos, o real empírico, do real espesso do poema:

Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
Como uma maçã
é espessa.

[10]A fusão entre a inspiração do mundo real e o imaginário se dá pelos recursos de linguagem que transformam o rio num espaço com traços do real refigurados literariamente.

Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.
Como é mais espesso
o sangue do cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

Espesso
como uma maçã é espessa.
Como uma maçã
é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espessa
se a fome a come.
Como é ainda muito mais espessa
se não a pode comer
a fome que a vê.

É possível entender a espessura como a realidade que pulsa, que salta ao poema para mostrar que está ali. Carlos Moisés interpreta o significado do adjetivo "espesso":

> Além da sugestiva gradação em que o poeta vai passando por todos os reinos, o mineral, o vegetal e o animal, até chegar ao humano, importa notar que o adjetivo espesso, reiterado obsessivamente, adquire a conotação de legítimo, verdadeiro. O rio, apesar de estar na memória, ou justamente por isso, ainda é real. As comparações que seguem estendem o limite da aferição até onde importa, o homem [...]. Um novo elemento acrescenta-se à poética: atendo-se à faixa do real sensível, o poeta se vê compelido a privilegiar a visão imediata, abolindo qualquer metafísica (MOISÉS, 1977, p. 59)

O recurso da repetição, usado em vários momentos no poema, aparece aqui como uma forma de definir que a "espessura" significa o real que está presente nos signos que estão relacionados ao espaço literário. Há uma predileção de Cabral que se fundamenta na racionalidade, no exame do real: o sangue é mais real do que o sonho; o homem é mais "espesso" do que o sangue de um cachorro e mais espesso é o sangue quando comparado a um sonho. Será que essas proposições seriam um indício para se pensar em um Cabral objetivo e realista? Para Costa Lima, "o mito do poeta objetivo e realista" esvai-se:

> João Cabral, é inegável, nunca se cansou de imaginar um mundo pessoal, ou seja, um mundo afetivo, pleno de sentimento, e subjetivo. A palavra está lançada: trata-se aqui de desfazer o mito do poeta objetivo e realista (que ele felizmente não foi), mostrando que houve um mal-entendido: a linguagem metapoética, que "define" conceitualmente a poesia de que se lê em João Cabral, é exatamente nele o processo que é preciso ultrapassar (COSTA LIMA, 1995, p. 20).

O caráter pessoal de *O cão sem plumas*, em especial, dirige-se aos momentos em que o rio é como um espaço que está na memória, algo que retoma a relação da história de vida do autor com o Nordeste e a sua transposição para a sua poesia. Uma evidência da fragilidade do "mito do poeta objetivo", mencionado por Cristina Costa (2014), é a forma como se constrói o rio como um espaço poético, que ora é sujeito, ora é objeto, fato que traz uma atmosfera subjetiva para a figuração da natureza nordestina. A linguagem metapoética surge em *O cão sem plumas* como um procedimento de construção literária que se alia à configuração do rio, lido como um discurso, feito com o rigor da combinação de palavras, feituras de suas águas.

Na segunda estrofe, o sujeito gramatical, o rio, sofre uma elipse e aparece dentro da ideia do processo crescente de espessura. Assim, a ideia de expansão ganha força ao encarnar na paisagem, no lugar e nas necessidades humanas:

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

E espesso
por sua fábula espessa;
pelo fluir
de suas geleias de terra;
ao parir
suas ilhas negras de terra.

Em versos anteriores, a fome estava relacionada à miséria do homem-lama e ganha, agora, uma camada metafórica maior, o que retifica a afirmação crítica de Costa Lima quando questiona o mito da objetividade de Cabral de Melo Neto. Água, rio, terra,

lama, – signos que compõem o espaço literário deste poema, e constituem a linha temática deste trabalho.

Nessa via de transformação do espaço observável em texto literário, tudo indica ainda que "as memórias construídas sobre os espaços geográficos possuem grande influência na constituição dos sentimentos de identidade nacionais ou regionais, no pensamento político e no próprio processo de transformação dos mesmos espaços geográficos" (ARRUDA, 2000, p.163). O espaço geográfico do rio, nos procedimentos de construção literária, é um lugar poético de resistência do nordestino face à exploração capitalista levada adiante pelas usinas de açúcar. Apesar de tudo isso, o relato desse rio encontra acalento na esperança do que a vida pode nos trazer:

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa
que sua árvore,
etc. etc.

Por esse caminho é que segue *O cão sem plumas*, num desdobramento espacial entre a crítica social, a memória e a subjetividade, acolhendo as vidas dos homens-lama, da fauna e da flora que estão ao seu redor. E assim, a imagem da luta contra as adversidades da vida afloram na enunciação:

Espesso,
porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai a cada segundo
conquistando seu vôo).

Mesmo com todas as adversidades trazidas pela lama, a vida pela qual se luta vale a pena, pois a resistência é uma conquista, é o tempo que se adquire para lançar-se ao voo da espessura que se expande quando é caminhada ou sobrevoada por essas vidas anônimas enlameadas. "A vida que se luta", nesse caso, é mais espessa porque acontece justamente no lugar em que a poesia do rio nasce como uma evocação do real e convite à imaginação. Nessa perspectiva:

> Mais do que qualquer obra anterior, é *O cão sem plumas* (1950) que exprime com maior consistência as relações entre discurso poético e espaço referencial. Tais relações, diversamente da explicitação metalinguística do livro precedente, se estabelecerão pelo próprio modo de o poeta trabalhar com o dado referencial. Por outras palavras: o curso do rio Capibaribe ("o cão sem plumas") será representado por um discurso que buscará na forma do objeto-rio o modelo de sua enunciação. (SECCHIN, 2014, p. 74)

O rio e o mangue, tal qual os homens que nele vivem, foram silenciados e apagados em vários momentos do poema, em um espaço marcado pelo signo da subtração, da falta, da miséria, mas que se fez potente mediante os procedimentos metafóricos que o representaram. Através do manuseio da palavra literária, João Cabral transformou o rio em um enunciador de sua própria realidade, transitando entre o ser sujeito e o objeto do discurso: o homem e seu espaço. Diz, ainda, Costa Lima:

> A matéria de *O cão* é a única: o Capibaribe, seu trajeto. Por qual razão, porém, se diz que o livro se formula a segunda fase da poesia de Cabral? Bastaria tratar-se da natureza situada para se falar em mudança? É evidente que não. Estaríamos inclusive errados se pensássemos noutra fase como algo terminantemente oposto à realização anterior. [...] Cabral trata seu tema com o mesmo pensar seco com que o engenheiro dirige a sua construção. Seu lirismo não depende de estados sentimentais, nem para a sua feitura nem para a sua recepção. Lúcido e cortante, se emociona é pela inteligência e pela "visibilidade" do texto. Lirismo que não permite um consumo emotivo, pois de geometria se constrói. (COSTA LIMA, 1995, p. 248)

Desse modo, o trajeto do rio aponta o nosso percurso de leitura: homem, lama, espaço, reconfigurados pelas águas do rio. O lirismo expressa-se, por sua vez, através da crueza que impera na relação entre indivíduo e rio, fazendo brotar um lugar sentimental sem sentimentalismo, apontando para uma leitura em que se percebe que:

Ao chegarmos nas últimas estrofes, o discurso do Capibaribe compõe uma narrativa que descreve e elenca os elementos que produzem a força da resistência do existir do rio que, agora, é mais "espesso" do que *desplumado*. Nesse processo de construção literária, percebe-se como João Cabral, no trabalho da relação entre o real e a criação poética, torna o seu texto verossímil ao alocar os dados extraliterários na atmosfera imaginativa do pensar sobre o espaço poético:

> O amor ao pormenor não resulta, no entanto, em detalhamento estreito e regular do objeto (rio) ou do real, nem se fixa no contingente que sirva para peculiarizá-lo. A observação, a visualização do rio, são fluentes como o rio, que não é fixado no tempo e nem circunscrito no espaço. Apresentado antes em forma de fábula, sem as peculiaridades documentais ou a temporalidade cronológica, o "rio" – embora nomeado nos títulos das quatro partes do poema – I (Paisagem do Capibaribe); II (Paisagem do Capibaribe); III (Fábula do Capibaribe) e (Discurso do Capibaribe) – salta autônomo na obra e refaz, em ritmo despojado e solene, sua inscrição no tempo e na geografia. Na espessura do real, faz-se a espessura poética. (CAMPOS, 1995, p. 77)

Há, então, seres e objetos que se identificam como componentes desse lugar poético, estendendo uma paisagem natural aos planos literário, histórico e geográfico. Assim, o rio não se torna fixo aos referenciais primevos dos quais ele derivou, transformando-se numa personagem que se constrói sem as amarras de uma temporalidade histórica.

2 O RIO, DO GUIA POÉTICO AO NARRADOR DE LUGARES

> O rio é um poema narrativo: o rio Capibaribe vai contando a paisagem por onde flui
>
> (João Cabral de Melo Neto).

O poema *O rio ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, publicado em 1953, dá continuidade às nossas leituras sobre a tripla relação homem/espaço/ rio. Desde logo, a palavra *relação* merece ser pontuada, pois alude ao vocabulário historiográfico. Trata-se, como é sabido, de um registro documental, de caráter etnográfico, feito por historiadores de um modo geral, sobre lugares visitados. *Relação, relación, rapport* pertencem ao gênero "relato de viagem". Fica, pois, delineado, já no título, o intuito de Cabral de deixar claro ao leitor que seu poema, ao mesmo tempo em que traça uma rota ficcional, deve guardar a objetividade do registro histórico. É o que, de certo modo, nos dizem Marandola e Oliveira:

> Ler João Cabral é ver e viver o Capibaribe, o Recife e o sertão nordestino, mas não apenas enquanto lugares geográficos "reais". Da poética dos versos emergem geografias imaginárias que são abstratas e subjetivas, representações do espaço compostas a partir da lembrança. Toda a obra cabralina, sobre o Nordeste, foi escrita fora de lá, a partir do seu afastamento. As geografias pernambucanas que temos em sua obra são representações poéticas lembradas, e por isso possuem tanto a ação do tempo quanto do espaço. (MARANDOLA & OLIVEIRA, 2016, p. 34)

Imaginário e criação misturam-se aos traços históricos e geográficos. É importante destacar que o autor "quis veracidade e até corrigiu uma fonte, que verificou errada. Até coisas que os proprietários dos lugares por onde passa o rio ignoravam, ele colocou" (FREIXEIRO, 1971, p. 291). Logo, o fato de João Cabral não estar no Nordeste no momento de escrita do livro não tornou a sua memória gasta pela ação do distanciamento do espaço de que se apropriou, pois o acesso aos mapas dos locais representados conferiu ao texto um caráter verossímil.

Em uma obra em que se constatam tantas marcas afetivas do autor, vale mencionar o livro *João Cabral de Melo Neto: O Homem sem Alma*, de José Castello. Trazendo uma série de entrevistas com o escritor pernambucano, este livro oferece comentários que abrem pistas de interpretação:

> Provavelmente, o viajar é, em João Cabral, o inspirar-se. A inspiração que ele recusa não é soprada pela iluminação, como fariam os videntes simbolistas; nem pelo inconsciente, como fazem, então, os poetas surrealistas, amordaçados a seus automatismos. É, ao contrário, arrancada do mundo real. A inspiração é o real, que nome se queira dar a isso que sopra, que o envolve e que o mobiliza. O poeta não escreve, a bem verdade, por inspiração, mas por expiração. Ao contrário do turista, ser amestrado que repete os gestos que tantos outros já fizeram, homem mecânico que segue roteiros pré-estabelecidos e cumpre rituais de conhecimento, nosso poeta-viajante não se obriga a nada. É um poeta à deriva, que vai soprando e expirando a cidade com sua escrita enquanto caminha (CASTELLO, 2006, p. 29)

O grande feito de Cabral é, pois, contar uma história "arrancada do real" e narrada, vale salientar, pelo próprio rio. Esse mecanismo ganha uma força expressiva maior pelo tom visivelmente memorialístico, como se Cabral, melancolicamente, fizesse um retorno ao passado, relembrando paisagens nordestinas familiares. Vilas e municípios de Pernambuco são citados ao longo do poema, dando voz a um sujeito lírico que se despede da paisagem:

> Em *O rio*, a descrição e a narração apontam para além do referente mimeticamente representado. As "coisas" deste espaço físico delimitado se mostram insistentemente como "coisas de não" (a expressão é de "Morte e vida Severina"), por meio de uma retórica crítica que se apoia na verossimilhança inicial para aparecer tão evidentes e bem documentadas quanto são claras as formas da paisagem física. (PEIXOTO, p. 110, 1993)

Por formular um texto que gera uma proximidade com o leitor, já que se trata de um espaço conhecido pelos nordestinos, o projeto do livro pode ser considerado uma iniciativa arriscada, posto que poderia ser apenas uma descrição e narração do Capibaribe. Mas o apontamento da imagem do rio para além do seu referente demonstra o cuidado do autor em moldar o material que possuía. Além disso, é válido também comentar o contexto de surgimento desse livro:

> *O rio* foi incluído na "segunda água" da poesia de João Cabral. Com a publicação, em 1956, do volume *Duas águas*, quis o poeta estabelecer uma distinção entre textos mais complexos e outros, valorizados da oralidade da linguagem (dado o seu grau mais imediato de comunicabilidade). A primeira água enfatizaria o "fazer", a segunda, o "dizer", e a temática social seria mais ostensiva nesta do que naquela. Mas "a intenção participante" não é exclusiva dos livros da segunda vertente: ela já existia, inequívoca, em obra catalogada como de "primeira água" (O cão sem plumas). (SECCHIN, 2014, p. 99)

A nosso ver, é sempre bom prestar atenção na reedição de livros ou no seu ajuntamento em volumes com outras obras, pois, tal fato, geralmente, para a crítica literária, pode nos encaminhar para uma nova maneira de compreensão da obra. Situado na "segunda água", *O rio* está, para o autor, como um texto que pertence mais ao plano do dizer, em que se nota, assim, uma presença mais constante de um ponto de vista narrativo, tal como um maior aprofundamento de discussão de questões sociais, como a vida do nordestino, do retirante, do negro, do trabalhador. Do ponto de vista da crítica social, alguns indivíduos invizibilizados socialmente, como o homem-lama, ganharam voz nessas águas. Porém, como Antonio Secchin mencionou, isso não exclui o trabalho dessa temática em livros anteriores, pois o caráter de poesia participante, que assume um compromisso social diante do seu leitor, já começou a ser trilhado antes, como na abordagem do homem-lama em *O cão sem plumas*. Por fim, vale destacar que a epígrafe de *O rio* já traz um chamamento ao leitor para o livro, na citação do verso do poeta espanhol Gonzalo de Berceo: "quiero que compongamosio e tú uma prosa". No momento de publicação desse verso, "prosa" significava qualquer tipo de texto literário. Sendo assim, é possível afirmar que o poema traz, em sua abertura, o convite ao leitor para participar da composição da viagem poética do rio.

Um roteiro literário de viagem feito nas águas do rio

Todos somos romeos que camino pasamos.
(Gonzalo de Berceo)

O poema *O rio ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* abre-se com a seguinte epígrafe extraída de um verso de Gonzalo de Berceo (1197-1264), considerado o primeiro poeta castellano reconhecido nominalmente: *Quiero que compongamos io e tu una prosa.* Com extensa obra hagiográfica sobre santos locais (São Milão, São Domingos de Silos, dentre outros), Berceo relatou, em versos, no prólogo de *Milagres de Nossa Senhora,* suas peregrinações, assim interpretados por Olivier Biaggini, em "*Homo viator* dans le mester de clerecía":

> Entre todos os versos do *mestre de clerecia*, são as três estrofes de Berceo tiradas do prólogo dos *Milagres*, que oferecem a mais completa e sem dúvida a mais bela expressão do lugar comum do *homo viator.* A definição da via humana como uma

> peregrinação intervém no prólogo [...]. Ora, essa peregrinação universal é também alegórica: não é um caminho no sentido próprio do termo [...] [11].

Fica aqui comprovada a importância de uma epígrafe, cuja função consiste, como é notório, em fornecer o tema e orientar o leitor sobre o ângulo a ser desenvolvido pelo autor. Como já foi mencionado no item anterior, a relação entre a construção literária e os seus referentes, em especial, aqueles de caráter geográfico, assume um papel essencial na leitura do segundo livro da trilogia do rio cabralino, exigindo do leitor o conhecimento de certos dados extraliterários: conhecimento geográfico da região de Pernambuco que é atravessada pelo rio Capibaribe. Para manter a atmosfera de viagem poética através do espaço, optamos pela apropriação das informações do livro *Capibaribe: mesmo rio, outra gente* (2012), das autoras Elaine Ortiz e Fabíola Corrêa, que faz parte de um projeto da Companhia Editora de Pernambuco (Cepe) de incentivo ao deslocamento de pesquisadores em espaços e lugares presentes na Literatura Brasileira. No trajeto percorrido pelo Capibaribe, tendo como guia os versos cabralinos, as autoras frisam que:

> Ao longo dos seus 240 quilômetros de extensão e com 74 afluentes, o Rio Capibaribe é importante para banhar 42 municípios pernambucanos, atravessando três regiões distintas – Agreste, Zona da Mata e Litoral. Em seu trajeto, o rio ora seco, ora cheio, marca a paisagem e determina os modos de vida da população. (ORTIZ & CORRÊA, 2012, p. 20)

Saber a extensão do rio é uma informação relevante para a nossa análise, já que o processo de leitura das águas cabralinas envolve todo o trajeto do Capibaribe, desde a sua nascente até o seu desaguar na cidade do Recife. A configuração do rio se transforma não apenas por conta das diferentes regiões (Agreste e Zona da Mata) e domínio morfoclimático (Caatinga) que ele atravessa, como também pelo seu caráter intermitente ao longo das estações do ano, mudando a paisagem que se integra de acordo com o seu baixo ou alto fluxo de água. Em *O rio*, o leitor se aproxima do registro dos lugares que são banhados pelo Capibaribe, pois os municípios que o atravessa são listados, bem como

[11] Cf. . com o original: " Parmi tous les vers du mester de clerecia, ce sont ces trois strophes de Berceo , tirées du prologue des *Miraclos*, qui offrent la plus complète et sans doute la plus belle expression du lieu commun de l' *homo viator* . La définition de la vie humaine comme un pélèrinage intervient dans le prologue [...]. Or ce plélèrinage universel est encore allégorique [...]. Il n'est pas un cheminement en sens propore. Segundo Biaggini, Berceo usou os chamados « versos de cuaderna », estrofes compostas de quatro versos alexandrinos monorrítimícos.
Disponível em http://www.vallenajerilla.com/berceo/biaggini/homoviatordansclerecia.htm Berceousou os chamados "versos da cuaderna", estrofe compostas de verso alexandrinos monoritímicos.

aqueles que, de alguma maneira, são influenciados pelas águas do rio. No artigo "O discurso do poema *O rio* de João Cabral", Maria de Fátima Lima. (2011) diz que:

> *O rio*, um poema narrativo com 60 estrofes de 16 linhas, tem composição assimétrica, totalizando 960 versos. A extensão do poema, combinada com sua assimetria, metaforiza o mundo da bacia do Capibaribe que, realmente, nasce no município de Poção, limítrofe com o município de Jatuaúba/PE. A extensão desde a nascente até Recife é de aproximadamente 220 a 240 km. Estes números podem sugerir o sentido de que os 960 versos aludam a uma imagem quadrangular, por meio do número quatro, uma vez que 240 x 4 = 960 (LIMA, 2011, p. 196)

A informação matemática exposta acima mostra o quanto o grosso tear do rio se fundamenta na espessura do real, uma vez que a forma do poema se constrói por intermédio de uma referência à extensão geográfica do rio Capibaribe. Ou seja, o conhecimento cartográfico entra na composição do poema e nos leva a pensar no signo da quaderna[12], que está na trilogia do rio. É como se os quilômetros da extensão do rio fossem transferidos para as páginas dos livros e transformados em versos, confirmando que o leitor está diante de um roteiro de viagem que se faz pela poesia.

Entrar nas águas do rio cabralino é acompanhar não apenas o percurso da nascente do Capibaribe até a cidade do Recife; é, sobretudo continuar o trajeto imagístico iniciado em *O cão sem plumas*. Todavia, agora, o rio assume o papel de *relator-contador,* donde o foco narrativo (terminologia empregada tanto para lírica quanto para a ficção em prosa e para o poema narrativo) em primeira pessoa**:**

> Deixando vou as terras
> de minha infância.
> Deixando para trás
> os nomes que vão mudando.
> Terras que eu abandono
> porque é de rio estar passando.
> Vou com passo de rio
> que é de barco navegando.
> Deixando para trás
> as fazendas que vão ficando.
> Vendo-as, enquanto vou,
> parece que estão desfilando.
> Vou andando lado a lado
> de gente que vai retirando;

[12] O livro *Paisagens com figuras* (1954-1955), de João Cabral de Melo Neto, escrito, inclusive, na mesma época de *Morte e vida severina*, pode assinalar, dentro da ideia da trilogia do rio, a formação da imagem da quaderna, se levarmos em consideração que o livro em questão tem como foco o espaço literário e está situado cronologicamente e formalmente no contexto dos poemas do rio.

vou levando comigo
os rios que vou encontrando.
(NETO, p. 97, 2008)

Nesse início de viagem, o tom de lamento da voz lírica ("deixando para trás" e "terras que eu abandono") expressa uma triste despedida. Culpa do rio, queixa-se o poeta, "porque é de rio estar passando". Sobre essas reminiscências pessoais, assinale-se que o próprio autor, em uma de suas entrevistas no já citado livro de Félix Athayde, nos conta que *O rio*, "foi o poema que me deu mais prazer, por voltar àquelas coisas todas da minha infância" (ATHAYDE, 1998, p. 105). Tal qual o rio – espaço em trânsito – a memória vai deixando o que ficou para trás – tempos redivivos – e, assim sendo, de maneira análoga, tempo e espaço permanecem intrinsecamente interligados. A forma nominal do gerúndio ("deixando") indica uma ação que arrasta, por si só, o que se foi. Isso quer dizer que a escrita literária foi para o autor um meio de reviver suas origens. Em função desta nossa discussão sobre o passado, a semioticista Lúcia Santaella esclarece:

> Tudo que está imediatamente presente à consciência de alguém é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente. Mas, quando perguntamos o que está lá, nossa pergunta vem sempre muito tarde. O presente já se foi, e o que permanece dele já está grandemente transformado, visto que então nos encontramos em outro presente, e se pararmos, outra vez, para pensar nele, ele também já terá voado, evanescido e transmutado num outro presente. (SANTAELLA, 1983, p. 57).

Porém, para a reconstrução de lembranças, o texto literário exige mais do que a vontade do lembrar. Por isso, como Cabral de Melo Neto menciona naquela entrevista, foi preciso recorrer "à biblioteca para consultar os mapas geográficos", já que os dados físicos do espaço importavam para o processo de constituição da verossimilhança dos espaços geográficos a ser representados. É válido, ainda, lembrar a divisão em *Duas águas*, estabelecida pelo próprio João Cabral de Melo Neto em sua obra. Na "primeira água" estariam os livros *O cão sem plumas* (1950), *Pedra do sono* (1942) *O engenheiro* (1945) , *Psicologia da composição* (1947), *Paisagem com figuras (*1956) *e Uma faca só lâmina* (1956); na segunda, *O rio* (1954), *Morte e vida severina* (1956) e *Os três mal amados* (1943)[13]. Antonio Carlos Secchin comenta essa divisão:

[13] No ensaio « O geômetra engajado, », Haroldo de Campos classifica a « primeira água" como poesia crítica. A "segunda água" considera-a Campos como uma poesia "engajada" à comunidade. Vr CAMPOS,

> *O rio* foi incluído na "segunda água" da poesia de João Cabral. Com a publicação, em 1956, do volume *Duas águas*, quis o poeta estabelecer uma distinção entre textos mais complexos e outros, valorizados da oralidade da linguagem (dado o seu grau mais imediato de comunicabilidade). A primeira água enfatizaria o "fazer", a segunda, o "dizer", *e a temática social seria mais ostensiva* nesta do que naquela. Mas "a intenção participante" não é exclusiva dos livros da segunda vertente: ela já existia, inequívoca, em obra catalogada como de "primeira água" (O cão sem plumas). (SECCHIN, 2014, p. 99; grifo nosso)

Situado na "segunda água", o poema *O rio* pertenceria, pois, *ao plano do dizer*, plano em que a temática social, por ser "mais ostensiva", teria adquirido, pela sua verticalidade, maior potência e significado. Porém, como Secchin bem acentua, essa distinção entre o 'fazer" e o "dizer" não é fixa, na medida em que já se vislumbra uma contundente crítica social em *O cão sem plumas.* Em seu antológico estudo "O gêometro engajado", de *Metalinguagem,* Haroldo de Campos (1992) considera a primeira água como *poesia-poesia*; a segunda *poesia-prosa.* Ainda que se trate de uma *relação*, a viagem relatada em *O rio* não é, evidentemente, uma viagem sociológica, e sim poética.

Retornando à análise do poema, é preciso destacar a forma nominal do gerúndio, repetida na primeira estofe, e utilizada no poema como um modo de enunciar uma ação em desenvolvimento, em curso, nesse caso, a viagem do rio. Em "deixando", há uma indicação a um fato temporal específico: "as terras de infância", "os nomes" e "as fazendas", que ficam no passado. Já nas outras situações de uso do gerúndio, como, por exemplo, em "mudando", "passando", "navegando", "desfilando", "retirando" e "encontrando", há uma espécie de progressão indefinida dos fatos, uma vez que o rio não sabe ao certo o que encontra nos passos iniciais de sua viagem. Como os nomes vão mudando? Como o rio está passando? Essas perguntas indicam a indeterminação do que está em volta do rio.

Conforme Nunes (p. 79, 1971), "a estrutura de *O rio* é a de um poema construído sob ditado, que conserva, na linguagem escrita, a mobilidade, a incompletude, os rodeios e redundâncias da linguagem oral". É sabido que a língua oral, às vezes, suprime alguns registros que, na língua escrita, estariam expressos. Essa situação, em *O rio*, traduz-se em expressões sintáticas que produzem novos efeitos de sentido nas palavras dispostas em

---

Haroldo . O geômetra engajado. In : _____. *Metalinguagem & outras metas :* ensaios de teoria e crítica literária. 4. Ed. São Paulo : Perspectiva, 1992

versos. Assim, João Cabral utiliza o recurso oral para se dirigir com mais proximidade ao universo do retirante, tornando-o também um recurso de construção literária, como veremos logo a seguir. Essa dicção lírica próxima ao discurso oral faz o diálogo[14] entre esse livro e o seu sucessor na trilogia do rio, *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambucano*, mostrando que a relação de similitude existente entre esses dois textos não é só de ordem temática, como também composicional. A forma verbal "retirando" pode indicar um prenúncio ao contexto da fuga sertaneja de Severino, principalmente quando observamos que os últimos versos do trecho acima suscitam pensar no encontro do homem com o rio, bem como na forma em que este lugar se fixa nas histórias de vida do homem nordestino:

Sempre pensara em ir
caminho do mar.
Para os bichos e rios
nascer já é caminhar.
Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar;
sei que se sente o mesmo
e exigente chamar.
Eu já nasci descendo
a serra que se diz do Jacarará,
entre caribeiras
de que só sei por ouvir cantar
(pois, também como gente,
não consigo lembrar
dessas primeiras léguas
de meu caminhar).

Diferentemente do rio de *O cão sem plumas* que temia o mar, aqui, o rio já possui uma relação mais amistosa com as águas salgadas, tendo em vista que se intenta o caminho do mar, e não este em si. Nesse caso, importa mais pensar no percurso de chegada ao mar do que o próprio mar. A ligação entre o rio e os animais é constituída através de algo que lhes é comum: "o nascimento já é um caminhar". Assim, vê-se a abordagem do animal e do rio em um eixo de similitudes contínua, estabelecendo mais um diálogo intratextual com o livro anterior da trilogia do rio. Sabia-se, anteriormente, como o homem existia no rio, entretanto, não se sabe mais o que os rios têm de homem, pois ele é "do mar", indefiniu-se. O rio se personifica quando diz que "não consegue lembrar", tal como gente, o começo do seu caminhar, revelando que se encontra um tanto

[14] Vale lembrar que em *O cão sem plumas* as marcas de oralidade também estão presentes no texto, no discurso do rio.

perdido. Interessa-nos, nesse momento de análise, refletir sobre o modo de enunciação desse sujeito lírico, que assume a voz do rio:

> Uma das primeiras características que chama atenção em *O rio* é o abundante uso da primeira pessoa do singular. O recurso parece ser usado como forma de criar uma espécie de narrador que contará a viagem do Capibaribe da sua nascente à foz [...]. Porém, é dever ressaltar que o verbo está no pretérito-mais-que-perfeito. Neste tempo verbal, tanto a primeira quanto a terceira pessoa do singular têm a mesma conjugação. (VERNIERI, 1999, p. 178)

Em *O rio*, o uso da primeira pessoa do singular serve para estabelecer a posição do rio como contador de sua própria história, aproximando ainda mais o leitor do espaço que é narrado. A utilização do pretérito-mais-que-perfeito pode ser interpretada como um modo de dizer que o rio fala de si, mas também narra o trajeto de outro rio, visto que já sabemos que ele leva consigo outras águas além da sua ("ou levando comigo os rios que vou encontrando". Sendo assim, esse recurso exige atenção do leitor para identificar qual rio está sendo tratado no texto. Vale também notar que o apagamento do sujeito gramatical é algo bastante presente na língua oral, fato que faz o discurso do rio ser uma forma literária que se relaciona ao falar oral do nordestino. Esse apagamento faz com que o leitor não saiba quem é que começa a narração desse relato de viagem: seria o rio ou o retirante? A resposta vem na estrofe seguinte quando o rio apresenta o seu nascimento na natureza e se posiciona como contator. Dessa maneira, o traço da língua oral apontado foi usado no texto para não dizer ao leitor, logo no início do poema, quem estava a narrar o texto.

A natureza, caminho de passagem do rio, narra o seu trajeto através da personalização do eu, fixando-se na memória através do canto, como se esse lugar só pudesse ser transformado em lembrança como uma melodia[15]. Ao se autonomear como "gente", o rio assume que a memória humana é falha, pois o passado não consegue ser lembrado. Fica o alerta para o leitor que essa narração da trajetória do rio será contada sob uma perspectiva fragmentada, como frisamos anteriormente. Sendo assim, inicia-se o contar dessas primeiras lembranças:

Desde tudo que lembro,
lembro-me bem de que baixava
entre terras de sede

[15] Vale lembrar que em *O cão sem plumas* há uma indagação que sugere que o rio pode ser um canto. O desenvolvimento das relações entre esses dois livros mostra que as imagens dos rios estão em constante diálogo.

que das margens me vigiavam.
Rio menino, eu temia
aquela grande sede de palha,
grande sede sem fundo
que águas meninas cobiçava.
Por isso é que ao descer
caminho de pedra eu buscava,
que não leito de areia
com suas bocas multiplicadas.
Leito de pedra abaixo
rio menino eu saltava.

Tal como na leitura de *O cão sem plumas*, retornamos para o verso de "O poema e água", em que diz que "Os acontecimentos de água põem-se a repetir na memória". Nesse caso, repetem na memória do rio e do leitor, pois novamente estamos diante de um rio que se posiciona diante da seca. No caso acima, há a lembrança da sede, que evoca a imagem do sertão, como se prenunciasse o ambiente do sertão retratado em *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambucano*. Ao dizer que o rio buscava pedra, a voz lírica faz referência a um tipo de rio específico, o rio de Planalto, que possui uma velocidade maior no curso de suas águas, escavando os vales por onde passa. Os leitos de areia são meândricos, mais lentos, que multiplicam os seus buracos. Esse rio-menino quer saltar no lugar dos desníveis, no lugar em que o homem se vê impossibilitado de navegar quando quiser, sem o poder de dominação. Esse lugar poético, que dá visão ao entorno do rio para protegê-lo, também é construído como uma paisagem, ao mencionar um tipo de rio específico, que se caracteriza como uma parte da natureza que consegue se conservar.

Nessa estrofe, aparece no poema, pela primeira vez, a recorrente imagem da pedra, ponto fulcral da obra cabralina. Por isso, vele lembrar que:

> Cabral de Melo ora utiliza o símbolo mineral na medida em que a pedra ou cristal sugerem oposição ao líquido e ao efêmero; ora como ideal de totalidade e perfeição da pedra, mas, ao mesmo tempo, reluta em descer às profundidades ígneas do inconsciente, para dele extrair o diamante a ser lapidado e elevado ao seu esplendor máximo pelo esmeril da consciência (ESCOREL, 2001, p. 25)

O rio é um acidente geográfico sujeito a mudanças em seu trajeto; já a "pedra" representa o sólido, um objeto que resiste ao tempo. Se pensarmos no "leito de pedra", veremos que o rio passava por um espaço natural, que permaneceu na memória (do menino Cabral ou do rio).

Já anotamos a presença da memória pessoal no item anterior, mas é preciso assinalar que é por intermédio do veio memorialístico que, tanto física quanto

afetivamente, o rio é descrito. Isso quer dizer que o poema guarda uma característica semi-autobiográfica: "Desde tudo que lembro/ lembro-me de que baixava entre terras de sede/ que das margens me vigiavam". Esse modo de enunciação, nos faz indagar se o que estamos lendo é de fato a fala ficcional do rio ou se é Cabral que está pondo suas lembranças no papel, quer dizer, na ficção do poema. Como se vê, assim como em *O cão sem* plumas, a descrição do espaço/ paisagem continua ganhando importância. Assim, o rio de Planalto possui uma velocidade maior no curso de suas águas, escavando os vales por onde passa; os leitos de areia são meândricos, mais lentos, multiplicam suas "bocas". Misturadas com uma dose de subjetividade, as descrições aqui ganham nitidez, uma maior objetividade do que em *O cão sem plumas*. Michel Collot faz considerações pertinentes sobre essa junção subjetividade *versus* objetividade:

> A paisagem se distingue, assim, da extensão, objetiva, geométrica ou geográfica. É um espaço percebido e concebido, logo, irredutivelmente subjetivo. O horizonte, que é constitutivo da paisagem, revela bem a sua dupla dimensão: é uma linha imaginária (não a encontramos representada em mapa algum), cujo traçado depende, ao mesmo tempo, de fatores objetivos (o relevo, as construções eventuais) e do ponto de vista de um sujeito. (COLLOT, 2013, p. 51)

O rio vai escavando com dificuldade a sua memória, pois a memória só existe ao lado do esquecimento. Com versos embaçados pela distância temporal ("Por trás do que lembro"), o poeta cria uma sonoridade sinestésica ("ouvi uma terra desertada"), rememorando a terra "seca, calcinada" – palco cênico de *Morte e vida severina*:

Por trás do que lembro,
ouvi uma terra desertada,
vaziada, não vazia,
mais que seca, calcinada.
De onde tudo fugia,
onde só pedra é que ficava,
pedras e poucos homens
com raízes de pedra, ou de cabra.
Lá o céu perdia as nuvens
derradeiras de suas aves;
as árvores, a sombra,
que nelas já não pousava.
Tudo o que não fugia,
gaviões, urubus, plantas bravas,
a terra devastada
ainda mais fundo devastada. (o grifo é nosso)

Veja-se que a palavra "pedra" aparece repetidamente nos dois sentidos, o denotativo e o conotativo. *Pedra* como elemento pertencente à natureza inóspita do sertão (sentido denotativo) e *pedra* com o peso simbólico de dureza (sentido conotativo) que forjou indivíduos rudes, "com raízes de pedra ou de cabra". A descrição prossegue enfatizando a aridez do lugar, frequentado por "gaviões, urubus, plantas bravas". Essa descrição objetivista ("Lá o céu perdia as nuvens / derradeiras de suas aves") conecta-se, conforme se verá, à dureza do espaço descrito em *Vida e morte severina* e difere, do ponto de vista da enunciação, das descrições de *O cão sem plumas*. Recorrente na poesia cabralina, a imagem (suporte do sistema poético) da pedra (*A educação pela* pedra) guarda muitos sentidos.

O rio escava com dificuldade a sua memória, pois resgata essa lembrança "por trás do que lembra", o que nos faz pensar que não era prazeroso recordar o passado da terra em que vivia. Se a terra era de fuga, a "pedra" simboliza a resistência em permanecer em um lugar desertado. O homem, então, se propaga ao espaço, uma vez que possui "raiz de pedra", fato que nos faz refletir que "o homem visto em suas partes minerais é o homem que realiza a ideia da vida ativa, dura enquanto a pedra dura. (LIMA, 1995, p. 280). Sabe-se que, em contextos de migração por conta da seca, nem todas pessoas afetadas por ela conseguem fugir. Talvez, os homens que ficaram na "terra calcinada" foram aqueles que não conseguiram emigrar e, para se manterem sobreviventes, ficaram no chão com as "raízes de pedra". Logo, o ser humano, tal como em *O cão sem plumas*, espacializa-se por intermédio de um elemento que figura no lugar da natureza.

A terra "mais que seca" poderia ser caracterizada por adjetivos, porém, "desertada" e "vaziada" substituem-nos na forma verbal do pretérito para indicar que esse ambiente está sofrendo os efeitos da ação do tempo, fazendo com o que o leitor imagine o desgaste dessa terra. Tal leitura encontra respaldo quando se pensa que a trilogia do rio conta a história do Capibaribe sob uma perspectiva sincrônica, trazendo a sua imagem desde o atrelamento ao mangue até chegar ao litoral. Esse tempo aparenta se situar além do passado, já que está "trás do lembrar". Escorel (2001, p.34) observa que a representação da aridez do deserto nasce na figura de Anfion, consequente ao seguimento de fluidez do rio. O desenho do voo das aves no céu não era mais visto por conta da terra que se devastava. Recupera-se, desse modo, uma personagem de um outro texto de João Cabral para figurar como uma marca contínua da seca, caracterizando-a, agora, como o deserto. Assim, a "terra calcinada", resgatada pela memória, apaga-se através dos

elementos que são predadores da vida da natureza (“gaviões”, urubus” e “plantas bravas”). Em função dessa situação, toma-se um novo rumo:

Como aceitara ir
no meu destino de mar,
preferi essa estrada,
para lá chegar,
que dizem da ribeira
e à costa vai dar,
que deste mar de cinza
vai a um mar de mar
preferi essa estrada
de muito dobrar,
estrada bem segura
que não tem errar
pois é a que toda a gente
costuma tomar
(na gente que regressa
sente-se cheiro de mar).

As rimas toantes que enfatizam a sonoridade da vogal “a”, som agudo e aberto, podem ser uma maneira de expressar que esse rio está abrindo um caminho, já que, nessa passagem do texto, a estrada de sua viagem foi escolhida. O mar torna-se um lugar distante para esse rio, que só vê em seu caminho “mar de cinza”, na poeira do chão seco. Voltando para a leitura do título do livro, *O rio ou a relação da viagem que o Capibaribe faz da sua nascente à cidade de Recife*, pode-se afirmar que se trata de um relato poético de viagem que já sabe o seu destino final: Recife. No Capítulo “O texto histórico como artefato literário”, do livro “Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura”, de Hayden White (2014, p.114), o teórico diz que “se há um elemento histórico em toda poesia, há um elemento da poesia em cada relato histórico do mundo”. Essa intersecção entre a poesia e o relato histórico firma-se no modo de contar o roteiro poético de *O rio*, pois, o espaço natural, além de guia de viagem, é também um contador que relata o a meio geográfico e a história dos municípios pernambucanos pelos quais passa.

Da nascente até a chegada em Recife, os municípios banhados por Capibaribe não tocam águas salgadas. Ou seja, o mar representa Recife. Por isso, o rio sugere que as pessoas que atravessam o seu caminho estão voltando do mar, pois sente-se o seu “cheiro”. Ou seja, a cidade deixa de ser destino para ser mais um local abandonado pelo viajante. Ainda assim, persiste a esperança desse destino itinerante como algo possível:

Para o mar vou descendo
por essa estrada da ribeira.
A terra vou deixando
da minha infância primeira.
Vou deixando uma terra
reduzida à sua areia,
terra onde as coisas vivem
a natureza da pedra.

O tom do início dessa viagem é de lamento e de abandono, pois a terra da infância é deixada para trás. E quem pediu para esse rio ir embora? A natureza que o abrigou, a natureza que forneceu condições para a construção de uma memória afetiva, está desgastada, seca. Reduzir-se a areia é assumir que esse lugar se transformou num deserto, atolado na solidez das pedras. "Viver a natureza de pedra" é um modo de exprimir que essa terra da infância, ao viajar junto com o rio, não percorreu intacta os caminhos da seca: ela foi atingida pela seca. Nesse trecho, a "pedra" significa a ausência desse lugar que se reduziu ao pó e onde as coisas só conseguem viver na existência da mineralidade, resistindo a uma terra que se perde na lembrança da infância, que também já se esvai. A narrativa da viagem continua, mas agora sem o teor de lamentação:

Deixando vou as terras
de minha primeira infância.
Deixando para trás
os nomes que vão mudando.
Terras que eu abandono
porque é de rio estar passando.
Vou com passo de rio
que é de barco navegando.
Deixando para trás
as fazendas que vão ficando.
Vendo-as, enquanto vou,
parece que estão desfilando.
Vou andando lado a lado
de gente que vai retirando;
vou levando comigo
os rios que vou encontrando.
(NETO, 2008, p. 97; o grifo é nosso)

Há situações de uso de gerúndio com valor adjetivo, como, por exemplo, em "passando", "navegando", "desfilando" e "retirando", denotando que as ações do rio caracterizam o seu estado ao utilizar variados verbos que estão no plano de significação de caminhar ou andar. Indica-se, assim, que o rio faz essa viagem de distintas maneiras. Já a repetição do verbo "deixando" imprime a tristeza do rio em abandonar as suas memórias, que são deixadas pelo meio do caminho, dando lugar a presença dos retirantes que se encontra:

> Como ocorre em *O cão sem plumas*, a partir do momento que se trata da descrição do percurso de um rio, o poema suscita considerações sobre o tempo. Aqui isto se intensifica, na medida em que o poema é em si mesmo uma personificação e em sua narração o Capibaribe marca os estágios de seu percurso com notações que se assimilam normalmente os momentos da vida do ser humano. (SENNA, 1980, p. 68)

Como um roteiro poético de viagem, o livro menciona vários lugares de passagem das águas do rio. A lista de cidades e vilas é um pouco extensa, mostrando como essa obra possui um caráter geográfico peculiar, cumprindo a sua proposta de atravessar todos os mais de 200 quilômetros do rio e suas adjacências. A paisagem, então, começa pela bacia do rio Capibaribe, no Planalto da Borborema, onde se localiza o município Brejo da Madre de Deus, região predominantemente marcada pela caatinga. Já Taquaritinga, cidade do século XIX, possui uma história de mudanças de registros de nomes até se firmar como local emancipado, em 1877. Talvez, por conta disso, o rio cita que os nomes dos lugares vão mudando. Brejo da Madre de Deus e Taquaritinga se localizam, pelo que notamos nos mapas, direções opostas. Ou seja, a depender do ponto de partida do caminhante, podem ser localizados tanto na esquerda quanto na direita, indecisão mantida no poema ao se referir a esses espaços como "mão direita ou mão esquerda". Desse modo, a voz lírica não revela o seu percurso, fato que alerta ao leitor de que esse roteiro de viagem não é linear[16], pois não sabemos qual a direção que o rio caminha. Tal leitura expõe como o conhecimento dos lugares pelo qual o Capibaribe passa foi estudado por João Cabral, que utilizou os mapas geográficos para a elaboração dos espaços poéticos.

De todo modo, importa assinalar aqui essa paisagem desertificada, a mesma com que nos deparamos em *O Rio*, prova de que Cabral de Melo Neto não se afasta de sua terra de origem. No poema em questão, o Capibaribe, ou seja, o eu enunciativo, continua seu caminhar em direção ao mar, acompanhado de outros rios.

Os rios que eu encontro
vão seguindo comigo.
Rios são de água pouca,
em que a água sempre está por um fio.

[16] Os municípios que são mencionados no poema não são inseridos na sequência direta da rota geográfica da descida do rio Capibaribe para a capital. Há certas digressões no trajeto, momentos nos quais se caminha para uma proximidade à Recife e, em seguida, opera-se um distanciamento, fato que confirma que esse o rio assume o papel de desvio, além de guia.

Cortados no verão
que faz secar todos os rios.
Rios todos com nome
e que abraço como a amigos.
Uns com nome de gente,
outros com nome de bicho,
uns com nome de santo,
muitos só com apelido.
Mas todos como a gente
que por aqui tenho visto:
a gente cuja vida
se interrompe quando os rios.

O uso da primeira pessoa é o recurso pelo qual o poeta explora uma das direções seguidas em *O cão sem plumas*: inserir um traço de personalização ao rio, que assume uma posição de narrador de sua própria história. Apesar de não proferir os nomes dos lugares, o sujeito lírico conhece o caminho que percorre, pois menciona os tipos de nomeações de rio características do sertão nordestino: "de gente", "de bicho", "de santo" e "de apelido". Nessa passagem, o caráter intermitente do rio é mostrado de modo mais direto quando se diz que o verão corta o rio, secando-o em função da falta de chuvas. A "gente" se interrompe quando o rio seca, situação que mostra o quanto o ser humano depende desse espaço para viver e, talvez, por conta disso, a relação com o rio seja tão íntima a ponto de o indivíduo se transformar nesse lugar de águas, especialmente o homem de *O cão sem plumas*.

Assim, a voz lírica narra rios que estão muito próximos de meio onde os sertanejos se concentram, dialogando com os contextos de vivência do retirante. Isso não significa que há uma sobreposição de valor ou importância entre o lírico e referente, e sim que os dados da realidade, até certo ponto, foram transpostos de uma maneira tão objetiva que transformaram a liricidade do poema em uma "prosa em grosso tear", já enfatizada por João Cabral. (BARBOSA, 2008, p 41). Esse processo de construção literária já foi evidenciado em *O cão sem plumas* e está presente também em *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambucano*, visto que, na trilogia do rio, obras em que dados extraliterários, como o embate entre o homem-lama e a usina e o drama de Severino ao seguir o seu próprio cortejo fúnebre, são transpostos ao poema através de uma linguagem lexical *desplumada*, porém, poeticamente trabalhada no manuseio e disposição das palavras.

Partindo para uma narração de tom descritivo[17], o rio descreve o espaço tomado por rasos cursos de água e uma terra em chamas. Aqui, não é só o rio que vai embora, como também os habitantes dessa vila, que estão presentes na poética cabralina através de outro texto.

As vilas vão passando
com seus santos padroeiros.
Primeiro é Poço Fundo,
onde Santo Antônio tem capela.
Depois é Santa Cruz,
onde o Senhor Bom Jesus se reza.
Toritama, antes Torres,
fez para a Conceição sua igreja.
A vila de Capado
chama-se pela sua nova capela.
Em Topada, a igreja
com um cemitério se completa.
No lugar, Couro D'Anta,
a Conceição também se celebra.
Sempre um santo preside
à decadência de cada uma delas.

Depois de Santa Cruz,
que agora é Capiparibe,
encontro com outra estrada
que desce da Paraíba.
Saltando o Cariri
e a e a serra de Taquaritinga,
na estrada da ribeira,
ela deságua como num rio.

A serra se afasta de seu estado terrestre e se funde na água do rio. Todos os lugares citados anteriormente são narrados sob uma ótica mais denotativa. Já nos últimos versos, a sequencialidade é rompida quando se compara a chegada na serra da Taquaratinga ("na estada da ribeira") ao desaguar de um rio já nos últimos versos. Na lista das cidades pelas quais o rio passa, entramos em outro domínio teórico geográfico, que trata do conceito de região e território. De acordo com Milton Santos (2004, p. 233), o território é invariável em seus limites, apresentando-se como uma linha traçada através de um comum acordo, sendo, então, um dado fixo que pode ser alterado conforme uma escala de tempo. Já região, para o mesmo autor, é o *lócus* de realização de determinadas atividades sociais

[17] Segundo Marta Peixoto (1993, p. 87), "a poesia descritiva, além de manifestar a semelhança existente entre o significante e o significado, o que é comum a toda poesia, busca uma representação verossímil de um referente concreto, de um objeto do mundo físico [...]. Uma das maneiras de se conseguir esta ilusão é fazer com que a linguagem poética pareça incontestavelmente adequada ao objeto que ela representa".

em um dado momento, produzindo divisões espaciais do trabalho, que se referem a características de um subespaço (SANTOS, 2014, p. 87). Logo, a menção aos municípios no poema dialoga com o conceito de território, uma vez que, observando o mapa, essas cidades são vizinhas umas das outras, dentro desses limites geográficos. Além disso, a religião se relaciona ao espaço como um espectador da morte das vilas, que tem no santo o seu único observador. O santo preside o acontecimento da decadência das cidades, posto que o espaço da igreja, lugar supostamente de busca pela esperança, é uma extensão do cemitério. No sertão, a força religiosa assume uma função essencial na vida dos nordestinos, todavia, aqui, até o espaço sagrado está marcado pelo selo de destruição da seca. Assim, a saga continua depositando a esperança na chegada ao mar:

Na estrada da ribeira
até o mar ancho vou.
Lado a lado com gente,
no meu andar sem rumor.
Não é estrada curta,
mas é a estrada melhor,
porque na companhia de gente
é que sempre vou.
Sou viajante calado,
para ouvir histórias bom,
a quem podeis falar
sem que eu tente me interpor;
junto de quem podeis
pensar alto, falar só.
Sempre em qualquer viagem
o rio é o melhor companheiro.

Refletir sobre viajar repercute em imaginar espaços que serão transitados na caminhada que se inicia. Para além disso, a voz lírica, através do seu foco narrativo, do andar silencioso, destaca que o ato de ouvir e contar histórias é uma estrada que se trilha para o "viajante calado". O silêncio, que encarna mais uma vez no rio, é ausência de uma voz apenas física, pois ele conta as histórias da gente que ali passa pela sua paisagem: a estrada se torna melhor e mais ampla por conta dos companheiros de viagem. Reafirma-se, assim, o rio como uma guia dessa viagem, conferindo-lhe, por meio de sua presença, uma companhia mais atraente do que um mapa, por exemplo, já que este possui maior capacidade descritiva do que narradora. E o viajante gosta de "ouvir histórias". Ou seja, os passos dos transeuntes que modificam essa paisagem dão conforto ao caminhar, contando uma história através da ação de sentir o caminho percorrido. A estrada "se torna curta" porque o homem é companheiro de viagem do rio. Ambos estão, dessa forma,

retirando como a *gente severina*. Nesse contexto da relação entre a poética do rio e a viagem, é bom destacar que:

> A viagem é um antigo topos. Águas e mais águas têm sido navegadas, velas mais velas soltas como figuração recorrente para o processo de escrita poética [...] O exemplo de emprego de tais metáforas náuticas, de Horácio a Goethe, multiplicam-se, mesmo num inventário propositadamente breve, como o que faz Ernest Robert Curtius em trecho do sétimo capítulo da Literatura Europeia e Idade Média Latina [...] (SÜSSEKIND, 1998, p. 298)

A água, biblicamente, carrega o sentido da criação e também da destruição, como é possível observar nos passos percorridos pelo viajante narrador. Nas estrofes abaixo, o rio – contador de histórias – penetra numa paisagem árida, momento em que Cabral reitera o símile de sua predileção: homem-pedra. Verso por verso, repetidamente, a metáfora vai ganhando novas camadas de significação até chegar à conversão final do homem em pedra.

Voltando ao texto cabralino, o rio se apresenta como um bom contador de histórias, pois é também um bom ouvinte. "O viajante calado", o rio, encontra o silêncio da memória que resiste à decadência do tempo. Deixando essa veia de contemplação poética do espaço um pouco de lado, o poema retorna para o clima de resistência e luta travadas por aqueles que resistem à dureza do sertão:

Vou na mesma paisagem
reduzida à sua pedra.
A vida veste ainda
sua mais dura pele.
Só que aqui há mais homens
para vencer tanta pedra,
para amassar com sangue
os ossos duros desta terra.
E, se aqui há mais homens,
esses homens melhor conhecem
como obrigar o chão
com plantas que comem pedra.
Há aqui homens mais homens
que em sua luta contra a pedra
sabem como se armar
com as qualidades da pedra.

O espaço percorrido agora pelo rio é um obstáculo em seu trajeto e a dureza da vida de quem nele habita é trazida por uma metáfora das mais expressivas: "A vida veste ainda/ sua mais dura pele". O homem conhece tão bem a pedra, a "terra dura", que para

dela se defender assimila sua dureza. A pedra não é apenas um entrave ao caminhar do rio; é, sobretudo, o símbolo da morte, é o símbolo da luta do homem contra a sociedade /pedra que o oprime. O "osso duro na terra", que já virou "pedra", deve ser amassado com sangue para que esse local se torne o seu túmulo, recebendo-o na morte e reintegrando-o ao lugar. De volta ao retorno aos caminhos que se encaminham ao mar, o rio segue viagem:

Agora vou deixando
o município de Limoeiro.
Lá dentro da cidade
havia encontrado um trem de ferro.
Faz a viagem do mar,
mas não será meu companheiro
apesar dos caminhos
que quase sempre vão paralelos.
Sobre seu leito liso,
com seu fôlego de ferro,
lá no mar do Arrecife
ele chegará muito primeiro.
Sou um rio de várzea,
não posso ir tão ligeiro.
Mesmo que o mar os chame,
os rios, como os bois, são ronceiros.

Nota-se que o eu narrador menciona mais de uma vez sua partida dessa cidade, como se houvesse algo nela que o fizesse ficar. A simplicidade da vida do rio, a sua lentidão, justifica-se pelo seu fôlego de "várzea", diferente do "fôlego de ferro", do trem. Vagaroso como os bois, o rio de várzea é ultrapassado pelo trem. Note-se que, neste poema, diferentemente de *O cão sem plumas,* tudo é dito com tal clareza, que o leitor não encontra, por vezes, dificuldade em parafrasear algumas estrofes. Luiz Costa Lima, ao comparar os dois poemas, estabelece a seguinte diferença:

> Conscientemente, o poeta escolhe um vocabulário reduzido e, dentro deste, umas poucas palavras servirão de suporte. *Planta de cana* e rio são os termos que se repetem sem cessar. Mesmo recurso, em aparência, que analisávamos há pouco em *O cão.* Porém é mesmo por esta aparente proximidade que se mostra o tom oral da composição. Enquanto lá a reiteração de um vocabulário igualmente escasso dava lugar a um processo de vaivém, progressivo-regressivo, aqui as palavras permanecem intactas no seu valor significativo usual. (COSTA LIMA, 1965, p. 260).

O trem reaparece no caminho do rio, porém, agora em fuga. Nos versos abaixo, Cabral se detém na comparação entre a lentidão do rio e a velocidade do trem. Por meio

de rimas ocasionais (Carpina/cima; fugindo/caminho), aliterações ("Diversa da dos trens:") e de um ritmo irregular preponderante no poema (heptassílabos, ocotossílabos e outros), o rio-poeta avança ao lado do trem:

Outra vez ouço o trem
ao me aproximar de Carpina.
Vai passar pela cidade,
vai passar pela chã, lá por cima.
Detém-se raramente,
pois que sempre está fugindo,
esquivando apressado
as coisas de seu caminho.
Diversa da dos trens
é a viagem que faz o rio:
convivem com as coisas
entre as quais vão fluindo;
demoram nos remansos
para descansar e dormir;
convivem com a gente
sem se apressar ou fugir.

A chegada em Carpina é anunciada pelo som do trem e não imediatamente pelo olhar. Através desse simples procedimento, João Cabral explora um outro modo de experienciar o espaço. É preferível a viagem do rio à do trem, pois, na primeira, o rio adquire um estado que vai além de lugar: é pessoa que amansa a partida, sem acelerar a fuga. Há um prazer em tornar essa viagem lenta, indicando que essa jornada de andanças não é só fuga, como também uma forma de conservar na memória os lugares por onde se passa. O "trem" é um meio de transporte pertencente ao ambiente citadino. A sua passagem pela natureza que o Capibaribe atravessa não lhe interessa, posto que "se esquiva apressado das coisas de seu caminho". Enquanto o signo da cidade expressa a recusa do espaço natural, o rio busca a sua descida para a cidade. Essa representação do espaço condiz com a realidade nordestina, porque é mais comum o movimento migratório do campo para a cidade do que o inverso. Nesse ato de ouvir, anuncia-se mais uma despedida:

Parece que ouço agora
que vou deixando o Agreste:
"Rio Capibaribe,
que mau caminho escolheste.
Vens de terra de tanta sola,
curtidas de tanta sede,
vais para terra pior,
que apodrece sob o verde".

Como toda viagem, seguir para um novo lugar e deixar o que se estava até o momento gera um certo pesar, produzido pelo sentimento de partida, principalmente quando a jornada seguinte já anuncia como uma "terra pior". A chegada da Zona da Mata já é caminho bem conhecido do rio, o que nos permite deduzir que essa descida das águas até a cidade foi feita mais de uma vez. É possível afirmar que há uma espécie de redefinição da imagem da Zona da Mata ao se dizer que "vais para terra pior, que apodrece sob o verde". Percebe-se, então, que não é somente o solo desértico do sertão que padece, pois a existência da seca (seja ela humana ou espacial) pode ser independente da presença da água. Um exemplo dessa assertiva é a trajetória de Severino, de *Morte e vida severina*, que carrega a morte mesmo quando está no litoral, pois a sua seca não é apenas espacial. O rio Capibaribe é apresentado como vocativo e sujeito. Sendo assim, quem é que lamenta a escolha do rio? Quantas vozes se intercalam no modo de narrar essa viagem? Nesse andar de afastamento do Agreste, a proximidade da Zona da Mata não propicia uma mudança significativa:

Se aqui tudo secou
até seu osso de pedra,
se a terra é dura, o homem
tem pedra para defender-se.
Na Mata, a febre, a fome,
até os ossos amolecem".
Penso: o rumor do mar
sempre é melhor pra quem desce.

Pela primeira vez no poema, há a presença de duas zonas geográficas distintas que fazem parte do curso do Capibaribe. Deixar o Agreste é considerar que a distância entre o rio e o mar está diminuindo. Porém, o caminho seguido pelo Capibaribe é repleto de digressões, já que dá voltas pelo Estado de Pernambuco, carregando a gente que vive nessa terra. O "osso de pedra" remete a uma imagem de fusão entre o que sobrou do rio e o que sobrou do homem. Se o homem tem pedra para se defender é porque esse rio secou e está, dessa forma, entregando-lhe algo para se proteger. Andar pelo Agreste ou pela Zona da Mata não faz muita diferença, pois vemos o mesmo "homem ossudo" morrendo, fato que apresenta a diluição das fronteiras territoriais através de um que lugar se mostra em um plano símile.

Nesse contraste, esmiúçam-se as características negativas do solo verde. O que se sabe do mar é o que se escuta dele, e não o que se vê. Esse é o primeiro momento do poema em que o leitor se vê numa linha geográfica mais visível, pois já se cruzou uma

parcela considerável dessa faixa de 250 quilômetros. Nessa linha tênue que divide o Agreste e a Zona da Mata, nota-se que a água, como um objeto de unicidade, não garante a homogeneidade dos espaços que atravessa, levando em consideração que as conexões estabelecidas por onde passa são distintas. Assim, essa fragmentação paisagística se confirma nessa mudança de lugar que ocorre quando o rio sai do Agreste e chega à Zona da Mata, comprovando que este rio, bem como os lugares e espaços pelos quais passa e se transforma, são variados, inconstantes. Adiante, os versos do rio caracterizam mais a nova terra que se peregrina:

Foram terras de engenho,
agora são terras de usina.
É o que contam os rios
que vou encontrando por aqui.
Rios bem diferentes
daqueles que já viajavam comigo.
A estes também abraço
com abraço líquido e amigo.
Os primeiros porém
nenhuma palavra respondiam.
Debaixo do silêncio,
eu não sei o que traziam.
Nenhum deles também
antecipar sequer parecia
o ancho mar de Recife
que os estava aguardando um dia.

O espaço modernizado[18] aparece na passagem do engenho para a usina, fato que ocorre no contexto da Zona da Mata. Agora, outros rios vão cruzando o trajeto do Capibaribe. A paisagem muda com a proximidade de Recife, os rios encontrados têm uma historicidade diferente, pois passavam por terras de engenho que "agora são terras de usina". Esse silêncio ocorre por conta de esses novos rios, próximos ao mar, recusarem dizer sua história ao Capibaribe ("Debaixo do silêncio, / eu não sei o que traziam". É aqui que a capital de Pernambuco é citada pela primeira vez. Para além do significado de formação rochosa, "Recife" também se conceitua como "calçada de pedras". Será por isto que a chegada na cidade litorânea não era um local tão esperado pelos rios? Essa iminente chegada à capital evidencia de maneira mais direta que:

[18] Entende-se por espaço modernizado os locais em que se efetivam as relações entre capital e trabalho; no caso aqui, a força produtiva que dispõe de maquinário para a extração de produtos na natureza. No poema, trata-se, então, da usina.

> O rio é entendido assim numa dupla metáfora geográfica: caminho e lugar. Caminho pela condução e lugar pelos elos que estabelece e deixa estabelecer consigo. Ele é pausa e movimento ao mesmo tempo, impelindo à viagem e convidando ao aconchego. É fonte de vida, de lazer, de suor, de prazer e de sofrer. As águas doces do rio trazem e levam, permitindo assim a fluência de imagens e imaginações, fertilizando as terras e mentes por onde passa. (MARANDOLA, 2007, p. 98)

Vê-se o rio como um caminho quando se observa como ele se torna uma passagem pela natureza pernambucana que é deixada para trás ao passo que se aproxima do litoral. Já como lugar, o diálogo que se compõe junto com os outros rios mostra como a voz que narra essa história se firma como "pausa" e "movimento", pois é no caminho da viagem que as relações com as outras paisagens da água vão se formando. No que diz respeito ao âmbito terrestre, as terras de Carpina são terras de engenho, de açudes, espaços que possuem um percurso planejado pelo homem, diferente do Capibaribe, que escolhe a seu próprio caminho. As "terras de engenho" são apresentadas como espaço pertencente ao trabalho do homem, sujeito as suas modificações em função do contexto mercadológico – a usina. Já o rio é mostrado como um lugar que se esconde por trás do silêncio e se personifica no plano sinestésico da linguagem ao abraçar através da liquidez os outros rios que surgem em seu trajeto. Os rios, que estavam em silêncio, dizem ao rio porque não vibravam com o "ancho mar de Recife":

Só após algum caminho
é que alguns contam o seu segredo.
Contam por que possuem
aquela pele tão espessa;
por que todos caminham
com aquele ar descalço dos negros;
por que descem tão tristes
arrastando lama e silêncio.
A história é uma só
que os rios sabem dizer:
a histórias dos engenhos
com seus fogos a morrer.
Nelas existe sempre
uma usina e um banguê:
a usina com sua boca,
com suas várzeas o banguê.

Quem caminha com o rio se mantém no anonimato, como se a sua identidade não pudesse ser revelada nesse contato inicial. Apenas "após algum caminho" é que "alguns" rios têm coragem para justificar a sua "pele tão espessa", desgastada pela "lama" e pelo

"silêncio". Surge, então, do segredo das águas, a figura do negro ao lado do retirante, associando-se também a um rio *sem plumas*, sem forças, subtraído. Personagem fundamental na manutenção dos engenhos, o negro entra no caminhar do rio como integrante de mais uma minoria que precisou lutar bastante para sobreviver.

> Enquanto em *O rio* se dá a decadência histórica dos engenhos substituídos por usinas, o sistema econômico, abstratamente apresentado, se projeta na imagem grotesca da boca ominidevorativa da usura, em *Morte e vida severin*a particulariza-se mais o fenômeno da grande propriedade territorial, sendo o latifúndio expressamente referido como dado material próximo, fonte de tensões dramáticas, que a existência dos indivíduos interioriza (NUNES, 1993, p. 68).

É contexto de manutenção de "decadência histórica" que o negro é representado como indivíduo descalço, que lacera os pés nas pedras do rio, na lama e no fogo morto[19]. A questão territorial, envolta pelo sistema econômico, tensiona a relação entre o indivíduo e o espaço. Em *O rio*, a terra devora o homem, em *Morte e vida severina*, não há terra para que o retirante tenha um lugar para ser enterrado. Além disso, a "espessura" e a "lama", elementos recorrentes em *O cão sem plumas*, retornam justamente no momento em que a voz lírica diz que a "história é uma só que os rios sabem dizer", como se esse poema fosse uma espécie de continuidade do poema anterior. A história retorna com a repetição da imagem da "boca da usina" que mastiga o homem. Assim, o espaço poético é construído na conjuntura intratextual. Nessa atmosfera, o rio passa a relatar uma história, uma história narrada por uma voz que conhece a miséria do nordestino:

Vira as usinas comer
as terras que iam encontrando;
com grandes canaviais
todas as várzeas ocupando.
O canavial é a boca
com que primeiro vão devorando
matas e capoeiras,
pastos e cercados;
com que devoram a terra
onde um homem plantou o seu roçado;
depois os seus poucos metros
onde ele plantou sua casa;
depois o pouco espaço
de que precisa um homem sentado;
depois os sete palmos

[19]A expressão "fogo morto" é muito utilizada no Nordeste para se referir às usinas que faliram, que não dão mais lucro. Daí o título do romance de José Lins do Rego, *Fogo morto.*

onde ele vai ser enterrado.

A reflexão sobre o espaço do canavial está presente em outros livros de João Cabral que sucederam *O rio*. Em *Paisagens com Figuras*, por exemplo, em "O vento no canavial", o ambiente canavieiro é apresentado como um lugar "anônimo", "sem feições". Em *Serial,* no texto "O alpendre no canavial", o sujeito lírico lamenta que a "vida se dá tão vazia" no canavial, lendo como um espaço desabrigado. Em "O mar e o canavial" e em "O canavial e o mar", poemas de *A educação pela pedra,* lista-se o que esses espaços aprendem e ensinam um para o outro, apontando que o "canavial" é um "narrador em voz e silêncio" das poéticas de vida campestre, como a "literatura do cordel", mencionado no verso seguinte. Essas imagens evocadas nesses textos literários podem ser relacionadas à estrofe acima, que nos mostra um canavial de "vida vazia", pois devora terra plantada pelo homem. Como um lugar "sem feições", o canavial é representado metonimicamente, de forma que se constrói uma representação sem traços de um espaço natural, já que ele é nominado apenas pela "boca". Como conhecedor do homem campo, o canavial analisa cada parte do espaço que irá tomar do trabalhador da terra até chegar no lugar "onde ele vai ser enterrado". Essa passagem dialoga com a atmosfera de *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambucano* quando Severino vê que a terra gratuita como cova pode desaparecer para ele. Vale lembrar que o "canavial" surge como um instrumento da "usina" para devorar as terras.

Nos trechos a seguir que serão analisados, o mar se torna uma figura central no texto, sendo comparado com o canavial, em um outro plano de sentidos:

Mas o mar obedece
a um destino sem divisa,
e o grande mar de cana,
como o verdadeiro,
algum dia,
será uma só água
em toda esta comum cercania.

Nos poemas supracitados do livro *A educação pela pedra*[20], há uma relação entre o mar e canavial, uma vez que um ensina para o outro diferentes formas de ler o espaço. Já aqui, essa ligação entra no domínio comparativo metafórico, pois o ambiente canavieiro é poetizado na figura do mar. O "destino do mar" é "sem divisa" por conta do

[20]*A educação pela pedra* (1965) é um livro em que o espaço nordestino figura em posição central nas temáticas abordadas, que podem ser vistas também na trilogia do rio.

seu encontro com o rio, fato que altera o percurso de suas águas. Porém, quando metaforizado como "cana", há a formação de uma unidade, "uma só água", que se constituirá um único território, demarcado pela destruição de terras promovida pela usina. O olhar para o mar, ainda que distante, continua trazendo um lamento do que é visto quando se pensa alcançá-lo:

Vou pensando no mar
que daqui ainda estou vendo;
em toda aquela gente
numa terra tão viva morrendo.
Através deste mar
vou chegando a São Lourenço,
que de longe é como ilha
no horizonte de cana aparecendo;
através deste mar,
como um barco na corrente,
mesmo sendo eu o rio,
que vou navegando parece.
Navegando este mar,
até o Recife irei,
que as ondas deste mar
somente lá se detém.

O rio, finalmente, está bastante próximo de Recife, porque São Lourenço[21] fica a poucos quilômetros de distância da capital pernambucana. Avistar o mar é imaginar a gente que padece na cidade, anunciando que a "terra viva" não se distingue muito da "terra ossuda". A repetição do gerúndio reaparece no poema para indicar o movimento lento desse rio que vê o destino de sua viagem com desânimo. Além disso, diferentemente da utilização feita no início do poema, aqui, essa forma verbal assinala a simultaneidade de ocorrências dos fatos percebidos pelo rio: "chegando a São Lourenço", "gente morrendo" e "cana aparecendo". Assim, Recife é representada como um lugar em que várias histórias acontecem ao mesmo tempo, exigindo do rio uma percepção instantânea do que está em seu entorno. O "barco na corrente" navega rápido e nem aparenta que é o rio[22], que é "lento de várzea", entretanto, nessa situação, está envolto pelo caminhar célere do mar, que o apressa a chegar até o fim dessa viagem, até onde as ondas param. É nesse clima que a chegada a Recife concretiza-se:

Ao entrar no Recife,

[21] A presença da cidade de São Lourenço no texto é uma forma de o sujeito lírico reafirmar a lentidão do rio, pois não se chega diretamente a capital, passando, primeiro, por um município muito próximo a ela.
[22] Até o próprio rio comenta que, nessa ação do navegar, não aparenta ser ele mesmo, porque é "barco na corrente", em um navegar acelerado.

não pensem que entro só.
Entra comigo a gente
que comigo baixou
por essa estrada velha
que vem do interior;
entram comigo rios
a quem o mar chamou,
entra comigo a gente
que com o mar sonhou,
e também retirantes
em quem só o suor não secou;
e entra nessa gente triste,
a mais riste que já baixou,
a gente que a usina,
depois de mastigar, largou.

A repetição anafórica do verbo "entrar" nos encaminha a pensar que o rio, ao se dirigir diretamente ao destinatário extradiegético ("A entrar no Recife/ não pensem que entro só"), deseja enfatizar a "gente" que o acompanha, os "outros rios" e os "retirantes", enfim, todos os indivíduos que carregou em seu percurso, desde a nascente até a foz. Para a "gente da descida", o mar é o espaço de sonho e também o sujeito convocador para a realização dessa viagem. Mais triste do que os retirantes, o homem do campo, abandonado pela usina, compõe o espaço poético do rio que foi guia nesse trajeto. Os retirantes provam que são tão (ou até mais) fortes quanto as usinas e conseguem completar a sua jornada, tencionando, assim, o elo entre as zonas do interior e a capital:

> As cidades burguesas não representam, exclusivamente, o espaço torturante de reprodução do capital e de sua lógica inexorável. Elas são, sobretudo, espaços de contradição, de luta, de criação de novos desejos, da negação da unilinearidade da História. Sem percebê-las dialeticamente, corremos o risco de escrever aquela História sem surpresas, de projetos predefinidos, de homens perdidos e sufocados por um devir que lhe foge. Insistimos sempre que a História deve ser vista, também, como lugar do inesperado, espaço da produção de utopias (REZENDE, 2016, p. 17)

A cidade, nesse caso, representa para o homem do campo o desenraizamento com a usina. O ambiente citadino também é considerado um meio de opressão ao trabalhador, porém é dada uma nova oportunidade de luta, proporcionada pelo seguimento das águas do rio. A contradição presente no texto cabralino é que os "viajantes calados" encontram na cidade um espaço semelhante àquele em que eles viviam, um lugar marcado pela morte e pela desesperança. Ou seja, a tentativa de reescrita da História acaba se tornando o contar de uma história que se repete, porque não há prospectivas consistentes de mudança de vida para o rio e para toda a gente por ele arrastada. Logo, o narrar da viagem poética

do rio assume uma posição de olhar sobre a História como um local de "produção de utopias", uma vez que a cidade foi sonhada pelo rio. Porém, impera, em nossa leitura do poema, a visão de que o rio reescreve a dureza da vida, tão premente nos caminhos que atravessam o estado de Pernambuco. A entrada na cidade ocorre evocando elementos e descrições típicas do Nordeste, mantendo o caráter de roteiro poético de viagem:

Entra-se no Recife
pelo engenho São Francisco.
Já em terras de Várzea,
está São João, uma antiga usina.
Depois se atinge a várzea,
a vila propriamente dita,
com suas árvores velhas
que dão uma sobra também antiga.
A seguir, Caxangá,
também velha e recolhida,
onde começa a estrada
dita Nova, ou de Iputinga,
que quase reta à cidade,
que é o mar a que se destina,
leva gente que veio
baixando em minha companhia.

Para Moisés (1977, p. 66), os poucos momentos de suspensão lírica, de emotividade escondida, são tragados pela geral linearidade discursiva do poema. Na estrofe analisada anteriormente, o espaço é apresentado por meio de metáforas, direcionando-se mais diretamente para uma abordagem de cunho lírico. Já aqui, o cunho é mais histórico. A descrição não se limita à paisagem física ("A seguir, Caxangá./ também velha e recolhida"); delineia-se uma história social daquela "gente que veio baixando" em companhia do rio**:** retirantes, plantadores de casa, "a gente que a usina/ depois de mastigar, largou". A mestria do poeta está na estrutura final do poema que ressoa no leitor como uma poetização do espaço nordestino, da sua natureza e dos elementos que nela vivem (LEITE, 1966, p. 80).[23], Aliás, Cabral de Melo Neto, na década de 50, já comentava a respeito de uma modalidade textual que se tornou comum na

[23] No poema "Descoberta da Literatura", João Cabral discorre sobre o seu encontro com a poesia, tendo como foco a literatura de cordel, gênero que possui como base a dicção da oralidade em sua composição: "No dia-a-dia do engenho/toda semana, durante,/cochichavam-me em segredo: saiu um novo romance./E da feira do domingo/me traziam conspirantes/para que os lesse e explicasse/um romance de barbante". Nesse trecho, pode-se notar que a leitura literária corresponde ao cordel, uma vez que o folheto pendurado no varal é um de seus suportes de circulação. Portanto, é perceptível que o gênero oral figura um local importante na obra cabralina, pois éum discurso que está contido na sua própria concepção de literatura: palavras tecidas em barbantes.

produção literária do século XXI: a biografia de lugares. Nesse contar das cidades, a descrição da paisagem física se destaca:

A gente das usinas
foi mais um afluente a engrossar
aquele rio de gente
que vem além do Jacarará.
Pelo mesmo caminho
que venho seguindo desde lá,
vamos juntos, dois rios,
Cada um para seu mar.

O verso "aquele rio de gente" pode se referir tanto às pessoas que ali vivem quanto ao número de pessoas que, "largadas" pela usina, abandonaram suas terras. Os passos finais desse trajeto poético são dedicados, como é de esperar, a Recife:

Agora vou entrando no Recife pitoresco,
sentimental, histórico,
de Apipucos e do Monteiro;
do Poço da Panela,
da Casa Forte e do Caldereiro,
onde há poças no tempo
estagnadas sob a mangueiras;
de Sant'Anna de Fora
e de Sant'Anna de Dentro,
das muitas olarias,
rasas, se agachando do vento.
E mais sentimental,
histórico e pitoresco
vai ficando o caminho
a caminho da Madalena.

Recife é apresentada por meio de traços qualificativos que já foram expressos durante o percurso do rio: desenha-se na imagem da ilha, ramificando-se em outros lugares; perdura na memória do rio, exposta por um desejo afetuoso de concluir a sua viagem para chegar ao seu destino; expressa momentos históricos da vida nordestina pernambucana ao retratar vários tipos de habitantes dessa terra. Esses três caracteres resumem muito do que foi dito sobre Recife, inclusive, estende-se à abordagem de construção do rio como um espaço poético: "pitoresco", transmitindo a ideia de tranquilidade da paisagem que se altera com a chegada ao destino; "sentimental" no olhar que lamenta a luta pela sobrevivência do homem nordestino, devorado pelos "dentes da usina"; "histórico" por representar os passos de um dos rios mais importantes do Nordeste, relatando a sua própria história e daqueles que "carrega junto". O "caminho" é

palavra que nomeia a dureza da rota poética como também é “lugar de direção”, é “Madalena”, bairro histórico recifense que, nos séculos XVI e XVII, era dominado por engenhos. O rio passa por um “caminho” que dialoga com os passos dados para se chegar à Recife, deparando-se, mais uma vez, com o signo do “engenho”. Nessa perspectiva, esbarra-se com outro lugar que fez parte da história do rio:

Rio lento de várzea,
vou agora ainda mais lento,
que agora minhas águas
de tanta lama pesam.
Vou agora tão lento,
porque é pesado o que carrego:
vou carregado de ilhas
recolhidas enquanto desço;
de ilhas de terra preta,
imagem do homem daqui de perto
e do homem que encontrei
no meu comprido trajeto
(também a dor desse homem
me impõe essa passada de doença,
arrastada, de lama,
e assim cuidadosa e atenta).

O estado doente do rio vai pesando cada vez mais em seu trajeto nesses passos finais, momento em que se sente o peso de todas as imagens, sentimentos e histórias que foram trazidas para Recife. O mangue, os pequenos rios em formato de ilha e o homem transformaram a viagem de descida em um “trajeto cumprido”, porque o “peso” traz a “lentidão” das lembranças e histórias que esse rio acumulou de todos os outros rios que cruzaram o seu trajeto, mostrando que a memória das águas se constitui em um plano de caráter coletivo:

> Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes fisicamente, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Mesmo com a ausência de seus outros companheiros de viagem, o rio traz consigo, além das lembranças de outros rios, a história dos “homens de lama”, que são lembrados na esteira coletiva, ainda que não estejam presentes. Na memória do rio, esse tipo de indivíduo não se confunde, uma vez que se singulariza ao ser espacializado como mangue, sendo lugar tal aquele que o lembra. Os versos finais, dispostos entre parênteses, como se

fossem uma confissão silenciosa do rio, exprimem que a dor atravessa o rio, que se torna enfermo junto com ele, formando um conjunto de seres e espaços que se complementam dentro dessa subtração de vida, da "dor" que se transmuta em força de sobrevivência para a efetuação da longa viagem, mesmo em "passada de doença". Partindo para outro contar, o rio começa a falar sobre a cidade, antes que a sua voz seja suprimida novamente:

Mas antes de ir ao mar,
onde minha fala se perde,
vou contar da cidade
habitada por aquela gente
que veio meu caminho
e de quem fui confidente.
Lá pelo Beriberi
aquela cidade também se estende,
pois sempre junto aos rios,
prefere se fixar aquela gente;
sempre perto dos rios,
companheiros de antigamente,
como se não pudessem
por um minuto somente
dispensar a presença
de seus conhecidos de sempre.

O tom confessional, exprimido na estrofe anterior, é nomeadamente apresentado quando o rio prevê que será silenciado, momento em que surge a necessidade de contar sobre o local onde habitava a "gente que carregou". O município de Beriberi é citado no texto como lugar e serve também de signo indicativo para representar o homem-lama. É bom destacar que "beribéri" é uma enfermidade nutricional, descoberta na primeira metade do século XX, momento histórico que coincide com a produção do livro. Levando em consideração que as sílabas tônicas que diferenciam o sentido da palavra entre o "lugar" e a "doença", a relação que se faz entre ambas é de nível estrutural, pois se desenvolve uma relação de homonímia. O rio, como contador de histórias, opta em revelar o seu lugar de passagem e somente sugerir o outro sentido da palavra, ocultado pelas diferenças sonoras das posições das sílabas. Beribéri é um acometimento de carência nutricional, em que a sua etimologia, advinda da língua cingalesa, carrega o "não" em sua tradução. Ou seja, a presença dessa homonímia no texto representa que o lugar em que o homem ribeirinho habita o subtrai tanto no espaço da lama quanto em seu próprio corpo, desplumando-o através dessa doença. Talvez, o rio não quis deixar essa relação evidente em seu contar, pois já sabe que está prestes a "perder a sua voz" novamente. A forma como se narra a existência dessas cidades fixadas ao rio possui um caráter clandestino,

pois seu nome permanece em segredo, mas a sua identidade percorre todos aqueles espaços no qual ela atravessou:

Conheço todos eles,
do Agreste e da Caatinga;
gente também da Mata,
vomitada pelas usinas,
gente também daqui
que trabalha nessas usinas;
que aqui não moem cana,
moem coisas muito mais finas.
Muitas eu vi passar:
fábricas, como aqui se apelidam;
têm bueiro como usina,
são iguais também por famintas.
Só que as enormes bocas
que existem aqui nestas usinas
encontram muitas pedras
dentro de sua farinha.

O rio é o ser que mais conhece o povo pernambucano, uma vez que atravessou todas as paisagens do estado, testemunhando todo o sofrimento dos retirantes frente as fábricas que os vomitaram. Por outro lado, pela primeira vez no texto, mostra-se uma delicadeza dos trabalhadores de usina, que "moem coisas muito mais finas que a cana". Vale destacar que o rio não diz que conhece o homem, e sim a sua boca, debruçando-se, novamente, para um tratamento metonímico que fragmenta o olhar integral sobre o ser humano. Tal como em *O cão sem plumas*, *O rio* fornece ao leitor imagens cortadas, como se fossem uma forma de representar que o espaço do rio é metonímico porque se constrói como um corte da espessura do real. A aparição da imagem da "pedra" nesse verso nos remete a pensá-la como uma metáfora para o homem do campo, tendo em vista que era o ser "devorado" pela usina. Agora, o trabalhador do campo interpõe-se como um obstáculo, porque a "pedra" na farinha simboliza a dificuldade em moer a cana por conta de sua presença. Logo, o homem resiste e luta contra a usina. E assim:

> [...] um sentimento pessoal se incorpora às águas do Capibaribe. O rio vê, abrindo-se para devorar, aqueles que ainda não foram devorados, a mesma boca de antes, reproduzida nas usinas locais, "fábricas como por aqui se apelidam". As vítimas são agora os habitantes sem nome – a gente inominada – do Recife podre, cidade também sem nome, na qual a vida, estado de privação, a todos diminui, corrói e desagrega. (NUNES, 1973, p. 78)

A pessoalidade conferida ao rio se reflete na intimidade que ele possui em conhecer o povo que vive às suas margens. Como observador, o rio presencia que o destino que se aproxima talvez não seja tão diferente daquilo que aguardava o retirante no Agreste ou na Caatinga (situação semelhante enfrentada por Severino, de *Morte e vida* severina), pois Recife é lugar de privação de vida. Ao ter ciência da situação, a voz narra o que ficou para trás:

Tudo o que encontrei
na minha longa descida,
montanhas, povoados,
caieiras, viveiros, olarias,
mesmo esses pés de cana
que tão iguais me pareciam,
tudo leva um nome
com que pode ser conhecido.
A não ser esta gente
que pelos mangues habita:
eles são gente apenas
sem nenhum nome que os distinga
na morte que aqui é anônima e seguida.
São como ondas de mar,
uma só onda e sucessiva.

Nomear um lugar é oferecer identidade para a construção de um novo signo mundo, pois esse ato faz com que essa existência passe a ser legitimada enquanto um sujeito que vive. Nessa estrofe, tal situação é garantida nas paisagens percorridas pelo sujeito lírico, mas não é conferida aos homens de lama, que são anônimos. Sob essa égide, consideramos que "o anonimato da figura humana se destaca a contrastar-se com a abundância dos nomes próprios de aglomerações humanas e acidentes geográficos". (PEIXOTO, 1993, p. 90). No decorrer do poema, apesar da constante tessitura da relação entre o rio e homem, é possível cogitar que, talvez, conhecemos mais o rio[24] do que a gente que passa em seu trajeto, representadas, em algumas passagens do texto, por metáforas ou repartidas em metonímias. Nessa perspectiva, as pessoas do mangue, especificamente, são tão semelhantes em sua sina que não diferem nem sua própria morte (tal como a *gente severina*), porém, são singulares em sua existência, únicas como uma onda de mar, que estala na areia somente uma vez. O último verso desse trecho traz uma

[24] O rio é apresentado no poema numa perspectiva em que a sua ação de narrar lhe confere um destaque maior no texto. Somado a isto, o homem, às vezes, aparece como se fosse um elemento que se deriva das águas.

preciosa imagem que mostra que a "gente do mangue" pode não ter o nome, mas possui a sua identidade expressa através da sua relação com o lugar, nesse caso, as águas.

> Há, todavia, dois longos poemas de João Cabral de Melo Neto bem elucidativos de sua concepção pejorativa do manguezal. Em ambos, faz-se um percurso da caatinga ao mar, passando pelo agreste, área açucareira de Pernambuco, em meio à pobreza, à doença e à morte. O primeiro deles intitula-se *O Rio* e data de 1953. A personagem central é o rio Capibaribe antropomorfizado que relata as condições sub-humanas de vida ao longo de seu trajeto. O humanismo impregna-o do princípio ao fim, mas já existem alguns laivos de preocupação com o ambiente (SOFFIATI, 2012, p. 5)

Através da reflexão acima, nota-se como *O rio* possui um local de importância e destaque na produção literária de João Cabral, visto que deu continuidade à discussão sobre a relação entre o homem e o rio, iniciada em *O cão sem plumas*. Além disso, a natureza e o indivíduo são analisados num eixo de complementação em que a sobrevivência de um depende da vida outro. As características humanas empregadas nos procedimentos de representação do rio mostram o quanto ele está próximo do sentir e do existir do indivíduo nordestino. A preocupação com o ambiente também percorre todo o texto, pois o espaço de degradação da realidade nordestina está impregnado na memória do rio e em seu tempo presente. Nessa linha de pensamento, chegamos ao final do poema, direcionando o foco do nosso olhar para Recife:

A não ser esta cidade
que vim encontrar sob o Recife:
sua metade podre
que com lama pobre se edifica.
É cidade sem nome
sob a capital tão conhecida.
Se é também capital
será uma capital mendiga.
É cidade sem ruas
e sem casas que se diga.
De outra qualquer cidade
possui apenas polícia,
ao medir a sua morte,
pois não há o que medir em sua vida.

Recife é caracterizada como uma cidade em decadência, que se levanta, fragilmente sobre a lama. A "cidade se edifica" de maneira frágil, visto que se constrói em cima da "lama", tornando-se tão anônima quando o homem ribeirinho. O rio desplumado, de *O cão sem plumas*, expande-se para a cidade, que se assemelha ao "cão

mendigo", tomando forma na "cidade mendiga". "Não há o que medir em sua vida", pois esta cidade já está morta, como a *gente severina*, que se definia mais em "morte" do que em "vida". Percebe-se, assim, uma ligação de reflexão temática que liga os espaços e as personagens da trilogia do rio. Tal situação é comum nas urbes em décadas de modernização, período histórico que é retratado por João Cabral. O que se vê em ascensão é uma parte da cidade que começa a existir por meio da pobreza e do descaso social, com um futuro inscrito num circuito de morte semelhante aos espaços em que a gente morria durante o trajeto do rio, já que não há vida para se medir. Sob essa égide, notamos um olhar sobre a cidade dentro da crueza do que ela já tinha se transformado mediante ao processo de construção literária de João Cabral, caso que nos permite cogitar que:

> Existe também um outro modo de olhar que não é o do simples transeunte, e sim o daqueles que transformaram e transformam as coisas e as paisagens da cidade em linguagem sensível. É por meio do olhar desses Homens (poetas, pintores [...]) que a cidade se duplica em outros espaços imaginários: seja ao se transfigurar em palavras grafadas no papel, em cores fixadas na tela [...]. Por meio dessas linguagens sensíveis, a cidade se desdobra em mil possibilidades de ser e estar no mundo, se desprende de sua concretude real e se torna uma metáfora ou uma alegoria da condição humana: com suas dores, alegrias e expectativas quanto ao futuro. (VIEIRA, 2012, p. 10)

O olhar lançado sobre Recife parte do ponto de vista do rio, que identifica as semelhanças entre os espaços naturais degradados, doentes, pelo qual passou (e "carregou" durante a viagem poética) e a cidade, que se insere nas dobraduras de um espaço *desplumado*. Sendo assim, não se conhece ao certo esse ponto final de chegada, pois Recife não se apresenta somente como um espaço citadino, e sim como um lugar que sangra as dores de quem o habita. Fazer essa leitura da cidade só é possível nesse desprendimento com o referente, fato que não a coloca num plano de inverossimilhança, uma vez que João Cabral costurou um elo entre o lugar poético e o lugar histórico, inserindo o leitor num local em que pensar em um desses tipos de lugar recai em cotejar a influência de um no outro. E, por fim, vale perguntar: o mar existe para alguém?

A um rio sempre espera
o mais vasto e ancho mar.
Para a gente que desce
é que nem sempre existe esse mar,
pois eles não encontram
na cidade que imaginavam o mar
senão outro deserto

de pântanos perto do mar.
Por entre esta cidade
ainda mais lenta é a minha pisada;
retardo enquanto posso
os últimos dias de jornada.

O mar existe para o rio, mas não existe para as pessoas, como se o horizonte para novos caminhos ou esperança só pudesse ser olhado pelo encontro dos lugares. O rio, como já podemos pressupor, apresenta-se em cada cidade de um jeito distinto, ora de uma margem, ora de outra, pois os seus afluentes metamorfoseiam a sua forma. E na cidade a foz evanesce, deixando de ser rio para ser mar, por mais *sem plumas* que possa parecer, há um indicativo de orgulho, de uma certa imponência, como se a despedida lhe exigisse um rito (LEÃO, 2013, p. 7). É nesse ritual de passagem que consiste na lentidão dos passos do fim da jornada, numa tentativa de contemplar esse momento de trânsito do rio para o mar, ainda que esteja coberto de pântanos. A cidade encerra a esperança do futuro, submerso no ambiente movediço que alonga o deserto da caatinga. Mais do que um lugar de encerramento de jornada, a cidade se transfigura, através da desaceleração do andar do viajante, num cemitério simbólico e silencioso. Por conta disso, não há o desejo de permanência:

Já deixando o Recife
entro pelos caminhos comuns do mar:
entre barcos de longe,
sábios de muito viajar,
junto desta barcaça
que vai no rumo de Itamaracá;
lado a lado com rios
que chegam do Pina com o Jiquitá.
Ao partir companhia
desta gente dos alagados
que lhe posso deixar,
que conselho, que recado?
Somente a relação
do nosso comum retirar;
só esta relação
tecida em grosso tear.

O destino dessa voz que narra é o eterno "retirar". Recife foi uma passagem e a ida ao mar aparenta também ser apenas um ponto da viagem, já que a "barcaça vai no rumo de Itamaracá", conotando, assim, uma incerteza nesse caminho. "A gente dos alagados", o povo do mangue, continua a caminhar ao passo do rio, ainda à procura de seu "mar", mas o rio que esse encontro não ocorrerá. Num momento em que a sua "fala se perde", o único dizer que o rio consegue verbalizar é a semelhança entre o "retirar" do

homem e o "retirar" do espaço, momento em que se compartilha signos da trilogia do rio no final da viagem: o "retirante", "o homem-lama" e o lamentar da voz do rio com a chegada em seu destino. Visto isso, o poema se encerra como uma narrativa, entregando ao leitor o final do rumo dessa viagem:

> Assim sendo, a opção pela "prosa", que é tanto castelhana quanto nordestina, vinha aponta para uma razão mais funda, esta de ordem semântica: a opção também por uma opção por uma apreensão daquilo que na Paisagem do Rio, no Homem dessa Paisagem, não podia ser senão "prosa", contrário de poesia, lirismo artificial grudado na existência da miséria da lama, do mangue. Por outro lado, como já ocorrera no poema de 1950, a referência ao homem com quem o rio convive, e não apenas por quem passa, só foi possível depois do poeta/Rio optar pelo discurso "desplumado" e que, neste poema, define-se como "grosso tear" (LIMA, 1995, p. 279).

Compreendendo o "grosso tear" como uma rede de tessituras, a leitura de *O rio* está entrelaçada com a leitura de *O cão sem plumas*, se levarmos em consideração que os dois livros formam a imagem do homem nordestino, descrito em sua prosa e narrado em sua poeticidade. O verbo "tecer" significa a ação daquilo que se forma através de uma rede de fios que, nesse caso, pode ser lida como as imagens de ambos os livros que foram dialogadas e fabricaram o "grosso tear". Essa "relação" é consistente porque se firma na força de resistência do rio, do homem e dos elementos de composição textual que foram utilizados para construir o espaço literário da trilogia do rio. Com João Cabral, nota-se que o discurso prosaico[25] pode ser trabalhado na poesia, pois ambos os discursos podem permutar as suas formas de dizer o mundo e é assim que:

> Sua poesia quer ser como um rio que incomoda a vida, como o silêncio e o sono que, no seu nordeste, não tem espessura de sonho, mas de sangue. Poesia preocupada com a objetivação de sentimentos, de ideias, de imagens, coisificando o abstrato, dando materialidade aos objetos da imaginação. A ênfase do seu discurso dá-se no objeto e não no sujeito. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 284)

Entre o sonho e o sangue, entre a imaginação e o real, *O rio* traduz o sentir da vida nordestina de um modo muito próximo ao leitor, com traços da oralidade. Encontram-se o abstrato na materialidade, os lugares que nascem dos espaços e as paisagens que são

[25]"Ao ser o rio quem fala da sua viagem, João Cabral pode experimentar nesse texto, pela primeira vez, mas não pela última, a dicção do verso popular, muito mais próximo da prosa do que da poesia por sua abertura à oralidade" [..] (BARBOSA, 2008, p. 45).

atravessadas pela memória e por traços históricos. O leitor se desloca, através do contar que não diz exatamente quem narra, para os objetos descritos, pois o sujeito que narra (se é que é um sujeito) muda tanto de forma que identificá-lo seria anular a poesia desse mistério.

Para Escorel, (2001, p. 81), vê-se na poética cabralina uma identificação com a paisagem do sertão e com o retirante nordestino que se expande num imaginário revestido pelo real. Graças a essa identificação, o poeta parece haver tentado não somente ultrapassar a expressão de um estado subjetivo de solidão, como também, contribuiu para uma percepção humana e mais completa daquele mundo nordestino que está diante da miopia da realidade. Na fusão de motivos de caráter pessoal com motivos transpessoais (o psicológico e o sociológico), o seu trabalho literário criou uma linguagem ambivalente, mediante a qual o poeta projeta a sua interioridade na paisagem calcinada e desolada do sertão, que é representada por um conjunto de lembranças e memórias ao se tornarem poesia.

3 O CAMINHAR DO RETIRANTE PELO SERTÃO NORDESTINO

Morte e vida severina – auto de Natal pernambucano (1954 -1955) é o livro que conclui a trilogia do rio de João Cabral de Melo Neto. Aqui, a visualização do espaço, quer dizer, a visualização da paisagem do sertão nordestino, é textualmente trazida pela voz narradora de um retirante, Severino.

Conhecedor profundo da realidade nordestina e ligado afetiva e intelectualmente à cultural espanhola, Cabral nos apresenta um auto de grande inventividade formal, em que a oralidade é a tônica, o que dá à fatura um ritmo de conversa,[26] como se o texto fosse destinado antes a ser ouvido do que a ser lido (leitura silenciosa). Embora escape, ao nosso objetivo, a apreciação teatral da obra – a expressividade e a objetividade cênicas, por exemplo – lembremos que o "auto" é a expressão ibérica do teatro medieval.

Musicado por Chico Buarque de Holanda[27] e teatralizado pelo TUCA/ São Paulo, o poema ganhou notoriedade inesperada. Vale trazer os esclarecimentos de Affonso Romano de Sant'Anna a esse respeito:

> Mais do que o teatro, a música pela qual João Cabral tinha certa ojeriza veio em socorro da comunicação poética. No entanto, como se sabe, dentro de SUS intransigência estética, essa parte de sua obra era por ele considerada "secundária", era uma espécie de "segunda água", pois era muito mais assimilável para o público. Ele chegou ironicamente a dizer naquele debate na PUC "eu não posso ler nenhuma sequência de "Morte e vida Severina" sem que a música me fique soando no ouvido. Hoje eu estou resignado a tirar das minhas Poesias completas o auto de Natal "Morte de vida severina", pois creio que ele pertence mais ao Chico Buarque que a mim (SANT"ANNA, 2014, p. 65)

Em 2009, a Fundação Joaquim Nabuco financiou um projeto gráfico para transformar a saga de Severino em uma história em quadrinhos, pelas mãos do cartunista Miguel Facão. No ano seguinte, em 2010, a referida instituição, em parceria com a Secretaria de Educação, produziu, sob direção de Affonso Serpa, a versão animada do texto de João Cabral, tendo como roteiro o texto integral da obra. Construído dentro de uma visualidade monocromática para imprimir os tons de secura do sertão, região de

[26] A poesia, como é sabido, desde suas origens, foi marcada pela oralidade, pelos efeitos sonoros (a rima, tinha uma função menomotécnica).

[27] As doze canções do álbum são transcrições do poema cabralino, como por exemplo, "Encontro com o canavial" e "Funeral com o lavrador". Em 1981, a TV Globo exibiu uma versão televisiva, dirigida por Waler Avancini, em dezembro, Segundo o site da Globo, "Morte e vida severina" foi gravado em 20 dias na região do Raso da Catarina (Bahia), em Fazenda Nova e em Glória do Goitá (Pernambuco) e em Recife. Vencedor do Emmy Internacional, a versão televisiva teve como trilha sonora o álbum de Chico Buarque.

ampla caracterização[28], o filme possui uma narração que oferece uma corporeidade às personagens, uma vez que o trabalho da voz foi direcionado às sensações dos retirantes diante do espaço. Comentar essa passagem de *Morte e vida severina* para outros códigos artísticos comprova a amplitude de seus processos de circulação e recepção, algo, no fundo, desejado por João Cabral, quando, em entrevista escrita e dirigida ao povo do sertão, afirma que a literatura não é produzida para os críticos e, sim, para a gente do povo.

Convém, ainda, fixar alguns preliminares a respeito do título, cujos efeitos de sentido são explicitados por Marta Senna:

> Definido como um "auto de Natal pernambucano", *Morte e vida severina*, contém no título todo o significado social que se espraia pelo poema. Ao inverter a ordem natural do sintagma "morte e vida", o poeta registra com precisão a qualidade de vida que seu poema visa descrever: uma vida a que a morte preside. E ambas, morte e vida, têm por determinante o adjetivo "severina". Igualam-se nisso de serem ambas pobres, parcas e anônimas. O procedimento de adjetivação do substantivo é recorrente na poesia de Cabral, e adquire especial relevo por estar em posição privilegiada, no título da peça. *Morte e vida severina*, porque é Severino o protagonista, que, desde a apresentação, insiste no caráter comum de seu nome, antes um "a-nome" no contexto em que vive. (SENNA, 1989, p. 58)

São essas vidas "pobres, parcas e anônimas" que atravessam o espaço textual escolhido por Cabral: o sertão nordestino, que, por ser uma região geográfica peculiar abarcando zonas extensas e culturalmente muito distintas, assume, no imaginário cultural brasileiro, valores diferenciados. Na criação literária, esse espaço textual toma enfoques narrativos segundo o ponto de vista ideológico de quem o narra, de quem o observa e de quem nele vive. No ponto de união desses três posicionamentos – narrar, observar, viver – está a voz lírica do viandante cabralino, que, apesar de tímida e sufocada, consegue brotar na secura do sertão nordestino. Aqui a terra, a seca, as personagens e o espaço misturam-se; não há como separá-los. Daí a importância que damos à categoria do espaço,

[28] "A dificuldade em estabelecermos limites temporais na análise pode ser percebida pela própria amplitude que o termo "sertão" assumiu na sociedade brasileira, tanto temporal quanto espacialmente. A utilização da ideia de sertão para definir ou caracterizar determinadas regiões do Brasil é bastante antiga, datando dos tempos coloniais. Sua recorrência e permanência no imaginário da sociedade brasileira ao mesmo tempo que remete à natureza como base das identidades e construção de uma memória nacional, exige uma atenção sobre os significados no século XIX. (ARRUDA, 2000, p. 18)

entendido como um todo artístico. Servimo-nos, neste ponto, das colocações de Michel Collot, para quem a concepção de paisagem-espaço não é fixa:

> Desde as primeiras definições da palavra [paisagem] nas línguas europeias, lá pela metade do século XVI, aparece claramente que a paisagem não é a "lugar real", e sim o lugar tal como é realizado pelo artista, ou pelo ponto de vista de um sujeito. É, portanto, uma realidade tanto interior quanto exterior, tanto subjetiva quanto objetiva[...]; não é um dado objetivo imutável que seria suficiente apenas reproduzir. É um fenômeno que muda segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito interpreta em função não somente do que ele vê, mas do que ele ressente e imagina. Exceto em uma estética realista ou naturalista, e ainda seria preciso distinguir a teoria de práticas diferentes, nunca se pensou, na arte e na literatura, em reproduzir ou descrever a paisagem, e, sim, produzi-la e redescrevê-la. (COLLOT, 2015). [29]

Esse jogo de subjetivação *versus* objetivação, assinalado por Collot, nos remete de volta ao título comentado atrás por Senna e ao processo de adjetivação criado por Melo Neto: "vida severina", há, nessa expressão, uma liberdade morfo-semântica e aquela concisão (qualidade de que tratamos no primeiro capítulo, a respeito de *O cão se plumas*.) que é a marca da poética de Melo Neto. É ainda sobre *Morte e vida severina* que encontramos, no livro *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto,* de Félix de Athayde (já mencionado neste trabalho), uma informação dada pelo próprio Cabral sobre suas expectativas:

> Eu [João Cabral] tenho a impressão de que [*Morte e vida severina*] é um poema fracassado. Escrevi para esse leitor ou auditor do romanceiro de cordel, para esse Brasil de pouca cultura, e esse Brasil nunca manifestou nenhum interesse por ele. Quem manifestou interesse por ele foi o Brasil das capitais, o Brasil que vai aos teatros. Foi um grande mal-entendido. Quem gosta dela é a gente para que eu não escrevi. E a gente para que eu escrevi nunca tomou conhecimento dele. (ATHAYDE, 1998, p. 110)

[29] Cf. com o original. Dès les premières définitions du mot dans les langues européennes, vers le milieu du XVIème siècle, il apparaît nettement que le paysage n'est pas le "pays" réel, mais le pays tel qu'il est mis forme par l'artiste, ou par le point de vue d'un sujet. C'est donc une réalité intérieure autant qu'extérieure, subjective autant qu'objective [...] ; il n'est pas une donnée objective immuable qu'il suffirait de reproduire.. C'est un phénomè qui change selon le point de vue qu'on adopte, et que chaque sujet réinterprète en fonction non seulement de ce qu'il voit, mais de ce qu'il sent, ressent et imagine. Sauf dans une esthétique réaliste ou naturaliste, et encore faudrait-il distinguer la théorie de pratiques souvent bien différentes, il ne s'est jamais agi, en art comme en littérature, de reproduire ou de décrire le paysage, mais de le produire et de le redécrire. (tradução livre da professora de lingua e literatura francesas, orientadora desta tese).

A poética de Cabral, conforme dito acima, foi destinada a um público específico: o público brasileiro "de pouca cultura", isto é , um público iletrado, mais especialmente o nordestino, habituado a uma literatura oral, feita para ser dita em voz alta (literatura de cordel), um público evidentemente com pouco, ou quase nenhum, conhecimento da língua escrita.. A preocupação de ter o seu texto circulando em um meio social popular, fora do circuito letrado acadêmico, mostra como a literatura de Cabral possui uma função social e humana. Infelizmente, seu desejo parece não ter se concretizado, posto que os *severinos*, exatamente por falta de letramento, não tomaram conhecimento dos versos cabralinos. Ainda falando sobre seu livro, Cabral acentua o lado autobiográfico**:**

> *Morte e Vida* é a minha experiência de infância, que guardo na memória e que nunca mais saiu da cabeça, sobretudo quando estava fora. O poema é o material de qualquer nordestino, é a reflexão sobre uma realidade, em outro compromisso que não seja com a verdade. (ATHAYDE, 1998, p. 108)

Ler a descida de Severino pelo rio é também viajar pela infância de João Cabral e ressignificar a sua memória, transformada em poesia. Nesse caminho, esse livro se firma como a narração de uma realidade atemporal, uma vez que ela se perpetua hoje nos filhos, netos e bisnetos de vida severina.

Os lugares por onde a gente severina se move

Já o título *Morte e vida severina – auto de Natal Pernambucano* nos direciona para temas antitéticos (morte e vida). Benedito Nunes salienta esses dois aspectos**:**

> A composição mista do drama, que se perfaz em dois movimentos simétricos, nos limites da oposição entre Morte e Vida compreendida pelo próprio título do Auto: o da viagem de Severino até o Recife, pesado e sombrio, que corresponde à morte; o do auto natalino, leve e alegre, que corresponde à vida. A cada um desses movimentos ou partes pertence um dado tipo de temporalidade. O da primeira é o tempo como desgaste dos seres e das coisas, um tempo destrutivo e não cumulativo, que não se dá como aproximação natural à morte e sim como antecipação dela. O segundo tipo de temporalidade é a suspensão mítica do tempo no instante festivo de uma epifania. (NUNES, 1973, p. 86)

Pela leitura de Nunes, a oposição entre a "morte" e a "vida"[30] foi uma escolha do autor para manter o clima de drama no texto, proporcionando à jornada de Severino uma carga dramática pela convivência simultânea de dois caminhos antagônicos por ele percorridos: o viver e o morrer. E, do mesmo modo, para João Alexandre Barbosa, a escolha dessa forma dramática, o Auto, ajusta-se ao próprio drama narrado:

> O uso da forma dramática do Auto tem função semelhante ao da "prosa", poema anterior. É, dentre as possibilidades da escolha, a que, na realidade, melhor se ajusta à perspectiva assumida: não somente se filia à própria tradição de cultura também Severina, que é a do homem nele inscrito, como ainda admite uma pobreza dramática correspondente à forma da condição narrada (BARBOSA, 1975, p. 124).

Dessa forma, o auto funciona como um recurso que imprime à dura jornada do retirante um tom mais dramático, longe do auto medieval, portanto[31]. É interessante observar o confronto das temporalidades, apontado pelo crítico, pois a morte atua como agente que ceifa paulatinamente a vida dos retirantes, sem assinar (apesar de seu poder), no entanto, sua sentença de morte. É como se a morte, dissolvida nos espaços e lugares nordestinos, fosse uma observadora, que documenta a resistência do ser humano diante de seus s algozes silenciosos – o homem e a natureza. Feitos esses preliminares, iniciemos nosso caminhar ao lado de Severino.

O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É E A QUE VAI

— O meu nome é Severino,
como não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria;
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.
Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,

[30]A presença dos cemitérios também é muito recorrente na poética cabralina. Em *Paisagens com figuras* (1954- 1955), livro que se situa no meio das obras que compõem a trilogia do rio, há três poemas intitulados "Cemitérios pernambucanos". Em "Quaderna", há os seguintes textos "Cemitério alagoano", "Cemitério paraibano" e novamente, "Cemitério pernambucano", dividido em dois poemas. Em "Agrestes", tem-se o "Cemitério das Cordilheiras" e o "Cemitérios metropolitanos".

[31] Como é sabido, o Auto, de conteúdo religioso, encenado nas feiras, tem origem no medievo.

por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.

A apresentação de Severino, em linguagem despojada, simula a presença de um espectador/leitor. Ou seja, há um enunciador e um enunciatário situados frente a frente. Mas o que chama a atenção é a linguagem despojada com que Severino se apresenta e sua tentativa de apresentar sua, digamos, árvore genealógica. Tal qual o homem-lama que não se nomeia em *O cão sem plumas* e os caminhos e espaços "sem nome" de *O rio*, Severino é um ser entre muitos**:**

> A começar pelo próprio nome, o poema propõe, de fato, a discussão dos significados possíveis nele implícitos: o nome escolhido passando de comum a abstrato (ao nomear a condição) é o que articula os dois termos – morte e vida – preenchidos pelo percurso do retirante. Aqui, entretanto, em função mesmo da forma dramática utilizada, quando o Homem do Rio passa de *persona* a personagem, a orientação para o real, ainda mais submete para a linguagem – traço como se viu, caracterizador do procedimento do poeta na sua apreensão da realidade. (BARBOSA, 1975, p. 122)

Morte e vida "preenchem o percurso do retirante", isto é, os espaços, os lugares e as paisagens percorridas. Severino assume, então, o posto de guia nessa nova viagem[32] pelas águas[33] que movem (mas também paralisam) as regiões do sertão. Secchin assinala essa mudança de voz narrativa:

> João Cabral, que já emprestara a voz ao rio, transfere-a, aqui, ao retirante Severino, que, como o Capibaribe, também segue no caminho de Recife. A autoapresentação da personagem, na fala inicial do texto, nos mostra um Severino que, quanto mais se define, menos se individualiza, pois seus traços biográficos são sempre partilhados por outros homens. (SECCHIN, 2014, p. 113)

[32]Na Tese "Migrantes nordestinos na Literatura Brasileira", Adriana Araújo (2006, p. 92) diz que o ato de migrar esconde facetas da morte e da vida, pois não se intenta retornar para a terra que se deixou para trás e, caso haja uma volta, essa terra nunca será vista como antes. É o que podemos imaginar da saga de Severino, já que, em sua viagem de descida, a morte se potencializa. Dessa forma, talvez, a cidade natal não seja mais observada sob a ótica predominantemente "seca" e "ossuda", uma vez que o litoral guarda essas mesmas características.

[33] No livro "A águas e os sonhos", de Gaston Bachelard (1988, p 11), o teórico afirma que a "água é um elemento transitório", e, portanto, muda constantemente.

Isso mostra que a dor desse povo é coletiva, fato que amplia a responsabilidade desse sujeito narrador, pois, naquele espaço árido, torna-se o porta-voz de uma coletividade esquecida. Nessa tentativa de autodefinição, há, na sequência, a imagem da "terra magra e ossuda" que irá impregnar todo o auto**:**

Como então dizer quem falo
ora a Vossas Senhorias?
Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.
Mas isso ainda diz pouco:
se ao menos mais cinco havia
com nome de Severino
filhos de tantas Marias
mulheres de outros tantos,
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.

A existência de Severino é tão indeterminada que ele próprio não sabe como expressá-la a "vossas senhorias". Isso se dá pelo fato de as tentativas de autodefinição não recaírem em uma individualidade, como mencionado anteriormente, e sim, em um tipo de vida anônima, a vida severina. O local de nascimento de Severino, (dado geográfico) diz pouco sobre suas origens; todavia, quando relacionado ao último verso, ocorre um duplo movimento metafórico**:** "serra magra e ossuda", além de metaforizar a paisagem da terra seca, metaforiza, também, a magreza, a fome do indivíduo que nela habita, o retirante**:** .

> O Severino recriado neste que talvez seja o mais conhecido poema do autor sintetiza, de certa forma, a vida anônima de qualquer nordestino retirante, cujo destino é vagar para e por lugar nenhum. Sua universalidade amplia-se com a possibilidade de identificar-se no errante vestígio de comportamentos mitológicos, fundamentos psicológicos do desejo humano de busca, sua atopia irrevogável. (TETTAMANZY, 1991, p. 50)

O vagar "para" e "por" lugar nenhum é um caminhar que endossa a saga do retirante, fugindo da terra seca sem vida. "A vida anônima" é sinônimo de um "lugar" anônimo, esquecido pela sociedade, onde padecem os severinos. Levando em conta a interrelação entre o indivíduo, o mundo e o espaço, explorada nos dois livros aqui abordados, deduz-se que, assim como o homem-lama, o sofrimento de Severino reflete

não apenas sua miséria mas a indiferença humana. A terra, surge, novamente, só que agora como uma fatalidade selada:

Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
alguns roçados da cinza.
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.

A terra, aqui, está mais do que "vaziada" (*O rio)*, está "extinta", quase dizimada; é essa terra transformada em cinza que os severinos cavam para fazer seus roçados. Em *O rio*, a morte é sugerida pela exploração de trabalho nas usinas de açúcar, que, metaforicamente falando, deglutem o trabalhador. Já em *Morte e vida severina*, o espectro da morte torna-se presente de uma maneira ostensiva, pois está intimamente ligado à paisagem social, "sangue sem tinta"[34]; e ao espaço da seca, uma seca, diz Fábio Freixeiro, permanente (FREIXEIRO, 1971, p. 189). Para nós, leitores, é como se estivéssemos diante de um palco imaginário[35], buscando visualizar a cena[36]. Igualmente à personagem, a paisagem é movente. Nesse sentido, João Alexandre Barbosa estabelece uma comparação entre *O rio* e *Morte e vida severina*:

> Severino começa a emigrar e com ele retorna, em forma dramática, o percurso do rio, que caminha paralelo. [...] Os rios antes explicavam os homens enterrados em suas gengivas, agora o homem explica o rio, sua mesma pobreza. Esse tema da pobreza geral é reiterado, encarado por ângulos diversos e ecoa, como veremos, até o final. Pobreza, perante a qual a atitude no narrador será da mesma natureza, nas vestes que

[34] A expressão "sangue sem tinta" metaforiza a fraqueza do passo do retirante, que possui, biologicamente em seu corpo, a marca da morte.
[35] A expressão "palco imaginário", advinda do Teatro, refere-se a textos que foram escritos para serem representados no palco e são lidos sem a presença de atores, palco e cenografia no âmbito físico.
[36] Para Marta Peixoto (1993, p. 89), o retirante Severino não foge de uma "seca'" específica mas de uma seca permanente, imaginária". Assim, o texto indica, por meio das imagens que reforçam a permanência da seca, a "visualização" de sua representação imaginária, construída literariamente.

> vestirá a sua frase, na secura que corta os arroubos líricos. (BARBOSA, 1975, p. 122)

Comparando o modo de narrar de *Morte e vida severina* com *O rio*, há decerto uma inversão do narrador: agora quem explica o trajeto do rio é o ser humano, e não mais o rio, que passa, então, a ser o espaço descrito. É como se essa alteração do ponto de vista de quem narra tivesse sido elaborada para mostrar como a representação do espaço poético pode mudar quando o rio é observado pela perspectiva humana ou quando ele próprio narra seu trajeto. A pobreza do retirante mistura-se à pobreza dos espaços que o rio atravessa; há um elo de semelhança que se tece entre o homem e o rio, atando-os numa identidade que não é una, e, sim, compartilhada. Na esteira comparativa entre os dois textos cabralinos, destacamos que ambos os poemas mostram a situação recorrente de uma viagem cumprida em etapas, cuja matéria referencial são os topônimos, os acidentes geográficos, os lugares sociais nos quais se efetivam as relações de trabalho: plantações de cana, engenhos e usinas; rios, mangues; paisagens do nordeste brasileiro, Agreste, Caatinga e Zona da Mata. Em todas elas, o nordestino sofre calado, reduzido ao silenciamento (NUNES, 1973, p. 84). Em que ponto, em que momento, a morte ronda a vida? É o que a estância seguinte vai nos dizer.

ENCONTRA DOIS HOMENS CARREGANDO UM DEFUNTO NUMA REDE, AOS GRITOS DE: "Ó IRMÃOS DAS ALMAS! IRMAÕS DAS ALMAS! NÃO FUI EU QUE MATEI NÃO!

E sabeis quem era ele,
irmãos das almas,
sabeis como ele se chama
ou se chamava?
Severino Lavrador,
irmão das almas,
Severino Lavrador,
mas já não lavra.
— E de onde que o estais trazendo,
irmãos das almas,
onde foi que começou
vossa jornada?
— Onde a Caatinga é mais seca,
irmão das almas,
onde uma terra que não dá
nem planta brava.
— Tinha somente dez quadras,
irmão das almas,
todas nos ombros da serra,
nenhuma várzea.

O adjetivo com que um Severino é caracterizado (Severino Lavrador) condiciona-o à terra. A caatinga é dura, pois ressalta-se que a jornada começou onde ela "é mais seca", ampliando a negatividade dessa região, não adequada para o plantio. A jornada tem início em uma paisagem doentia que fustiga até a "planta brava". Há uma similitude com *O rio*, nesse momento em que a viagem é uma fuga. Em *A invenção do nordeste*, Durval Albuquerque considera que:

> O seu Nordeste [de Cabral] também surge desta visibilidade tateante, que percorre a diversidade de suas formas, em busca de sua essência. Uma visão que quer fornecer a sensação aguda dos objetos que delimitam o espaço do homem moderno [...], construindo a espacialidade do nordeste pela redisposição crítica de suas figuras, pela deformação de suas formas tradicionais, pela organização racional de suas diferentes manifestações imagéticas e discursivas. Um espaço depurado de imagens idealizadas; um espaço espetáculo pobre, desarmonioso e pungente; um espaço que nasce da dor e do corte; um espaço anti-romântico, que suscita, por parte do poeta, uma posição mais ética do que política (ALBUQUERQUE, 2011, p. 292)

Neste livro, Albuquerque frisa que a poesia de João Cabral é sinestésica, pois a visualidade das imagens nordestinas é tão verossímil que dá a impressão de o leitor não estar somente tocando-as, mas vendo-as[37]. A caatinga, evidentemente, não é idealizada. Trata-se de uma terra que destrói o retirante, mata-o. Incumbir-se de narrar o Nordeste, dessa maneira é, de acordo com o crítico, uma atitude "mais ética do que política" No nosso entendimento, porém, difícil é separar ética (conjunto e regras socialmente determinadas) e política, na medida em que ambos se acham amalgamadas. Na instância abaixo, por exemplo, subentende-se que o lavrador foi assassinado. O eufemismo "semente do chumbo" envolve um conteúdo antiético, político e ideológico.

— E onde o levais a enterrar,
irmãos das almas,
com a semente do chumbo
que tem guardada?
— Ao cemitério de Torres,
irmão das almas,
que hoje se diz Toritama,
de madrugada.
— E poderei ajudar,
irmãos das almas?

[37] Na epígrafe destinada à discussão de *O cão sem plumas*, João Cabral já destaca a importância da visualidade em sua poesia, principalmente na construção de planos metafóricos.

vou passar por Toritama,
é minha estrada.

A imagem do "cemitério" é recorrente na poética cabralina, construindo, geralmente, esse espaço como um lugar presente na memória do Sertão nordestino. Em "Cemitério pernambucano"[38], do livro *Paisagens com Figuras*, a morte presente no cemitério se dissemina para uma "paisagem defunta", parecida com a paisagem habitual vista por Severino. Já no "Cemitério pernambucano", de *Quaderna*, a "vida não ora, fala, e com palavras agudas". A ação de "cortar" teve um papel significativo em *O cão sem plumas*, simbolizando a relação entre cidade e rio. Essa ação é ressignificada em *Morte e vida severina* quando a função de viver somente é possível através das "palavras agudas" (o espaço cortante se transforma em texto), pois a "paisagem defunta" é "calcinada" demais para o retirante. O "cemitério", comumente, é um lugar imóvel, mas, no trajeto de Severino, é um "lugar movente", pois "Toritama" é uma "estrada" que anda junto com o retirante. É como se o signo da morte acompanhasse Severino ao se compor no espaço viajado por ele.

Seguindo por um outro ângulo, o rio é pensado como um preceptor de extrema confiança, em que a sua ausência corresponderia ao desvio do destino da viagem:

O RETIRANTE TEM MEDO DE SE EXTRAVIAR PORQUE SEU GUIA, O RIO CAPIBARIBE, CORTOU COM O VERÃO

Pensei que seguindo o rio
eu jamais me perderia:
ele é o caminho mais certo,
de todos o melhor guia.
Mas como segui-lo agora
que interrompeu a descida?
Vejo que o Capibaribe,
como os rios lá de cima,
é tão pobre que nem sempre
pode cumprir sua sina
e no verão também corta,
com pernas que não caminham.
Tenho que saber agora
qual a verdadeira via
entre essas que escancaradas
frente a mim se multiplicam.
Mas não vejo almas aqui,

[38] Interessante que o poema em questão se refere a um cemitério da cidade de Toritama. Pode-se afirmar, então, que a estrofe acima recupera essa imagem do cemitério dessa cidade específica do livro *Paisagens com figuras*, com o diferencial de atribuir a uma personagem a descrição da paisagem morta, relacionando-a, ainda, à estrada.

nem almas mortas nem vivas;
ouço somente à distância
o que parece cantoria.

No entrecho acima, Severino admira-se com as mudanças físicas do rio Capibaribe ("Pensei que seguindo o rio/ eu jamais me perderia"). O rio, antes confiável, é agora um lugar de incertezas, como sua própria vida:

> Neste caminho, até os rios são severinos. A água é, sem dúvida, elemento central que permeia "Morte e vida severina", não apenas na sua presença, mas principalmente em sua ausência. Nem mesmo os rios no sertão são caminhos seguros. Intermitentes ou semi-intermitentes, podem trazer tanto a morte quanto a vida. Severino, buscando a água, escolhe seguir o rio. (MARANDOLA, 2007, p. 85)

Severino constata que está diante de um rio *severino*, que, como ele, extravia-se. As vias que se abrem a Severino são inóspitas, pois não há ali "nem almas mortas nem almas vivas". Se o retirante afirma que só vê morte por onde anda, deduz-se que esses lugares são redutos de vidas severinas. O retirante insiste em cumprir sua sina de chegar à capital sozinho, sem o rio, como guia, ao seu lado. E, finalmente, ouvida à distância, a cantoria (elemento cênico sonoro) gera a iminência de que algo poderá acontecer.

CANSADO DA VIAGEM O RETIRANTE PENSA EM INTERROMPÊ-LA POR UNS INSTANTES E PROCURA TRABALHO ALI ONDE SE ENCONTRA

Penso agora: mas por que
parar aqui eu não podia
e como Capibaribe
interromper minha linha?
ao menos até que as águas
de uma próxima invernia
me levem direto ao mar
ao refazer sua rotina?
Na verdade, por uns tempos,
parar aqui eu bem podia
e retomar a viagem
quando vencesse a fadiga.
Ou será que aqui cortando
agora minha descida
já não poderei seguir
nunca mais em minha vida?

A vontade de seguir por um atalho vem de um retirante que, de tão "fatigado", expressa seu temor de perder o caminho. Além disso, o tom monologal, dominante em quase todo o auto, acentua a solidão social e a atmosfera rude do espaço em que Severino e outros severinos se movem. Diferente de uma simples cópia do real, a mimese, fundamento de toda arte, assegura o jogo entre o real empírico e o real imaginado:

> Por se fazer assim mimético com relação ao que se transmite é que o discurso do Auto possibilita a veiculação de uma perspectiva comprometida com a condição humana que ele encerra. Daí a importância, para o julgamento do poema, da consideração da forma dramática, escolhida pelo poeta. É por ela, como se viu, que se pode discutir legitimamente a crítica de conteúdo desempenhada pelo escritor. (BARBOSA, 1975, p. 127)

Por ser escrito para ser encenado, *Morte e vida severina* eleva o caráter dramático do contexto social dos retirantes. As rubricas, momento em que se sinalizam mudanças de cena ou se descrevem ambientes e personagens, tecem um elo entre o leitor e o texto, como se esse recurso se tornasse um guia de nosso percurso ao lado de Severino. O drama de estar fechado numa "linha frágil" se intensifica e ganha mais visibilidade ao ser transmitido como um auto. A última pergunta ("Já não poderei seguir/ nunca mais em minha vida?") repercute como uma reflexão interior cuja resposta não se deseja escutar, pois Severino sabe que, se cortar a descida como o rio, poderá "nunca mais seguir em vida." Vale lembrar também que a esperança não é algo garantido a Severino. Nessa atmosfera, a doçura da terra da mata surge como um alento, um lugar de esperança que se pode tocar e sentir a vida que lhe foi retirada.

O RETIRANTE CHEGA À ZONA DA MATA, QUE O FAZ PENSAR, OUTRA VEZ, EM INTERROMPER A VIAGEM

— Bem me diziam que a terra
se faz mais branda e macia
quando mais do litoral
a viagem se aproxima.
Agora afinal cheguei
nesta terra que diziam.
Como ela é uma terra doce
para os pés e para a vista.
Os rios que correm aqui
têm água vitalícia.
Cacimbas por todo lado;
cavando o chão, água mina.

A inversão sintática (“quando mais do litoral/ a viagem se aproxima”) intensifica, por meio da repetição do advérbio “mais”, a saída de Severino da “terra seca” para a “terra branda e macia”. No último verso, dois enunciados correlacionam-se elipticamente (“Cacimbas por todo lado// cavando o chão, água mina”). Conhecedor das dificuldades do povo nordestino, João Cabral parece ter em mente as reflexões de Josué de Castro:

> Escapam as carências dessa natureza, pela obtenção de proteínas completas no seu regime, os habitantes das praias que vivem à beira-mar ou à beira de mangues, nos deltas dos rios e nas lagunas que existem em relativa abundância nestas terras baixas do litoral nordestino. Lançando mão dos recursos da fauna aquática – dos peixes, dos siris, dos caranguejos, das ostras [...] que infestam águas salgadas ou doces, o homem do litoral dispõe de muito melhor teor de proteína em sua dieta do que o que vive distante das águas, nas terras mais enxutas onde o mar verde dos canaviais inunda toda a paisagem com o seu manto ondulante de vegetação. (CASTRO, 1992, p. 148)

Na passagem acima, extraída do livro *Geografia da fome*, percebe-se que a paisagem do litoral é como um espaço que, ao contrário do sertão, fornece recursos para que o homem viva em condições de subsistência básica. Daí, então, o *sangue sem tinta* que escorre nas veias dos retirantes, expresso por meio da visualização metafórica do “homem ossudo”, desnutrido.

ASSISTE AO ENTERRO DE UM TRABALHADOR DE EITO E OUVE O QUE DIZEM DO MORTO OS AMIGOS QUE O LEVARAM AO CEMITÉRIO

— Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a cota menor
que tiraste em vida.
— É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
neste latifúndio.
— Não é cova grande.
é cova medida,
é a terra que querias
ver dividida.

— É uma cova grande
para teu pouco defunto,
mas estarás mais ancho
que estavas no mundo.
— É uma cova grande
para teu defunto parco,

porém mais que no mundo
te sentirás largo.
— É uma cova grande
para tua carne pouca,
mas a terra dada
não se abre a boca.

A antítese que existe entre "latifúndio" e "palmos medida[39]" mostra a discrepância do lugar social que ocupa os senhores de terra e a gente severina. Por mais que a terra tenha um bom tamanho, ela sempre será pequena para o Severino, pois o retirante só precisa desse espaço para enterrar a "cota menor tirada em vida". Na primeira parte da estrofe acima, o retirante testemunha o enterro de um trabalhador, momento em que os seus amigos, através de suas falas, expõem o quanto o espaço da morte na terra é milimetricamente calculado.

No fragmento acima, o retirante, em cena de grande teor dramático, testemunha o enterro de um trabalhador rural. Segundo Philippe Ariès (2014, p. 269), em *O homem diante da morte*, o "túmulo é um objeto destinado a marcar o lugar exato em que o corpo foi depositado". Nas instâncias de Cabral, o túmulo, além disso, representa o valor que o morto ocupa na vida social. O latifúndio dá a Severino uma cova de dimensões reduzidas, proporcional à sua miséria. Os sons nasalizados ("fundo", "latifúndio", "defunto", "mundo") tecem uma analogia entre o morto e o espaço minguado destinado a alojar um corpo raquítico, de "carne pouca", eufemismo notável usado para sugerir a magreza e a fome.

O "latifúndio" somente dá à terra a Severino no momento de morte, para que ele se decomponha nela, quitando a sua última dívida com o sertão: ter existido. É só na morte que o retirante consegue possuir um lugar somente seu. A morte, através da figura da "cova", transforma-se num espaço que abriga o trabalhador, pois ela que lhe dá um lugar para viver "mais ancho". O "defunto" se sentirá largo não por conta de que lhe deram um espaço maior para "viver a sua morte", e sim porque é um indivíduo "raquítico". A rima

[39] A antologia de textos literários que tematizam a relação do homem com a terra e o trabalho, chamada "Com palmos medida: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira", organizada por Flávio Aguiar (1999), traz em seu título uma menção direta ao verso de João Cabral. Dessa maneira, é possível afirmar que Morte e Vida Severina se tornou referência na crítica literária brasileira para se debater a forma como o espaço da terra se apresenta como um conflito para o trabalhador. No excerto da introdução que discorre sobre o momento histórico da produção do poema de João Cabral supracitado, Flávio Aguiar diz que: "de norte a sul, as páginas literárias abrem-se de migrantes deserdados tanto pelas relações sociais iníquas como pela natureza adversa, no caso do Nordeste. Há um olhar crítico que se afirma sobre os processos de modernização das fazendas e das relações de trabalho no campo, que geram novas exclusões e problemas" (AGUIAR, 19991, p. 13).

de “defunto” com “mundo” tece uma analogia que estende a atmosfera da morte do homem ao espaço, pois a sua “carne pouca” se alastra para terra. Dessa maneira, cria-se uma via de intersecção que liga o trabalhador à terra, ao mundo: a morte de ambos. Na memória, a morte surge por meio da representação da palavra:

> Túmulo e palavra se revezem nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão são inseparáveis são memória, escrita e morte (GAGNEBIN, 2006, p. 45)

Para Jeannne-Marie Gagnebin, memória, escrita e morte são signos inseparáveis. Na trilogia do rio, a morte é expressa pelas palavras que se relacionam direta ou indiretamente à privação: “cão desplumado”, “cão sem plumas”, “a terra tão viva morrendo”, “cova medida”. Segundo a autora, o poder da morte se finca na memória, pois o túmulo é uma maneira de exprimir o não esquecimento do morto por intermédio do espaço. Em *Morte e vida severina*, esse exercício de não esquecimento é duplo, já que a morte se inscreve na cova e na palavra, ou seja, na terra e na literatura. A consciência social de um sistema em que a distribuição de terra é evidentemente desproporcional emerge no processo de escrita da vivência da morte no sertão, inserindo a memória do Severino que irá morrer no túmulo “medido” e na palavra “desmedida”, que está em trânsito ao simbolizar a lembrança de quem viveu a “terra dividida” e que, consequentemente, morreu na “carne pouca’, como “defunto parco”.

Partindo para outros caminhos de leitura, é interessante notar como ocorre a percepção entre as diferentes paisagens dessa mesma região Nordeste, que, apesar de serem descritas de modos distintos, são observadas de um ponto de vista que mais tece a similitude entre elas:

O RETIRANTE RESOLVE APRESSAR OS PASSOS PARA CHEGAR LOGO A RECIFE

Mas não senti diferença
entre o Agreste e a Caatinga,
e entre a Caatinga e aqui a Mata
a diferença é a mais mínima.
Está apenas em que a terra

é por aqui mais macia.

A proximidade de Recife faz com que o retirante reflita sobre as regiões pelas quais já passou, chegando a conclusão de que o Agreste, a Caatinga e a Zona da Mata são áreas semelhantes, sendo a presença da água um fator que as distingue, já que é ela que torna a "terra mais macia". Ou seja, apenas o espaço sensorial é que se altera de uma região para outra, tendo em vista que o espaço social continua apagando a "gente severina". Resta o rio, o companheiro do retirante, que continua sendo descrito, mudando de aspecto de acordo com as regiões percorridas:

o rio não corta em poços
como ele faz na Caatinga:
vive a fugir dos remansos
a que a paisagem o convida,
com medo de se deter,
grande que seja a fadiga.

Sim, o melhor é apressar
o fim desta ladainha,
o fim do rosário de nomes
que a linha do rio enfia;
é chegar logo ao Recife,
derradeira ave-maria
do rosário, derradeira
invocação da ladainha,
Recife, onde o rio some
e esta minha viagem se fina.

À medida que avança por seu tortuoso caminho, o narrador parece cansado. A "ladainha", palavra proveniente do contexto religioso, é empregada como sinônimo banal de "queixa", e expressa o cansaço do viandante, desejoso de chegar ao seu destino, de encerrar o "rosário de nomes/ que a linha do rio enfia.". Os nomes das cidades não estão em mapas para guiar o retirante: estão tecidos nas linhas do rosário, como se saíssem do local da materialidade física ao estado simbólico religioso, que o tornam quase sagrados. Na passagem acima, o rio é compreendido como um guia de viagem. Esse espaço poético, o rio, que, por muito tempo, seguiu par a par com o retirante, abandona-o. Nesse desatar de mãos, a morte reaparece, firmando-se como uma presença constante no poema:

CHEGANDO AO RECIFE, O RETIRANTE SENTA-SE PARA DESCANSAR AO PÉ DE UM MURO ALTO E CAIADO E OUVE, SEM SER NOTADO, A CONVERSA DE DOIS COVEIROS

— É a gente dos enterros gratuitos
e dos defuntos ininterruptos.

— É a gente retirante
que vem do Sertão de longe.
— Desenrolam todo o barbante
e chegam aqui na jante.
— E que então, ao chegar,
não tem mais o que esperar.
— Não podem continuar
pois têm pela frente o mar.
— Não têm onde trabalhar
e muito menos onde morar.
— E da maneira em que está
não vão ter onde se enterrar.

Os severinos são "defuntos ininterruptos", o que significa dizer que sempre haverá severinos morrendo. É nesse momento que o retirante, mais uma vez, se dá conta de sua condição severina. Vale destacar que, em passagens anteriores, o trabalhador era enterrado numa cova "com palmos medida". E, no final da caminhada, a morte aguarda todos os severinos pois "não podem continuar/ pois têm pela frente o mar". Não há trabalho para eles na cidade grande (Recife). Não existe mais perspectiva de vida. Por conta disso, morte e vida tornam-se iguais**;** paralisa-se o mecanismo de sobrevivência que move o retirante do sertão para o mar, pois não há mais tempo de espera, já que o caminho foi interrompido (BARBOSA, 2008, p. 49). Há um olhar que se volta para o passado, relacionando-o ao início da viagem**:**

— Eu também, antigamente,
fui do subúrbio dos indigentes,
e uma coisa notei
que jamais entenderei:
essa gente do Sertão
que desce para o litoral, sem razão,
fica vivendo no meio da lama,
comendo os siris que apanha;
pois bem: quando sua morte chega,
temos que enterrá-los em terra seca.

— Na verdade, seria mais rápido
e também muito mais barato
que os sacudissem de qualquer ponte
dentro do rio e da morte.
— O rio daria a mortalha e até um macio
caixão de água;
e também o acompanhamento
que levaria com passo lento
o defunto ao enterro final
a ser feito no mar de sal.

Há certa dificuldade de os coveiros entenderem o trajeto migratório dos retirantes em direção à cidade, como se a memória de tudo o que eles viveram na "terra seca" tivesse sido apagada. No fundo, deixam subentendido que se trata de uma vã tentativa de sobrevivência. Nesse ponto, Cabral reinsere nesta "segunda água" seu pensamento poético-ideológico desenvolvido na "primeira água", *O cão sem plumas*, na tentativa de entender, por meio da fala dos coveiros, "essa gente do Sertão / que desce para o litoral, sem razão / fica vivendo no meio da lama". Nessa passagem, o rio assume a função de um canal para a morte e túmulo para os severinos. Em *O homem diante da morte,* Philippe Ariès associa o túmulo à memória:

> Se o túmulo designava o local necessariamente exato do culto funerário é porque também tinha por objetivo transmitir às gerações seguintes as lembranças do defunto. Daí o seu de *monumentum*, de *memoria*: o túmulo é um memorial. A sobrevivência do morto não devia ser apenas assegurada no plano escatológico por oferendas e sacrifícios; dependia também do renome mantido na terra, fosse pelo túmulo com os seus *signa* e suas inscrições, fosse pelos elogios dos escrivães (ARIÈS, 2014, p. 270)

Transferindo a questão para o âmbito literário dos poemas em estudo – *O cão sem plumas* e *Morte e vida severina* – podemos dizer que haveria, na reflexão dos coveiros, um apagamento da vida e da morte severina, uma vez que, não havendo túmulo, essa gente não seria lembrada nem na vida nem na morte. O túmulo é parte essencial de um rito funerário que garante a sobrevivência do morto, mas, se se trata de uma gente que "[...] ao chegar/ não tem mais o que esperar", de que valeria essa gente ser lembrada? Da discussão acima é que se entoa um dos versos mais belos e tristes de *Morte e vida Severina*: para não gastar o tempo em vão, os corpos da gente severina deveriam ser jogados da ponte – imagem turística da cidade de Recife – para que o rio se torne um "macio caixão de água". Assim, a água passa a ser um lugar fúnebre. A conclusão do funeral aquático precisa ser no mar, pois o rio é o lençol de água que abraça o morto, e não a sua cova final, o mar, repositório da solidão que espera o fim da jornada dos retirantes. Ainda na leitura dos coveiros, tem-se outra interpretação sobre o que significa a descida para a cidade:

— E esse povo de lá de riba
de Pernambuco, da Paraíba,
que vem buscar no Recife
poder morrer de velhice,

encontra só, aqui chegando,
cemitério esperando.
— Não é viagem o que fazem
vindo por essas caatingas, vargens;
aí está o seu erro:
vêm é seguindo seu próprio enterro.

Tanto em *O cão sem plumas* como em *O rio*, a morte é vista como algo possível de acontecer no caminho de quem retira. No último verso, Cabral, por não ignorar a iniquidade praticada pela sociedade contra a humilde gente severina, estabelece um cruzamento entre a ficção e a realidade[40]. *Morte e vida severina*, diferente dos livros anteriores, é mais um cortejo fúnebre do que uma viagem. Aqui, o morrer se apresenta como uma realidade sem escapatória, que insere as personagens numa vereda em que o espaço do sertão e o chão em que se pisa são transformados em tumbas. No contexto dessa reflexão, Edgar Morin, em *O homem e a morte,* relaciona a morte e a viagem:

> Nas sociedades que ampliam o seu espaço social, existe uma relação dialética entre a ideia de viagem e a ideia do reino dos mortos. Uma chama a outra. Se os mortos partem em viagem, é para ir a algum lugar (seja para uma reencarnação, seja para uma morada fixa, seja para os dois). E se existe uma morada dos mortos, é preciso fazer uma viagem para chegar lá (MORIN, 1997, p. 146)

A ideia de Morin está voltada para o reino dos mortos, para uma ideia metafísica do pós-mortem. O trajeto de Severino é uma viagem real para a morte que evoca a viagem porque é, através dela, que Severino pode perceber que os seus passos seguem uma mesma "terra seca e ossuda". Ou seja, para se compreender o sentido do morrer no sertão, é preciso viajar para saber que a morte mata os retirantes antes de sua chegada ao destino final (Recife). Assim, o rio e a morte unem-se para o enterro que já aconteceu em vida:

O RETIRANTE APROXIMA-SE DE UM DOS CAIS DO CAPIBARIBE

A solução é apressar
a morte a que se decida
e pedir a este rio,
que vem também lá de cima,
que me faça aquele enterro
que o coveiro descrevia:
caixão macio de lama,

[40] O estado da Paraíba é mencionado não apenas por ser a nascente do rio Capibaribe (divisa com Pernambuco) mas por conhecer a mesma realidade da seca.

mortalha macia e líquida,
coroas de baronesa
junto com flores de anhinga,
e aquele acompanhamento
de água que sempre desfila
(que o rio, aqui no Recife,
não seca, vai toda a vida).

O caixão, objeto fulcral do enterro, absorve as características (a lama) do lugar de vivência do retirante (o mangue). Pode-se, então, afirmar que a morte seria uma espécie de retorno de Severino ao seu local de origem, já que ele estaria numa "mortalha macia e líquida", tendo o rio como o seu "caixão de água". Sendo seu caixão, a água do rio serve a Severino como maciez da sua morte. No livro *A morte é uma festa*, o historiador João Reis traz o panorama histórico e cultural da representação da morte no Brasil, mencionando que o local fixo de repouso de um morto faz parte de um rito de descanso da alma**:**

> Uma das formas mais temidas da morte era a morte sem sepultura certa. E o morto sem sepultura era o mais temido dos mortos. Pois morrer sem enterro significava virar alma penada. Morrer afogado, por exemplo. Na Polônia da segunda metade do século XIX, os afogados representavam a categoria de mortos mais frequentemente transformados em "demônios". No interior do Brasil, se reza "pras arma das onda do má", ou seja, pelos que morreram afogados. É um costume certamente aprendido do litoral, onde, no passado, não era doce morrer no mar. [...] Era mais importante morrer em terra firme, não para ser enterrado em qualquer lugar, mas em local sagrado. (REIS, 1991, p. 171)

A cova do retirante Severino é uma sepultura viajante; logo, não possui um local exato. Como já vimos anteriormente, a ausência do túmulo é um indicativo de que sua morte não seria lembrada. Ora, etnólogos de um modo geral, têm mostrado, em seus estudos, o papel da religiosidade no meio rural: no momento supremo da morte, necessita-se de cantorias, de ladainhas, de um túmulo, enfim, para que o morto seja lembrado. Aqui, em *Morte e vida severina*, a morte não é objeto de lembrança. Como já vimos anteriormente, a ausência do túmulo demarcado é um indicativo de que a sua morte não seria lembrada. Sendo assim, o rio poetiza a morte como um real findamento da vida, que se encarna no espaço que a recebe, tornando-se um lugar que se abre para ser uma mortalha, um lugar figurado poeticamente pela morte.

APROXIMA-SE DO RETIRANTE O MORADOR DE UM DOS MOCAMBOS QUE EXISTEM ENTRE O CAIS E A ÁGUA DO RIO

— Severino, retirante
pois não sei o que lhe conte;
sempre que cruzo este rio
costumo tomar a ponte;
quanto ao vazio do estômago,
se cruza quando se come.
— Seu José, mestre carpina,
e quando ponte não há?
quando os vazios da fome
não se tem com que cruzar?
quando esses rios sem água
são grandes braços de mar?

A ponte, como observamos anteriormente, é uma imagem icônica da cidade do Recife. Se para os moradores do Recife a ponte é um lugar de passagem entre as duas margens do rio Capibaribe, para Severino é o lugar da morte, o lugar em que ele pode "saltar da vida". Severino percebe que está ilhado em si mesmo e tem consciência da inutilidade de sua viagem. Marta Senna vê uma unidade de pensamento na obra de Cabral de Melo Neto**:**

> A estrutura dramática de *Morte e vida Severina* individualiza a composição no conjunto da obra de João Cabral. Todavia, sendo tal obra o todo coerente que é, *não é de estranhar que apresente traços comuns com outros livros do poeta.* Para ficarmos apenas no campo do pensamento poético, de sua visão de mundo, apontemos a semelhança entre o contraste entre a Caatinga vs. Canavial estabelecido aqui e o que já se estabelecera em *O rio.* (SENNA, 1989, p. 59; o grifo é nosso)

A individualização de *Morte e vida severina*, até mesmo dentro da trilogia do rio, ocorre devido à expressão do espaço poético ser construído por intermédio do olhar da vida severina, partindo de um ponto de vista pessoal, social e humano. A voz que aqui narra, por mais que se apresente constantemente ao leitor, é a que menos se identifica enquanto narrador, pois está escamoteado pelas vicissitudes do sertão. Ainda que tão resistente quanto o *cão sem plumas* e o *rio-lama*, a *gente severina* já irrompe na imersão da morte, sem uma possibilidade visível de mudança de caminhos. E assim se institui a reflexão entre os ambientes opostos que dialogam com as vidas nordestinas dos três livros, mantendo o exame singular que se realiza sobre a relação entre o indivíduo, o espaço e o lugar. No final do livro, a esperança de que Severino pode ser uma vida além da *severina* ressurge, mas não através de sua perspectiva narradora:

FALAM AS DUAS CIGANAS QUE HAVIAM APARECIDO COM OS VIZINHOS

Minha amiga se esqueceu
de dizer todas as linhas;
não pensem que a vida dele
há sempre de ser daninha.
Enxergo daqui a planura
que é a vida do homem de ofício,
bem mais sadia que os mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica:
se está negro não é lama
do pescador de maré
que vemos aqui, vestido
de lama da cara ao pé.
E mais: para que não pensem
que em sua vida tudo é triste,
vejo coisa que o trabalho
talvez até lhe conquiste:
que é mudar-se destes mangues
daqui do Capibaribe
para um mocambo melhor
nos mangues do Beberibe.

Na fala dessa outra cigana "vidente", mesmo quando se intenta inserir o retirante num discurso de esperança, tolhe-se essa possibilidade. O futuro que se antevê para Severino não compete à posição social que ele ocupa, já que a "planura da vida" é para o homem da fábrica, lugar de trabalho que não aceita o retirante. O que se projeta para o retirante é uma vida que só seria possível mediante à sua inserção no ambiente fabril, ou seja, esse futuro que se prevê já parte de uma recusa, pois sabemos que nem a *terra ossuda* possui espaço para os Severinos. Será que a mudança do mangue para o mocambo faria alguma diferença no contexto social vivido por Severino? Mesmo quando se intenta inserir o retirante no plano de um discurso de esperança, tolhe-se essa possibilidade, pois os seus caminhos de passagem e de morada são equivalentes à terra que representa o seu túmulo. Levando em consideração as interpretações feitas pelas obras que compõem a trilogia do rio de João Cabral, é possível afirmar que os textos literários se intercalam numa via de continuidade, complementação e indagações constantes sobre a relação entre o homem nordestino e a natureza, dirigindo o leitor a pensar que:

> Os três poemas do ciclo do rio se fecham com o foco da atenção do poeta incidindo sobre o homem nordestino que, nesta mais do que em qualquer outra seção da obra, galvaniza a energia criadora do poeta. *O cão* terminara com o elogio da vida do homem sem plumas; *O rio,* com

> a oferenda do relato do Capibaribe à gente dos alagados, que com ele desceu até o mar: *Morte e vida severina* termina com uma das mais belas estrofes da poesia brasileira [...]. (SENNA, 1989, p. 63)

"A explosão da vida severina" encerra o ciclo do rio como uma forma de representação do povo nordestino, em que o rio pode ser sujeito, objeto, lugar e memória. Nesse universo, pode-se considerar que as "narrativas interioranas e sertanejas revelam ao pesquisador – por meio da ficção – alguns aspectos da história política e cultural do Brasil que outras "formas de aproximação do real" ainda não haviam possibilitado (LEONARDI, 2016, p. 329).

Dessa maneira, temos no discurso literário, através das representações de espaços, lugares e paisagens da trilogia do rio, uma forma de entrar ficcionalmente em contato com o sofrimento do povo nordestino. Em seu livro *Participação da palavra poética*, Sebastião Uchoa Leite lança uma reflexão sobre a trilogia do rio:

> Os três conjuntos poéticos que formam o "tríptico do Capibaribe" (*O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e Vida* severina) são três aspectos de uma mesma realidade-estrutura: o aspecto fenomenológico, o aspecto topográfico-fisiológico e o aspecto sociológico. Apesar de ter a visão de uma região (em círculos: o Nordeste, o Estado de Pernambuco, a cidade do Recife) a poesia de Cabral é anti-regionalista, no que tem o regionalismo de visão estática, retroativa, conservadora (LEITE, 1966, p. 80)

Considerar *O cão sem plumas*, *O rio* e o *Morte e vida severina* um "tríptico" é afirmar ver essas obras e examiná-las não como um conjunto fragmentário, e sim possuindo uma coerência própria, como poemas que dialogam e ideologicamente complementam-se. Por fim, a consciência da crítica social aparece como um meio de dar voz aos Severinos, ao homem-lama e ao próprio ambiente natural, unindo a terra, a água e a lama para compor o espaço poético. O rio foi o contador dessa viagem poética pelas águas dessa trilogia, sendo também sujeito e objeto em contínua transformação:

— Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só a morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte

foi de vida Severina
(aquela vida que é menos
vivida que defendida,
e é ainda mais Severina
para o homem que retira).

A vida torna-se mais Severina para o homem que retira, para o homem que se aventura na vivência da morte no sertão. Só através da viagem é que se pode notar que a vida severina está sempre à beira da morte. Jaime GinzBurg levanta aspectos contraditórios da natureza dessa morte**:**

> Como se pode observar, aspectos contraditórios fazem parte da natureza dessa morte exaustivamente repetida na trajetória de Severino. Se a morte é oca, leve, à vida caberia a dureza, a densidade de chumbo. Se fome, sede e privação são coisas do não, leves e ocas, comida, bebida e abundância seriam coisas do sim, pesadas e densas. Se a morte pode ser festiva, não cabem à vida todas as qualidades eminentemente positivas. Essa espécie de desrealização da morte pode ser compreendida a partir de algumas categorias que nascem com as mudanças da arte moderna. (GINZBURG, 1991, p. 55)

Na descida para o litoral, Severino faz uma viagem que se constrói mais pela morte do que pela vida. O espaço transforma-se num túmulo movente que, ao invés de simbolizar um local de preservação da memória dos retirantes que por ali passaram, apaga-se ao se tornar um "caixão de água". Nos caminhos das contradições formadas, nos desvios, nos recursos utilizados por João Cabral de Melo Neto neste auto de Natal, as "coisas do não" e as "coisas do sim" não são apresentadas em um plano dicotômico, pois a sina dos Severinos será sempre a mesma**:** "seguir o seu próprio cortejo fúnebre". Na morte, encontra-se a beleza da "explosão da vida severina" e na vida está o encontro do retirante com o rio-mortalha.

A tessitura dos passos de Severino constitui-se pelo desdobramento do espaço literário, que se inscreve na morte, na vida, na memória, redundando na crítica social. A composição da trilogia do rio encaminha o leitor para os desvios de caminho, para as veredas de análise de um espaço que não se apresenta uniforme e unívoco: o *cão desplumado*, o *homem-lama* e a *gente severina* são as personagens que representam o espaço poético do rio, carregando, em seus trajetos pelo Capibaribe, a morte, a memória, a reflexão sobre as condições de subsistência no sertão e as subjetividades dos traços que

fazem o movimento das águas cabralinas sejam um perene exercício de interpretação e releituras.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho – conforme ilustra o título – propôs uma reflexão sobre a categoria literária do espaço em três poemas de João Cabral: *O cão sem plumas; O rio (*ou a relação que faz o Capibaribe de sua nascente até Recife), *Morte e vida severina.* Publicados separadamente, sem a unidade de uma trilogia, esses três livros revelam, como de hábito, o compromisso do poeta pernambucano com o ser social, com a terra em que nasceu e viveu. O compromisso estético de Cabral de Melo Neto é construído na fatura por meio de imagens retiradas do real observável**:** o anônimo homem-lama e o retirante Severino, seres marginalizados pela sociedade capitalista. É preciso deixar claro que nosso trabalho não se restringe apenas ao espaço físico, à paisagem familiar ao poeta, mas estende-se à paisagem social e humana, construída por meio de recursos retóricos.

No primeiro capítulo, foram analisadas as quatro partes que compõem o poema, momento em que buscamos compreender os possíveis sentidos do título hermético dado ao livro. Caracterizado como um cão desplumado – as plumas são um elemento não pertencente à genética do cão –, o rio do poema foi interpretado neste trabalho como um espaço em estado de subtração e morte. Observou-se que *O cão sem plumas* é construído, passo a passo, por meio de metáforas e comparações sucessivas, de modo que o rio – foco central do poema – é associado a outros signos com os quais guarda uma relação analógica: o cão desplumado, o homem-lama e a lama propriamente dita. Verificou-se, ainda, que o rio flui lado a lado com a paisagem descrita, espaço poético que se confunde com a situação de carência em que sobrevive o homem-lama. É aqui João Cabral de Melo Neto faz uma crítica aguda às usinas de açúcar, à devastação e à exploração da força de trabalho.

Neste capítulo foram considerados essenciais os conceitos de "Exatidão" e de "Visualização", levantados respectivamente por Ítalo Calvino (*Seis propostas para o próximo milênio)* e por Luiz Costa Lima (*Lira & Antilira:* Mário, Cabral e Drummond). Dentre os valores literários propostos por Calvino em suas conferências (Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade), procuramos nos deter no conceito de "Exatidão", que, a nosso ver, pode ser detectado na escrita de Cabral. Como é sabido, na acepção de Calvino, a exatidão designa um projeto literário definido-, a evocação de imagens visuais incisivas, e uma linguagem precisa. Em Cabral, as imagens visuais são construídas por meio de elementos em que a água é predominante. Assim, na imaginação do espaço poético cabralino, água, lama e mangue formam um conjunto indissolúvel.

Assim sendo, procuramos examinar o conceito de "visualização" de Costa Lima, que o interpretou como um ato que vai além do simples ato de "ver". Para este trabalho, a "visualização" tornou-se um conceito operativo da construção poética cabralina, para o qual atentamos.

No segundo capítulo, o poema *O rio ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, foi analisado como um texto poético-geográfico Partindo da epígrafe extraída de Berceo, Cabral usa o conceito historiográfico de *relato de viagem* para registrar, literária e historicamente, o espaço transcorrido pelo rio Capibaribe, conforme indica o subtítulo do livro. Notou-se que o rio assumiu a voz narrativa, tornando-se o narrador de seu próprio percurso e descrevendo os municípios banhados pelas suas águas. O conceito de descrição/paisagem, elaborado por Michel Collot (*Poética e filosofia da paisagem)* nos foi útil no sentido de desvendar a subjetividade do rio-narrador, que cede, em alguns momentos, sua voz às reminiscências cabralinas. Ficcionalizada, a paisagem transforma-se em pedra, lama, palavras "exatas" na acepção de Italo Calvino. As águas de *O cão sem plumas* se cruzam, então, com as águas de *O rio*, quando vemos, ao final deste livro, que o relato de viagem transformou-se em um discurso, em um "grosso tear" formado pela voz do rio em consonância com o "comum retirar".

Em *Morte e vida Severina* (auto de Natal pernambucano), livro interpretado no terceiro e último capítulo, percebeu-se que a ideia de viagem foi explorada com afinco no discurso do retirante Severino, cujos passos atravessam a natureza inóspita – o mesmo espaço de subtração social observado nos demais livros estudados. A terra do sertão, vista anteriormente pelo olhar do rio-narrador, passa agora a ser examinada com crueza pela voz e pelo olhar do retirante. O cortejo fúnebre, entrecho cênico bastante estudado pela fortuna crítica cabralina (conforme assinalamos no decorrer do capítulo), salientado pela expressão *terra calcinada*, ganha cada vez mais um tom de forte crítica social, posto que mostra que não há espaço para o retirante nem em vida nem em morte. Além disso, a "terra medida", em oposição ao latifúndio, é um túmulo.

Uma das dificuldades encontradas na elaboração desta pesquisa foi estabelecer os limites entre construção literária e realidade, isto é, trazer uma discussão sobre a forma como os dados extralinguísticos (referenciais) se apresentam poeticamente, sem direcionar nossa leitura crítica para uma perspectiva simplista em que se considerasse o *espaço poético* como um reflexo do espaço real, da concretude e da *espessura.*

Em nossa leitura, procuramos ainda apontar que as três obras cabralinas estão sobrecarregadas de reminiscências do autor, o que prova o apego do poeta à sua terra e à sua gente. A construção desse olhar poético sobre a paisagem nordestina, física e social, quer dizer, sobre o retirante e sobre o homem-lama, constitui, sem dúvida, a marca da escrita cabralina**.** Sob esse viés, foi desafiador tecer uma interpretação em que se apresenta o espaço como parte de um referente que foi reconfigurado, mas que, ainda assim, manteve os seus traços na constituição do espaço literário.

Intentamos, portanto, com esta pesquisa, mostrar como é possível compreender a trilogia do rio a partir de uma perspectiva crítica que toma como diretrizes a água, a terra e a lama – signos em trânsito nos poemas estudados – relacionando-os ao espaço poético.

Vale ressaltar também que, consultando as Plataformas de Repositório de Teses e Dissertações, verificamos que há muitos trabalhos direcionados ao estudo do espaço em textos em prosa (romances e contos). Daí porque julgamos que esta tese poderá enriquecer a fortuna crítica existente, uma vez que focalizamos a categoria do espaço em obras escritas em versos.

Por último, é importante deixar claro que o espaço desvendado neste trabalho continua aberto a outras pesquisas pois a viagem das águas cabralinas continua para além dessas páginas.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio. **Com palmos medida**: terra, trabalho e conflito na literatura brasileira. Boitempo: São Paulo, 1999. p. 9 – 18.

ALBUQUERQUE, Durval. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. Cortez: São Paulo, 2011.

ARAÚJO, Adriana. **Migrantes nordestinos na Literatura Brasileira**. 2006. Tese (Teoria Literária) – Departamento de Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ARAÚJO, Rosanne. **A severa forma do vazio**. Travessia poética: temáticas do tempo na poesia de João Cabral. EDUFRN: Natal, 2016. p. 67-87.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Tradução de Luiza Ribeiro. Unesp: São Paulo, 2014.

ARRUDA, Gilmar. **Cidades e sertões**. Edusc: São Paulo, 2000.

ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1997.

BACHELARD, Gaston. Imaginação e matéria. Tradução de Antônio Danesi. In: _____ **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Martins Fontes: São Paulo, 1998. p. 1 – 20.

BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: **Cadernos de literatura brasileira**. Instituto Moreira Salles: Rio de Janeiro, 1998.

_____. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Publifolha, 2008.

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

BISILLIAT, Maureen. **Fotografias**: João Cabral de Melo Neto, *O cão sem plumas*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1984.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Cultrix: São Paulo, 2013.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

BARTHES, Roland. **Pour la connotation tout de même**. In: _____. S/Z. Paris: Seuil, 1970.

_____. A literatura segundo Minou Drouet. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. In: _____. **Mitologias** 3. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1978.

BRASÍLIA. **Atlas dos manguezais do Brasil**. Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade: Brasília, 2018.

CALVINO, Italo. Exatidão. Tradução de Ivo Barroso. In_____ **Seis propostas para o próximo milênio**. Companhia das Letras: São Paulo, 1999. p. 69-94.

CAMPOS, Marta. Analogia e repetição em O cão sem plumas. In: _____ **João Cabral em perspectiva**. UFRGS: Porto Alegre, 1995. p. 68 – 85.

CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto**: O homem sem alma & Diário de Tudo. Rocco: Rio de Janeiro, 2006.

CAVALCANTE, Tiago. Arquitetura de comprometimento e desadorno: a gênese de O *cão sem plumas* na correspondência pessoal de João Cabral de Melo Neto. In: _____ **Cadernos de Iniciação Científica**. Edições Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 2007.

CHAVES, José Afonso. **"Rigoroso Horizonte"***:* um estudo sociológico sobre a gênese do estilo antilírico de João Cabral de Melo Neto. 2010. Tese (Pós-Graduação em Sociologia). Universidade Federal de Pernambuco.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 27. ed. Tradução de Vera Costa Silva et al. José Olympio: Rio de Janeiro, 2015.

CHKLÓVSKI, Victor. **A arte como procedimento**. In: EIKENBAUN *et alli*. Teoria da literatura: formalistas russos. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski *et alli*. Editora Globo: Porto Alegre, 1978.

COLLOT, Michel. Du sens de l' espace à l' espace du sens. In: _____ **Espace et poésie**. Erreur Perimes: Paris, 1984. p. 99-110.

_____. **Poética e Filosofia da Paisagem**. Tradução de Ida Alves. Oficina Raquel: Rio de Janeiro, 2013.

CORRÊA, Fabíola & ORTIZ, Elaine. **Capibaribe**: mesmo rio, outra gente. Cepe: Recife, 2012.

COSTA, Cristina. **Imaginando João Cabral imaginando**. Campinas: Unicamp, 2014.

COSTA LIMA, Luiz. **Lira e antilira***:* Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. revista. Topbooks, Rio de Janeiro, 1995.

CASTRO, Josué. **Geografia da fome**. 11. ed. Gryphus: Rio de Janeiro, 1992.

_____. **Documentário do Nordeste**. 2. ed. Brasilense: São Paulo, 1959.

ECO, Umberto. A imagem. In: _____. **Signos em rotação**. Tradução de José Carlos Paes. 2. ed. Revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 37-50.

ESCOREL, Lauro. **A pedra e o rio**: uma interpretação de João Cabral de Melo Neto. Academia Brasileira de Letras: Rio de Janeiro, 2001.

FREXEIRO, Fábio. **Da razão a emoção II**. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1971.

GANGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever e esquecer**. Editora 34: São Paulo, 2009.

GINZBURG, Jaime. Morte e origem: notas sobre o dualismo na poesia de João Cabral de Melo Neto. In: _____ **João Cabral em perspectiva**. UFRGS: Porto Alegre, 1995. p. 37-48.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. Centauro, São Paulo, 2006.

LEITE, Sebastião. **Participação da palavra poética**. Vozes: Petrópolis, 1966.

LEONARDI, Victor. História e sertão. In: _____ **Entre árvores e esquecimentos**. História social dos sertões. UNB, Brasília, 2016. p. 327 – 344.

LIMA, Maria de Fátima. **O discurso do poema "O rio"**, de João Cabral. Revista Limite. n. 5. 2011. p. 193-212.

MARANDOLA, Janaina. **Caminhos de morte e de vida**: o rio severino de João Cabral de Melo Neto. 2007. Tese (Doutorado em Organização do Espaço). Pós-Graduação em Geografia, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho.

MATTOSO CÂMARA, João. **A análise literária** (súmula). Revista Littera; Rio de Janeiro: Grifo Edições, ago/dez 1971.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**: ensaios de crítica e de estética. É realizações: São Paulo, 2013.

_____. **Astúcia da mimese**. José Olympio: Rio de Janeiro, 1972.

MOISÉS, Carlos. **Poesia e realidade**. Cultrix: São Paulo, 1977.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Tradução de Cleone Rodrigues. Imago: Rio de Janeiro, 1997.

NETO, João Cabral de Melo de. **Poesia completa e prosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

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

_____. Introdução Geral da Fortuna Crítica da Poesia e Prosa Completa de João Cabral de Melo Neto". In: _____ **Poesia e Prosa Completa**. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2008. p. 66-72.

ORTIZ, Elaine & CORREIA, Fabíola. **Capibaribe**: mesmo rio, outra gente. Cepe: Recife, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Cosac Naisy: São Paulo, 2013.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Cosac Naisy: São Paulo, 2012.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PETITEAU, Jean-Yves. La méthode des itinéraires ou la mémoire involontaire. In : BERQUE, Augustin et alli. **Colloque Habiter dans sa poétique première**, 1-8 septembre 2006.Conférence donnée le 3 septembre.

PEREIRA, Amanda & FEITOSA, Márcia. **A percepção do espaço em João Cabral de Melo Neto**: uma leitura da experiência em "O cão sem plumas". Cadernos de Pesquisa da UFMA. São Luís. v. 18. n. 2. mai/ago de 2011. p. 16-19.

REIS, João José. **A morte é uma festa**. Companhia das Letras: São Paulo, 1991. Histórias da cidade do Recife na década de 20. Edufpe: Recife, 2016.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral**: A poesia do menos. 2 ed. Rio de Janeiro: c Topbooks, 2014.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. Edusp: São Paulo, 2014.

SENNA, Marta. **João Cabral**: tempo e memória. Antares: Brasília, 1990.

SILVA, Luciana. **A arquitetura da paisagem de João Cabral de Melo Neto**. Dissertação (Linguagem e Práticas Sociais). Departamento de Teoria Literária: Universidade de Brasília, 2012.

STERZI, Eduardo. **O Reino e o Deserto**. A Inquietante Medievalidade do Moderno. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011nesp4p4>. Acesso em: 15 de set. 2019.

SÜSSEKIND, Flora. **Seis poetas e alguns comentários**. Revista USP. Agosto de 1989, São Paulo.

TETTAMANZY, Ana Lúcia. A morte em Morte e Vida Severina. In: _____ **João Cabral em perspectiva**. UFRGS: Porto Alegre, 1995. p. 49-67.

TOSHIMITSU, Thaís. **O rio, a cidade e o poesia**: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto (Tese). Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009.

_____. **Entre a linha e a lama**. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/48469>. Acesso em: 30 de ago. 2019.

VERNIERI, Susana. **O Capibaribe de João Cabral em O cão sem plumas e O rio**: duas águas? São Paulo: Annablume, 1999.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. Edusp: São Paulo, 2014. Andréa Menezes *et al*. Autêntica: Belo Horizonte, 2013.

ZIETHEN, Antje. **La littérature et l'espace**. Arborescences, (3). Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1017363ar>. Acesso em: 16 de set. 2019.