

MARIA DE FÁTIMA GONÇALVES LIMA

O DISCURSO DO RIO EM JOÃO CABRAL



1910001339



MARIA DE FÁTIMA GONÇALVES LIMA

O DISCURSO DO RIO EM JOÃO CABRAL

O DISCURSO DO RIO EM JOÃO CABRAL

Trabalho apresentado ao Instituto de
Estatística, Letras e Ciências Humanas da
Universidade Estadual Paulista - UNESP
campus São José do Rio Preto, convocado
pela Universidade Católica de Goiás (UCG)
para a obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de Teoria da Literatura) sob
a orientação do Professor Doutor Antonio
Muniz dos Santos Silva.



São José do Rio Preto, Dezembro de 2003

São José do Rio Preto, Dezembro de 2003

MARIA DE FÁTIMA GONÇALVES LIMA**O DISCURSO DO RIO EM JOÃO CABRAL**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista - UNESP/ campus São José do Rio Preto, conveniado com Universidade Católica de Goiás /UGC para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Teoria da Literatura) sob a orientação do Professor Doutor Antonio Manoel dos Santos Silva.



T. 1339/05

São José do Rio Preto, Dezembro de 2003



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. O SIGNO DAS ÁGUAS EM JOÃO CABRAL

- 1.1. A frequência da água
- 1.2. A frequência da Pedra

2. O DISCURSO DO RIO EM MORTE E VIDA SEVERINA

2.1. Morte e vida Severina – auto de natal pernambucano

- 2.1.1. Estrutura do auto de natal
- 2.1.2. Composição dos versos e personagens

2.2. As cenas da morte e as imagens do discurso do rio

2.3. O rio de água cega, ou baça, de comer terra, enfeitado de estrelas

3. O DISCURSO DO POEMA “O RIO”

- 3.1. O nível discursivo
- 3.2. Do nível narrativo ao fundamental
- 3.3. Nível profundo

4. A METÁFORA DA ÁGUA

4.1. Imitação das águas

- 4.1.1. Imaginação formal
- 4.1.2. Imagem e forma
- 4.1.3. Imitação da forma
- 4.1.4. Objeto do olhar

4.2. Imaginação material

4.3. O discurso da água: temática secundária

- 4.3.1. Água como símbolo de transparência e liquidez
- 4.3.2. Chuva e poesia

4.4. Rios paradigmáticos

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APÊNDICE



INTRODUÇÃO

A obra de João Cabral de Melo Neto é um universo comprometido com a poesia. Este mundo poético está impregnado de pontos a serem descobertos, pesquisados e nomeados, apesar da sua vasta fortuna crítica. Grandes estudiosos de João Cabral, entre eles, Antônio Cândido, Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, Aguinaldo Gonçalves, Antonio Carlos Secchin, Modesto Carone e Lauro Escorel têm investigado sua poética, definida como a resistência da pedra, numa tradução da lição de Cabral e do seu trabalho com a linguagem da poesia. Dentre as análises destes referidos ensaístas, sintetizaremos algumas posições críticas que têm norteado a interpretação do estudo da poesia de João Cabral.

A obra *João Cabral de Melo Neto* (1971), de Benedito Nunes, proporciona um olhar objetivo e crítico sobre a obra de João Cabral. Neste estudo, o autor expõe um panorama histórico e literário da poesia de Cabral e demonstra o caminho desta arte que foi chamada por este ensaísta de “poética negativa”. Esta designação teve como referência a maneira peculiar de elaboração da arte cabralina, que é construída “à contra-corrente da experiência psicológica, agindo em sentido inverso ao dela, como um processo negativo que desfaz o que ela faz, e cujas



operações, diminutivas e redutoras, lavam-na de suas impurezas e despem-na de suas excrescências. Assim o poeta compõe ao se decompor. Despindo algo de si, ele provoca o vazio que as palavras vêm preencher”(p.54). Este crítico aborda ainda a lógica da composição de João Cabral nos moldes descritivos, a desagregação da metáfora, as séries de imagens, a máquina do poema e a vontade de petrificar - o medusamento e sua resistência pétrea.

Em *A metáfora crítica* (1974), João Alexandre Barbosa apresenta um ensaio denominado “Linguagem & Metalinguagem em João Cabral”, no qual examina as experiências e construções da poética de Cabral com ênfase para o engenho de *Educação pela pedra*.

Antonio Carlos Secchin, em seu livro *João Cabral a poesia do menos* (1985), defende que a poesia de João Cabral de Melo Neto se constrói sob o ponto de vista do *menos*: “Com isso, queremos dizer que os processos de formalização de seus textos são deflagrados por uma ótica de desconfiança frente ao signo lingüístico, sempre visto como portador de um *transbordamento* de significado. Amputar do signo esse excesso é praticar o que determinamos a poesia do menos” (p. 13). Este trabalho apresenta ainda a articulação dialética entre a palavra esvaziada do poema e o espaço cultural e social que ela incorpora.

Modesto Carone, em *A poética do silêncio* (1979), expõe os pontos de aproximação e distanciamento entre João Cabral e Paul Celan. No capítulo intitulado “Nas águas do metapoema”, o ensaísta faz uma análise do discurso do rio dos dois poetas. Depois, no capítulo intitulado “Dados de repertório”

examina as imagens que são essenciais nos dois artistas da palavra: a água e a pedra, mas enfatiza na terceira parte, “A poética do silêncio”, o processo poético Cabralino que, conforme verbaliza o seu poema “A palo Seco”, produz “um discurso seco mas suficientemente articulado para poder penetrar, como máquina transparente de palavras, no circuito comunicativo” (p.109).

No livro *A pedra e o rio* (1973), Lauro Escorel realiza um estudo do universo imaginário de Cabral e retrata o seu “mito pessoal”, especialmente a partir da interpretação da psicocrítica de Charles Mauron. Neste trabalho, tanto a pedra, como o rio são enfocados dentro deste caráter psicológico que estabelece uma relação entre o autor e o intérprete. No que se refere à temática do rio, o autor reservou um capítulo sobre o tema, no qual expõe a constante contraposição cabralina entre o sólido e o líquido: “obsessão que se explicaria, talvez, pela persistência no poeta de um estado psíquico caracterizado por uma fluidez e uma inconsistência que encontrariam na Água o seu símbolo mais expressivo, e contra o qual sua consciência intelectual reagiria recorrendo àqueles valores antitéticos de solidez e secura que, nas suas diferentes modulações, encarna o símbolo da Pedra” (p. 54). Mas apesar desta constatação, o crítico defende que o João Cabral tem a pedra como modelo ideal e tende a “resistir fluidez líquida da própria alma opondo-lhe a definição seca e precisa, a imagem exata e fixadora, a palavra dura e cortante (...) formando muros de cimentos interiores, capazes de deter e estabilizar a vertigem líquida no êxtase da criação estética” (Idem. p.54).



João Cabral é um poeta educado pela pedra e sua arte exprime uma educação do “fazer seco” no sentido exato das palavras e na construção de seus versos. Mas ao lado da lição da pedra, a obra cabralina leciona a lição da “palavra úmida” que tem o poder de criação e traduz a essência do poético. Em João Cabral, a colisão entre os elementos pedra e água gera uma eletrização que produz o momento *Fiat* da criação poética. Portanto, a poesia nasce da “palavra úmida” que possibilita um discurso marcado pela pluralidade semântica, gerando ondas ilimitadas na linguagem.

Nessa pesquisa propomos traçar o percurso da lição das águas na obra deste autor, a partir dos textos que exprimem o seu discurso e teorizam poeticamente sobre a relação entre o curso do rio e o discurso da poesia, entre o mundo real dos rios presentificado em forma de linguagem e o mundo poemático. Temos também como proposta comprovar como a presença da água figura como imaginação formal e material. Assim, defendemos que a poesia cabralina tem água como força criadora, como linguagem poética. Percebe-se que existe um espaço vazio no que se refere ao assunto proposto, quase sempre detido em análise que o deixa para o segundo plano, ou se limita à consideração de alguns poemas que transportam referência sobre essa matéria.

Neste trabalho crítico, como instrumental para seu procedimento, utilizamos os pressupostos de preceitos filosóficos, críticos e lingüísticos que conduzem os exames necessários para o conhecimento da fenomenologia do discurso cabralino. Na Estética e Filosofia foram consideradas, embora não



necessariamente mencionadas, as reflexões formuladas por Aristóteles, Platão, Martin Heidegger, Susanne K. Langer, Paul Valéry, entre outros. No que tange à Poética e Teoria da Poesia, dentre os vários teóricos consultados e até mesmo citados, refletiu-se sobre Alfredo Bosi, Jean Cohen, Maurice-Jean Lefebvre, Roland Barthes, Gérard Genette, Roman Jakobson, Iuri Lotman, Stéphane Mallarmé, Octavio Paz, Ezra Pound e Paul Ricoeur. No campo da Lingüística, Semiótica e Semiologia esta pesquisa teve por base o pensamento de Emile Benveniste, J. A. Greimas, Ferdinand Saussure, Stephen Ullman. Para o estudo dos Mitos, Símbolos e Arquétipos, tomamos como paradigma principalmente os seguintes autores: Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Gilbert Durand, o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, de Dicionários de Mitologia Grega e a Bíblia. Além dessas teorias, entre outras, foram citados os fundamentos da Crítica Literária de Alfredo Bosi, Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, Gilberto Mendonça Teles e Hugo Friedrich.

Além do arcabouço teórico que, direta ou indiretamente, conduziu este estudo, a leitura de ensaios, artigos e livros sobre a obra de João Cabral foram lidos com atenção e neles, pinçados tudo que se referia à relação entre rio e discurso, discurso e rio, havendo coincidência ou não com a proposta deste trabalho. Porém, essa leitura geral sobre a obra de Cabral deu um suporte necessário e possibilitou a ampliação dos pressupostos teóricos e lingüísticos sobre o discurso e a arte da palavra.



Assentado nas bases teóricas e práticas, este trabalho foi edificado em quatro capítulos que direcionam a presença do “rio” e seu discurso na poesia de João Cabral.

O primeiro capítulo, denominado de “O signo das Águas em João Cabral”, tem um caráter estatístico: se propõe indicar a presença do rio (conceito, idéia, imagem, símbolo) nas vinte obras de João Cabral, desde *Pedra do sono* até *Andando Sevilha*. Nessa seção está realizada a identificação de poemas em que o rio aparece como tema central e como motivo secundário. Esta descrição, a partir dos números da estatística, possibilitou a construção uma frequência final, que estabelece as fases do discurso das águas e a relevância desse fato para que o roteiro da poética das águas cabralinas seja evidenciado. Fazendo uma contraposição à frequência do aquoso, foi apresentado uma exposição da presença da pedra na obra de João Cabral. Assim, esse capítulo principia a análise do discurso do rio dentro da perspectiva em que o rio/água aparece no texto poemático como metáfora da arte poética e que será marcante nos capítulos seguintes: “O discurso do rio em *Morte e vida severina*”, “O discurso do poema *O rio*” e “A metáfora da água”.

Desta forma, o segundo capítulo dá continuidade à proposta de se fazer uma exposição sobre a metáfora rio/água e suas relações imagéticas e metalingüísticas inseridas no discurso do rio em João Cabral, que estão especificadas em *Morte e vida severina*. Sob o nome “O Discurso-Rio em



Morte e Vida Severina”, esta parte, embora construída sem muitas bases teóricas, apóia-se em alguns fundamentos bíblicos, informações sobre símbolos ou figuras obtidas do *Dicionário de Símbolos* de Chevalier & Gheerbrant (1990), ou ainda estudos sobre a linguagem poética. Todos estes princípios recolhidos, deram suporte à tese de que a obra do autor de *Educação pela pedra* concretiza, já nesse auto de natal pernambucano, uma série de teorias sobre a arte poética e que o discurso do rio Capibaribe e o discurso-rio cabralino estão inseridos nessa peça teatral. Nessa obra já pode ser encontrada toda uma educação pelo rio/água que conduz o leitor por uma viagem/lição de ritmo, de linguagem e reflexões sobre a arte de fazer poesia.

Sob o título de “O discurso do poema *O Rio*”, o capítulo três tem como propósito evidenciar uma parte da arte desse poema, já que a obra literária é polissêmica. Para isso, na arquitetura desta seção, tomamos como base os pressupostos dos elementos de análise do discurso do percurso gerativo de sentido de Greimas, examinado por José Luiz Fiorin (2000). A partir dessas conjecturas, esse capítulo foi dividido em três partes: *O nível discursivo*, *Do nível narrativo ao fundamental* e *Nível profundo*. Utilizamos ainda como suporte teórico os conceitos defendidos em *Estrutura do discurso da Poesia e da Narrativa* por Maurice-Jean Lefebvre e as bases do simbolismo do *Dicionário* de Chevalier & Gheerbrant.



“O nível discursivo” tem como intenção examinar os procedimentos estilísticos, temáticos e simbólicos que possibilitam provar, por meio de raciocínio, os procedimentos do discurso poético. Além de descrever e explicar de maneira ordenada os pormenores dos recursos estilísticos, esta pesquisa se preocupa em apontar, neste capítulo, o movimento do sentido do discurso do rio Capibaribe e seu mundo e o mundo poemático.

Em “Do nível narrativo ao fundamental”, além de expor o nível narrativo, ainda que caracterizado por um tom que traduz livremente o poema para conservar suas idéias originais, este trabalho volta sua atenção para o desenvolvimento de um estudo que percorra o caminho desse discurso, embora a poesia seja ao mesmo tempo intraduzível e inteligível. Enquanto poesia, *O rio* tem seus espinhos de ouriço, mas como um texto que recebeu o dote da narratividade, foi possível o reconhecimento da ordem e natureza desse discurso, com sua história e narrativa, seus personagens, espaço, tempo e ação.

A última parte, “Nível Profundo”, tem como observação as suas estruturas semânticas, narrativas e os vários exemplos da teoria da poeticidade que estão inseridos nesse poema metalingüístico. Além da reflexão sobre a própria expressão artística, este estudo crítico examina alguns sentidos conjugados que representam e exprimem toda uma reflexão sobre a arte e vida, sobre o rio inesgotável que mora no ser do humano e do poético.

O último capítulo explana em cinco seções a metáfora da água em João Cabral de Melo Neto. O primeiro segmento *A imitação das águas*, guiado



pelos preceitos de Gaston Bachelard em *A Água e os sonhos* e os estudos de Susanne K. Langer, em sua obra *Sentimento e forma*, investigou-se a *imaginação formal* no poema “Imitação das Águas” (p.260). Na *Imagem e forma* inquiriu-se sobre o processo da construção de “Uma mulher e Beberibe” (p.431) e na *imitação da forma* “O Canavial e o Mar”(p.341). “O Cão Sem Plumas” foi literalmente o *objeto do olhar* nesta pesquisa. Para tanto, foram averiguados alguns procedimentos metafóricos utilizados nesse texto e o propósito do discurso-rio de sua linguagem. O segundo segmento teve como base o pensamento de Gaston Bachelard sobre imaginação material. Neste momento, foram examinados, na arte da palavra cabralina, alguns dos plurais processos retóricos, estilísticos e originais do seu discurso-rio e de sua sentença poética. Destarte, tomamos como referência o poema que traz a teoria-poética desse discurso do rio: “Rios sem discurso” (p.350/351). Além deste texto, os poemas “Rio e/ ou poço” (p.251) e “ Rios de Um Dia” (p. 352) “ Na Morte dos Rios” (p. 336) “O Relógio” (p.324) e “O Poema” (p.76/77). Em todos os poemas citados a água aparece como tema principal. O aquoso, como temática secundária, surge às vezes realizando uma função significante na seção dos rios paradigmáticos. Desta forma, esta pesquisa tem como proposta demonstrar como a presença da água figura como força imaginante, quer formal, quer material e como a poesia que exprime o “fazer seco” com as lições de pedra, mas também reitera o “fazer úmido”, com as lições do discurso das águas.

Destarte, apresentando como foi executado este estudo e como ele está exposto no presente, encerramos estas considerações preliminares com a



proposta de realizar um trabalho que visualize esta marca estilística da obra de João Cabral de Melo Neto. E, que a sua poesia das águas possa ser matéria de reflexão e encaminhamento para outras análises de investigações sobre essa poética que traduz sua *Educação pela pedra*, como já foi reiteradamente analisado, mas também uma *educação pela água* e suas possíveis relações com o poético.

1.2. Poesia das águas em João Cabral

A poesia de João Cabral transfigura paisagens concretas pela poética. Sua arte revela a natureza que engloba o "lugar seco" e o "lugar úmido" da realidade. Um exemplo disso é o poema "A pedra", de 1934, em que o poeta descreve a dureza da pedra e a sua relação com a água. O poema é dividido em duas partes: a primeira descreve a pedra e a segunda a água. A pedra é descrita como "dura", "seca", "fria", "linda", "branca", "verde", "amarela", "vermelha", "preta", "cinza", "branca", "verde", "amarela", "vermelha", "preta", "cinza". A água é descrita como "líquida", "fria", "quente", "doce", "amarga", "salgada", "azul", "verde", "amarela", "vermelha", "preta", "cinza". A poesia de João Cabral é uma poesia da água, uma poesia da vida, uma poesia da morte.

1.3. A poesia da água

Os poemas que tratam da água, da vida, da morte, da vida e da morte, são os poemas da água. A poesia de João Cabral é uma poesia da água, uma poesia da vida, uma poesia da morte. A poesia de João Cabral é uma poesia da água, uma poesia da vida, uma poesia da morte.

1. O Signo das Águas em João Cabral

A poesia de João Cabral transfigura paisagens vivenciadas pelo poeta. Sua arte revela a poética que exprime o “fazer seco” e o “fazer úmido” de realidades que convivem com o chão-pedra: *A gente de uma Caatinga entre secas,/ entre datas de seca e seca entre datas./* (p.340). Por outro lado, existe *A gente de uma capital entre mangues, gente de pavio e de alma encharcada,/ (...) na molhada alma pavio, molhada mesmo./* (p.340). Desta forma, sua poética traz a lição da pedra, com sua didática, geometria e silêncio. Por outro lado, a obra de João Cabral expressa muitas lições das águas, com seus poços, fontes, rios, mangues, mares, ondas e versos que deixam a sintaxe invisível do silêncio das pedras, para pronunciarem suas vozes líquidas. Delas emanam ensinamentos que ficam presos na memória de quem sabe ouvir os sons das águas.

1.1. A frequência da água

Os contrastes (seco x úmido; pedra x água; duro, severo x brando; morte x vida) formam a base temática da construção poética cabralina. Portanto, poesia de João Cabral tem como matéria reiterada o aquático. Nas vinte obras



poéticas de Cabral, encontramos referências ao líquido em todos livros, alguns com mais intensidade, como por exemplo, *O Cão sem plumas*, em que o rio aparece como objeto e também no poema *O rio*, no qual o fluminense figura como sujeito. Em outras obras, como *Psicologia da composição*, a incidência da umidade é menor, mas todos trazem a marca da água e o discurso do rio. Seguindo a cronologia da publicação, faremos uma exposição de todas as referências aquáticas inseridas na obra de João Cabral de Melo Neto.

Neste capítulo mostraremos a presença do aquático de forma estatística e cronológica, expondo, inicialmente, a quantidade de poemas que trazem a marca do líquido. Em seguida, apresentaremos os quadros dos percentuais e a frequência geral da participação do aquoso na obra cabralina. No apêndice deste estudo está inserida uma exposição mais detalhada das obras, dos poemas e todos os versos que evidenciam a poética das águas em Cabral.

Pedra do sono, a obra de estréia, possui 29 composições, dentre as quais, 12 textos já fazem alusões ao discurso do rio: “Poema” (p.43), “Noturno” (p.45), “A poesia andando”, p. 46/47, “As Amadas” (p. 47), “Marinha”(p. 48), “Canção” (p. 49), “A Porta” (p.50), “Composição” (p.52), “O Poeta” (p.52/53), “A Mulher no Hotel” (p. 53), “Espaço Jornal” (p. 54) e “O Poema e a Água” (p.55). O livro *Os três mal-amados*, que intertextualiza Drummond, é composto por 33 discursos, 11 para cada personagem. Deste conjunto, em 14 discursos o aquático está presente. *O engenheiro* tem sua construção formada por 22 poemas. Em 9 composições aparecem referências a símbolos ou imagens da água: “As Nuvens”

(p.67), “A Paisagem Zero” (p.67), “O Engenheiro” (p.69/70), “As Estações” (p.72/73), “O poema” (p.76/77), “Lição de Poesia” (p.78/79), “A Carlos Drummond de Andrade” (p.79), “A Joaquim Cardozo” (p.80) e “A Paul Valéry” (p.82/83).

Em *Psicologia da composição*, o poema “Fábula de Anfion” (p.87) exprime o sólido e o seco, mas o úmido aparece em duas partes: “Deserto” e “Anfion em Tebas, num total de 5 citações. Por sua vez, os 197 versos de *O Cão sem plumas* têm o rio como objeto do discurso. Da mesma forma o poema *O rio* traduz em 960 versos o próprio ser do discuro-rio.

O livro *Paisagens com figuras* tem na composição 18 textos. Deste total, 10 recorrem às imagens do mar, rio ou água: “Pregão turístico do Recife” (p.147), “Imagem de Castela” (149/150), “O Vento no Canavial” (p.150/151), “Vale do Capibaribe” (p.152/153), “Campos de Tarragona” (p.154/155), “Cemitério Pernambucano (*São Lourenço da Mata*)” (p.157), “Cemitério Pernambucano (*Nossa Senhora da Luz*)” (p.159), “Alto do Trapuá” (p.160/161), “Volta a Pernambuco” (p.164/165) e “Outro Rio: O Ebro” (p.165/166).

Morte e vida severina tem como temática nos seus 1241 versos a vida e a morte. A água que representa um símbolo da vida, aparece na figura do Rio Capibaribe e do mar em 102 referências. *Uma faca só lâmina* ou “Serventia das Idéias Fixas” (p.205-215) é uma obra composta por 11 conjuntos de oito quartetos denominados, a partir do segundo, por A, B, C, D, E, F, G, H e I. Neste conjunto a presença do líquido é uma constante. *Quaderna* é formada por 20 poemas. Deste total, oito têm a água, rio ou mar como temática: “Paisagem pelo

telefone” (p.225-227), “De um avião” (p. 227-232), “Paisagem com Cupim” (p.235-240), “Litoral de Pernambuco” (p.240/241), “O Motorneiro de Caxangá” (p. 242-246), “Rio e/ ou Poço” (p. 251/252) “Poema(s) da Cabra” (p. 254-259) e “Imitação das Águas” (p.260).

A obra *Dois parlamentos* organiza-se em duas partes: “Congresso das Secas (ritmo senador: sotaque sulista)” (p. 271-288) e “Festa Na Casa-Grande (ritmo deputado: sotaque nordestino)” (p.279-28). A primeira parte possui 16 poemas, a segunda 20, totalizando 36 textos que seguem uma numeração. Em 7 poemas desta organização numérica, o aquoso aparece nas seguintes unidades: 6, 10, 16, na parte inicial. E, na secção seguinte: 8, 13, 19 e 20.

Dez poemas do conjunto de 16 textos de *Serial* apresentam a água como tema: “O automobilista Infundioso” (p. 292-294), “O sim Contra o Sim” (p. 297-301), “Pernambuco em Málaga” (p. 301/302), “*Claros Varones*” (p. 304-307), “Pescadores Pernambucanos” (p. 312-314), “Chuvvas” (p.314-317), “Velório de um Comendador” (p.317-321), “Uma sevilhana pela Espanha” (p. 321/ 322), “O Relógio” (p.324-327) e “O Alpendre no Canavial” (p.327-331). Dos 48 poemas de *A educação pela pedra*, doze composições trazem lições da água: “O Mar e o Canavial” (p. 335), “Na Morte dos Rios” (p.336/337), “Fazer o Seco, Fazer o Úmido” (p.340) “O Canavial e o Mar” (p.340/ 341), “Uma mulher e o Beberibe” (p. 341), “Uma Mineira em Brasília” (p. 342/343), “Catar Feijão” (p. 346/347), “Agulhas” (p. 350), “Rios sem Discurso” (p.350/351), “Os Rios de um Dia” (p. 352) “O Sol em Pernambuco” (p.357/358) e “Retrato de Escritor” (p. 362).

Em 17 textos, de um grupo de 80 poemas que formam *Museu de tudo*, encontramos referências ao líquido: “No Centenário de Mondrian” (p. 376-379), “Túmulo de Jaime II” (p.380), “Impressões da Mauritânia” (p.382), “Ademir da Guia” (p. 383), “Catecismo de Berceo” (p. 386-384), “As Águas do Recife” (p. 386/387), “A Pereira da Costa” (p. 387), “O Sol no Senegal” (p. 387/388), “Viagem ao Sahel” (p. 389), “A Ademir Meneses”(p. 391), “Joaquim do Rego Monteiro, Pintor” (p. 391), “El Toro de Lúdia” (p.395/396), “O número Quatro” (p. 396), “De uma Praia do Atlântico” (p. 400), “A Escola de Ulm” (p. 402), “Outro Retrato de Andaluza” (p. 406/ 407) e “Fábula de Rafael Alberti” (p. 410/411).

A escola das facas é construída por 47 poemas. Deste conjunto, 22 composições citam o rio, o mar ou a água em geral: “Horário” (p. 418/ 419), “A Pedra do Reino” (p. 420/421), “Descrição de Pernambuco como um Trampolim” (p. 424-427), “A Voz do Coqueiral” (p.428), “Chuvas do Recife” (p.429-431), “Olinda Revisited” (p. 431), “Barra do Sirinhaém” (p. 432/433), “Tio e Sobrinho” (p.434-436), “As Facas Pernambucanas” (p.436/437) “A Carlos Pena Filho no Vinte Anos de Sua Morte” (p. 438/439), “Autobiografia de Um Só Dia” (p. 439/440), “Prosas da Maré na Jaqueira” (p.442-445), “A Cana e o Século Dezoito” (p. 445), “Pratos Rasos” (p. 446/447), “Siá Maria Boca-de-Cravo” (p. 449), “Olinda em Paris” (p.450), “Joaquim Cardozo na Europa” (p.450/451), “Dois Poemas de Paudalho” (p.451/452), “O Mercado a que os Rios” (p.452-454), “Cais

Pescador” (p. 454), “A imaginação do Pouco” (p. 455/456), “Menino de Três Engenhos” (p. 457-459) e “Porto dos Cavalos” (p. 460/461).

A peça de teatro *Auto do frade* (p. 464-513) tem sua composição formada por 1502 versos. Deste total, 32 expõem idéias ou vocábulos referentes ao líquido, como por exemplo: poço, chuva, rio, cheia, líquidos, mar, Capibaribe, mar e ondas. Estas menções estão nos versos 7, 43, 389, 420, 421, 450, 451, 469, 475, 493, 538, 539, 819, 1004, 1024, 1453, 1454, 1455, 1456, 1457, 1458, 1459, 1460, 1461, 1462, 1475, 1476, 1477, 1478, 1500, 1501 e 1502.

Os 92 poemas que compõem *Agrestes* estão inseridos em seis partes: Do recife, de Pernambuco; Ainda, ou Sempre Sevilha; Linguagem Alheias; Do Outro Lado da Rua; Viver nos Andes; “A indesejada das Gentes”. Deste conjunto, 24 textos têm o aquoso como temática: “O Nada Que É” (p. 519), “Cais do Apolo” (p. 519/520), “O Jardim de Minha Avó” (p.520/521), “Seu Melo, do Engenho Tabocas” (p. 521-523), “As Latrinas do Colégio Marista do Recife” (p.524), “Uma Evocação do Recife” (p.525), “Conversa em Londres, 1952” (p.525-527), “Teologia Marista” (p.527/528), “Lembrança do Porto dos Cavalos” (p.528), “Por que Prenderam o “Cabeleira” (p.529/530), “O Capibaribe e a Leitura” (p.531/532), “Ocorrências de uma Sevilhana” (p.541/542), “A Entrevistada Disse, na Entrevista” (p. 545/546), “Murilo Mendes e os Rios” (p.551/552), “A poesia de William Empson” (p.554), “Falar com Coisas” (p.555) “Lembrança do Mali” (p.563), “Na Guiné” (p. 564), “Praia ao Norte de Dacar” (p.564/565), “A Água da

Areia” (p.566), “Em Missão, de Dacar a Bissau” (p. 566/567), “Afogado nos Andes” (p. 570/571), “Conselhos do Conselheiro” (p.575/576) e “As Astúcias da Morte” (p. 576/577).

O livro *Crime na Calle Relator* é formado por 22 poemas, dentre os quais o líquido está presente em 9 textos: “Crime na Calle Relator” (p. 589/590), “Aventura sem Caça ou Pesca” (p.596-598), “O Desembargador” (p.599/600) “Funeral na Inglaterra” (p.603/604) “História de Pontes” (p.604-607), “Rubem Braga e o Homem do Farol” (p.607/608), “O Circo” (p. 608-611), “Episódio da Guerra Civil Espanhola” (p. 614-616) e “Cenas da Vida de Joaquim Cardozo” (p.620-624). Dos 31 poemas de *Sevilha Andando* 5 têm a água como tema: “Meu Álcool” (p.632-635) “É de Mais, o Símile” (p.634/635), “Cidade de nervos” (p.638), “Sevilha em Casa” (p. 638/639) e “Oásis em Sevilha” (p.651). Dos 36 poemas que formam *Andando Sevilha*, 7 fazem menção a rio, água, chuva, poço ou mar: “Touro Andaluz” (p. 656), “O arenal de Sevilha” (p.661), “O Museu de Belas-Artes” (p.663), “Gaiola de Chuva” (p.668), “Nina de Peines” (p.676), “A Catedral” (p. 677/678) e “Sevilha e o Progresso” (p.679/680).

A partir desta investigação cronológica podemos constatar que em toda poética de João Cabral ocorre incidência maior ou menor de imagens aquáticas com conotações diversas. *Pedra do sono* (12 poemas em 29, 45%); *Os três- mal amados* (14 falas em 33, 42.4 %); *O engenheiro* (9 poemas em 22, 40.9 %); *Psicologia da composição* (128 versos em 5 referências, 3.9 %); *O cão sem*



plumas (O rio é o objeto do discurso em 197 versos, 100%); *O rio* (O rio é a própria voz poética, é o próprio discurso poético composto por 960 versos, 100%); *Paisagens com figuras* (10 poemas em 18, 55.5%) *Morte e vida severina* (Dos 1.241 versos que compõem o Auto de Natal Pernambucano, 102 imagens fazem referências ou citam diretamente a imagem do rio, mar, água, poço, lama, entre outras imagens aquáticas, 8.2%); *Uma faca só lâmina* (6 poemas em 11, 54%); *Quaderna* (8 poemas em 20, 40%); *Dois parlamentos* (7 poemas em 36, 22.2%); *Serial* (10 poemas em 16, 62.5 %); *A educação pela pedra* (12 em 48, 25%); *Museu de tudo* (17 em 80, 20%); *A escola das facas* (22 em 47, 46.8%); *Auto do frade* (32 versos em 1.502, 1.7%); *Agrestes* (24 em 92, 27.2 %); *Crime na Calle Relator* (9 em 22, 40.9 %); *Sevilha andando* (5 em 31, 16.1%) e *Andando Sevilha* (7 em 36, 22.2 %).

Tomando por base cada poema, não cuidamos de apontar quantas vezes cada vocábulo aparece no texto. Mas, para atingirmos um percentual mais próximo da realidade, em alguns poemas longos, optamos pela contagem de versos do texto e o total dos seus referentes aquáticos, como é o caso de *Psicologia da composição*, *Morte e vida severina*, *Auto do frade* e, em *Os três mal-amados*, consideramos a quantidade de falas das personagens.

Dando um caráter mais objetivo a essas constatações, realizamos o levantamento dos elementos aquáticos apresentados ao longo da obra de João



Cabral de Melo Neto e que foram distribuídos, de acordo com o cronograma de publicação, nas seguintes tabela e figuras (1 e 2):

QUADRO 1. REFERENTES AQUÁTICOS

A	PS	OTMA	OE	PC	OCSP	OR	PF	MVS	UFSL	Q	DP	S	AEPP	MT	AEF	AF	A	CCR	AS	AS	Total
29	29p	334	22p	128v	1p	1p	18p	1241v	11p	20p	36p	16p	40p	80p	47p	1502v	92p	22p	31p	36p	3414
12	3	14	9	5e	196v	960v	10	102r	6	8	7	10	12	17	22	32v	24	9	5	7	1453
45%	10.3%		40.9%	3.%	100%	100%	55.5%	8.2%	54%	40%	22.2%	62.5%	25%	20%	46.8%	1.7%	27.2	40.9%	16.1%	22.2%	42.5%

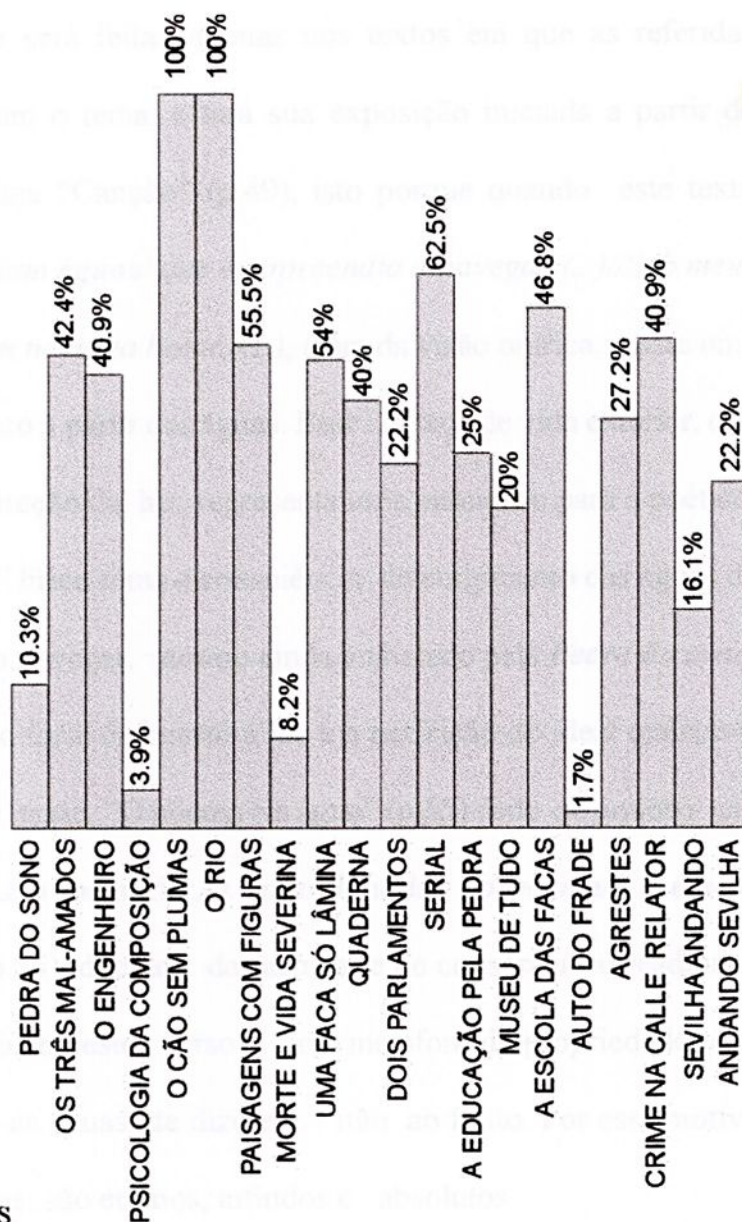


FIG. 1 REFERENTES AQUÁTICOS

Além dessa constatação apresentada sobre a presença da água na obra cabralina, torna-se necessária a especificação dos poemas das obras apresentadas, nos quais vocábulos como água, rio, chuva, mar são palavras-chaves, uma vez que potencializam os temas ou a representação.

A descrição será feita apenas nos textos em que as referidas palavras-chaves centralizam o tema, e terá sua exposição iniciada a partir de *Pedra do sono* com o poema “Canção” (p.49), isto porque quando este texto exprime *Sob meus pés nasciam águas/ que eu apreendia a navegar (...)//Sob meus pés nasciam águas/ onde um navio ia boiar/(...)*, além da visão onírica, existe uma constatação de um nascimento a partir das águas. Esse começo de vida exterior, que principia seu caminho em direção da luz, representa uma passagem para o poético. Isso acontece quando o “eu” lírico toma a consciência do surgimento das águas da poesia, na qual ele começa a navegar, mesmo ainda embalado pela *Pedra do sono*, mas já tem um desejo muito forte de buscar a luz e a perfeição do ideal realizável do *Engenheiro*. Além desse texto, “O poema e a água” (p.55) cede ao aquoso um sentido singular, pois traz à memória *As vozes líquidas do poema/(...)* e *seus acontecimentos de água* (p.55), dotados da faculdade de conservar ou readquirir idéias ou imagens. Observa-se nestes versos, uma metáfora da propriedade que têm, tanto o poema, como as águas, de dizerem não ao finito. Por esse motivo são sem limites, ou medidas; são eternos, infintos e absolutos.

Na obra *Os três mal-amados* as palavras como “onda”, “oceano”, “líquido”, “água”, “úmido”, “banhos frios”, “banheiro” aparecem ao longo da obra exprimindo sempre o desejo de viver e amar desses três seres que estão à procura de seu rio inesgotável que brota da existência: *Maria era o mar dessa praia, sem mistério e sem profundidade (p. 59).(...*) *Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa(...)* surgimento de um jorro de

água (p.60). (...) Ainda me parece sentir o **mar** do sonho que inundou meu quarto. Ainda sinto a **onda** chegando à minha cama. (...) E sem nenhum sinal dessa **água** que o sol secou mas de cujo contacto ainda me sinto friorento e meio **úmido** (penso agora que seria mais justo, do **mar** do sonho, dizer que o sol o afugentou (p.61). (...) Faminto, o amor devorou os utensílios de meu uso: pente, navalha, escovas (...) Faminto ainda, o amor devorou o uso de meus utensílios: meus **banhos frios**, a ópera cantada no **banheiro**, aquele aquecedor de **água** de fogo morto mas que parecia uma usina (p.61). (...) O amor comeu as frutas postas sobre a mesa. Bebeu a **água** dos copos e das quartinhas. Comeu o pão de propósito. **Bebeu as lágrimas** dos olhos que, ninguém o sabia, estavam cheios de **água** (p.61). (...) sou o único a escutar este **mar**. (...) Talvez Teresa... Sim, quem me dirá que esse **oceano** não nos é comum? / (...) Posso esperar que esse **oceano** nos seja comum? Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, (p.62). (...) ainda em sua matéria **líquida**, sonhos de que disporei, (...). (p.62).

Em *O engenheiro* o texto “Paisagem Zero” (p.67) apresenta a água parada como símbolo da não poesia, do silêncio ou do caos que antecedeu a criação do poema/ universo: *Varrida de defuntos/ mas pesada de morte: /como água parada, a fruta madura*. No poema “O Engenheiro” (p.69/70), a água simboliza o raciocínio e apuro formal da construção do *engenheiro sonha coisas claras:/ superfícies, tênis, um copo de água.*/(p.69)(...) *A água, o vento, a claridade*. Em “Lição de Poesia” (p.78/79) a água aparece como temática principal: *de veias de água salgada.* / (...) *E as vinte palavras recolhidas/ nas águas salgadas do poeta/ e*

de que se servirá o poeta/ em sua máquina útil. As águas salgadas são metáforas da força, da experiência, da luta diuturna. O sal, assegura Chevalier & Gheerbrant (1990), simboliza “sabedoria e do alimento espiritual (...) Tudo que é salgado é amargo, portando a água salgada simboliza amargura, dificuldade, que se opõe à água doce fertilizadora” (p.797). Destarte, o sal das águas exprime os obstáculos e aridez da folha em branco e das idéias ainda perdidas na memória, que não foram fertilizadas pelo verbo poético. Finalmente, o texto “A Joaquim Cardozo” (p.80) tem a marca professoral do matemático cantor dos elementos marinhos do Recife e mestre de Cabral. O mar e suas ondas, com cálculo e maestria, são temas centrais da poesia (...) *no fundo das águas./ (...) o fundo do mar/ (...) Tu teu verso/ medido pelas ondas; (...) a florada no mar: Recife,/ arrecifes, marés, maresias; // e marinha ainda a arquitetura/ que calculaste:/ tantos sinais da marítima nostalgia/ que te fez lento e longo* (p.80).

Em *O Cão sem plumas* e *O rio*, o aquático não representa apenas uma metáfora ou imagem, antes de tudo exprime o próprio ser do rio, das águas que chegam ao mar, depois intrincados caminhos das contrariedades inerentes de quem segue rumo ao mar da poesia. Estas dificuldades são as torturas da passagem para o poético, nas quais o Capibaribe, nesses dois poemas, se apresenta como objeto e como sujeito.

Na obra *Paisagens com figuras*, mar, rio ou água centralizam composições como por exemplo “Pregão turístico do Recife” (p.147) no qual o “eu” lírico descreve a paisagem fluminense da capital de Pernambuco: *Aqui o mar*



*é uma montanha azul (...) Do **mar** podeis extrair,/ do **mar** deste litoral (...) de cada lado de um rio./(...) E neste **rio** indigente,/ (...) nas mucosas deste **rio**/ . O Recife nessa descrição vive do mar e seu rio, mesmo indigente, e, portanto essa cidade tem o fluvial como vida e arte....). O texto “Vale do Capibaribe” (p.152/153) tematiza o Capibaribe com suas estórias: *cena para crônicas,/ para épicas castelhanas.// Mas é paisagem em que nada/ ocorreu em nenhum século/ (nem mesmo águas ocorrem/ na língua dos rios secos)*. O poema “Cemitério Pernambucano (São Lourenço da Mata)” (p.157) tem como palavras-chaves **mar** e **ondas**: *É cemitério **marinho**/ mas **marinho** de outro **mar**.(...) as ondas de qualquer **mar**,(...) parecem ondas de **mar**,/ não levam nomes: uma onda (...) Também **marinho**: porque/ as caídas cruzeiras que há/ são menos cruzeiras que mastros/ quando a meio naufragar* (p.157). Da mesma forma, palavras como o **mar** e **rios** situam-se no centro da imagem ou conceito expresso no texto denominado “Cemitério Pernambucano (Nossa Senhora da Luz)” (p.159: *Nesta terra ninguém jaz,/ pois também não jaz um **rio**/ noutro **rio**, nem o **mar**/ é cemitério de **rios***. Aqui, o rio ou o mar traduzem a morte, quer seja como expressão da quantidade de mortes ou como reflexão sobre o caráter ontológico das águas e da finitude. Em “Outro Rio: O Ebro” (p.165/166), o fluvial faz vir à memória do “eu” poético, por analogia ou semelhança, todo um mundo de vivências e redescobertas nessa águas do conhecimento: *com **água** de meu carretel,/ (...) (sem que a **água** jamais reflita,/ **água** de cego cristal,/ as torres de barro opaco/ que o mouro abriu a cinzel)*(p.165).*

Morte e vida severina exterioriza o Capibaribe com suas mortes e símbolos, e o mar com sua vida e renascimento: *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* (p.176). O retirante sonha com o Recife do ideal: *Recife, onde o rio some/ e esta minha viagem se fina* (p.187). Chegando aos cais, entra em desespero e deseja: *caixão macio de lama,/ mortalha macia e líquida,/ coroas de baronesa/ junto com flores de aninga,/ e aquele acompanhamento / de água que sempre desfila/ (que o rio , aqui no Recife,/ não seca, vai toda a vida)* (p. 193). Depois, com o nascimento do menino, o mar transforma-se em poesia e música da vida por meio da figura do recém-nascido. Ambos sintetizam a poesia da vida e das águas: *é belo como um coqueiro/ que vence a areia marinha./ (...) - Belo como a última onda/ que o fim do mar sempre adia./ - É tão belo como as ondas/ em sua adição infinita./* (p.200/201).

Uma faca só lâmina apesar da dureza da lâmina, a brandura aparece nas imagens da maré, que pode ser também um faca cortante, mas seu brilho de faca/ maré pode ser considerado mais poético, como expressa o poema “D” (p.209): *Pois essa faca às vezes/ por si mesma se apaga./ É a isso que se chama/ maré-baixa da faca.//(...) (porém quando a maré/ já se espera mais,/ eis que a faca ressurge/ com os seus cristais* (p. 209).

Em *Quaderna* as imagens da água, rio ou mar são referências de luz ou paisagem, como se observa em “Paisagem pelo telefone” (p.225/227), a água é símbolo de luminosidade: *a água clara não te acende:/ libera a luz que já*

tinhas; ou “De um avião” (p. 227/ 232): *avião aponta pelo mar/ (...) e os rios, em corretos/ meandros de metal (...)*, ou ainda “Paisagem com Cupim” (p.235-240): *O Recife cai sobre o mar/ (...) O Recife cai na água isento(...) Lá o mar entra fundo no rio/ e em passos de rio, corredios. É água de mar, também salobra* (p.235/236). Da mesma forma o mar aparece como temática da paisagística em “Litoral de Pernambuco” (p.240/241): *O mar se estende pela terra/ em ondas que se revezam/ e se vão desdobrando até/ ondas secas de outras marés* (p.240). Porém, no poema “Rio e/ ou Poço” (p. 251/252) a água materializa uma reflexão sobre a própria linguagem poética e sobre a existência do ser humano, além de fazer um mergulho no ser do rio do poço que *como se rio, te entregas,/ quando te deitas em rio,/ (...) então, se é da água corrente,/ (...) somente a água de um poço/ (...) só uma água vertical/ (...) Só uma água vertical, / água parada em si mesma,/ água vertical de poço,/ água toda em profundidade, // água em si mesma* (p. 251/252). Da mesma maneira o texto “Imitação das Águas” (p.260) representa a própria metáfora das águas em forma de poema com suas *onda deitadas:(...) Uma onda que parava/ (...) seu rumor de folhas líquidas./ (...) Uma onda que parava/ naquela hora precisa/ em que a pálpebra da onda (...) Uma onda que parara/ ao dobrar-se, interrompida,/ (...) continuasse água ainda* (p.260).

Em *Dois parlamentos* a água acompanhada de uma veia irônica como pode se visto em “Congresso no Polígono das Secas” (p.271-278), traz um humor negro com as imagens de morte *ar de banho morno./ - Certo bafo que banha os vivos/ em volta da banheira/ dentro da qual o morto/ banha na sua auréola*

*espessa./ (...) (p.273). Na “Festa na Casa-Grande” as imagens dos tristes alagadiços transmitem uma idéia de aflição e perecimento nos **pântanos/ do sono, por seu lodo. (...) (p. 283). (9) (...) - como se seu sangue,/ que entretanto é mais ralo,/ lhe pesasse no corpo,/ espesso como caldo.- Como o caldo de cana/ já muito cozinhado/ e vai-se espessando/ no gesto do melaço.(...) O do gesto do mel/ deixando o último tacho. (p. 283/284).***

Na obra *Serial* “Pescadores Pernambucanos” (p. 312), o fluminense exterioriza sua imagem e temática principal nos peixes, na lama, nas águas do Recife: *rio passa/ um pescador, numa redoma/ (...) espera um peixe: e tão pardo/ (...) No mangue lama ou lama mangue*. “Chuvas” (p.314-317), potencializa a representação das águas *da chuva, com água em fibras,/ (...) o da chuva engenheira de Pernambuco ou a chuva de cor galinácea, suja, que ela só tem na chuva,/ e que na Europa, todas/ têm, chova ou não chova*. No poema “Velório de um Comendador” (p. 317-321) a água surge novamente marcando o humor negro *do banho, água choca,/ na banheira do salão,/ sua preamar permanente/ se empoça, em toda a acepção.// A brisa passa nas flores,/ baronesas no morto-água*. Em “O Relógio” (p.324-327) a água metaforiza as batidas do relógio e a passagem do tempo e da *roda de água/ que vai rodando, passiva,/ graças a um fluido que passa;// que fluido é ninguém vê:/ da água não mostra os senões: além de igual, é contínuo,/ sem marés, sem estações (p.325/226).*

A educação pela pedra ensina sua educação pela água instruindo sobre sua temática central do “O Mar e o Canavial” (p. 335). Do canavial o mar

adquire o conhecimento da *elocução horizontal de seu verso*, mas não apreende a *veemência passional da preamar*;/*a mão-de-pilão das ondas na areia*. Enquanto um e outro transmitem suas lições das águas, a poesia de Cabral centraliza seus versos “Na Morte dos Rios” (p.336/337). Nesse texto está representada a transfiguração da realidade dos rios nordestinos e da linguagem em estado de poço, que não alcançou o discurso do poético. Da mesma modo, “Rios sem Discurso” (p.350/351) exprime toda uma teoria metapoética sobre a linguagem literária e a aridez do estado de poço da palavra que não obteve a sentença para sua total liberdade poética. Sem a isenção de restrição e suas licenças, o discurso desses rios da linguagem pode se transformar em “Os Rios de um Dia” (p. 352); porém, vale a pena lutar pela sua sentença porque: *o rio o corre; e pois que com sua água*,/*viver vale suicidar-se, todo o tempo.(...) o rio aceita e professa, friamente*,/ (...) *ou a vida suicídio, o rio se defende*./*O que um rio do Sertão, rio interino*,/*prova com sua água, curtas medidas*: / (...) *ou no que todos, os rios duradouros*,/*esses rios do Sertão falam claro*,/ (...) *para fugir da morte da vida em poça*,/ (...) (p.352). A água também centraliza a idéia do “Fazer o Seco, Fazer o Úmido” (p.340). Este poema, além de presentificar uma realidade, também reflete sobre a própria poética de João Cabral que oscila entre o tema da pedra e da água. Contudo, é da unidade do líquido que brota a raiz desta poesia que se acolhe sob uma harmonia *tão líquida*,/*que bem poderia executar-se com água*./*Talvez as gotas úmidas dessa música*,/*que a gente faz chover de violas, umedeçam*, e *senão com água da água*,/*com a convivência da água, langorosa* (p. 340), como exprimem os versos de “Fazer o

Seco, Fazer o Úmido” (p.340). O texto “Uma mulher e o Beberibe” (p. 341) traduz toda uma metáfora em torno do dinamismo da mulher e do rio com suas correntes e mudanças ou do movimento da mulher diante dos rios e a posição estática dos mangues: *Adulto no mangue, imita o imovimento/ que há pouco imitara dele uma mulher:/ indolente, de água espaço e sem tempo/ (fora o ciclo e da prenhez da maré* (p.341).

O livro *Museu de tudo* apresenta a descrição das “As Águas do Recife” (p. 386/387) *o mar estoura no arrecife,/ o rio é um touro que ruma.// quando o touro mar bate forte/ (...) de quem se recusa a ser mar.// E há no outro touro, o rio, entre mangues, remansamente.* Aqui, mais uma vez, a descrição da paisagem motiva a poesia de Cabral que, nessas duas águas do mar e do rio, registra um espaço que foi a nascente desse rio poético. O poema “El Toro de Lídia” (p.395/396) expõe uma comparação entre: *Um “toro de lídia” é como um rio/ na cheia. (...) traz o touro a cabeça/ alta, da cheia, que é como o rio,/ na cheia, traz a cabeça de água* (p.396). Esta comparação exprime a força da poesia das águas que vence todos os obstáculos, principalmente, a aridez e o não poético. Temos aqui a vitória do brando sobre o duro, da poesia sobre a realidade pétrea, da arte que foi educada na escola das facas.

Na obra *Escola das facas* as águas caem como lâminas e as “Chuvas do Recife” (p.429-431) expressam conhecimentos sobre a pluviometria recifense: *Sei que a chuva não quebra osso,/ que há defesa contra seu soco.// Mas sob a chuva tropical/ me sinto ante o Juízo Final/ (...) No Recife, se a chuva chove,/*



a **chuva** é a desculpa mais nobre/ (...) Mais que em cordas é **chuva** em sabres/ que aprisiona o dia em grades;/ (...) A **chuva** nem sempre é polícia,/ fechando o mundo em grades frias:// há certas **chuvas aguaceiras**/ que não caem em grades, linheiras:/ se chovem sem qualquer estilo,/ se chovem montanhas, sem, ritos.// São **chuvas** que dão cheias, trombas,/ em vez de cadeia dão bombas, // Há no Recife uma outra **chuva**/ (embora rara), rala, miúda.// Como a **chuva da chuvada**,/ que cai, agride, e é pedra de **água**,// passa em peneiras esta **chuva**,/ (...) (p.429-431). O rio apresenta-se como idéia central no poema “Prosas da Maré na Jaqueira” (p.442-445): **Maré do Capibaribe** / em frente de quem nasci,/ (...) Na história, lia de um rio/ (...) sem saber que o **rio** em frente/ era o próprio-quase-tudo.// Como o **mar** chega à Jaqueira,/ (...) no dialeto da família/ te chamava de “a **maré**”.// **Maré do Capibaribe**,/ já tens de **maré** o estilo. O texto “O Mercado a que os Rios” (p.452-454) também versa sobre os rios pernambucano: O **Jiquiá**, o dos **Afogados**,/ o **Tigipió** vem em vizinhos./ (...) do **Capibaribe** (do agreste)/ e do **Beberibe** olindense/ (...) Todos, com voz grossa de terra,/ de devem conversar do mesmo:/ do impossível de coar sua **água**/ do que traz de **lama** e despejo;/ (...) conservando **rios** seus **rios**,/ os **rios** puros do olho-d’**água**/ (...). O Capibaribe ainda conduz o tema de “Porto dos Cavalos” (p. 460/461): O **Capibaribe** é mais íntimo:/ cão que me segue sem temor./ (...) o **Capibaribe**, em silêncio/ (pouco ele foi de sobressaltos),// o **Capibaribe** repete/ o que diz e contei no “**Rio**”, / e mais de uma vez repeti/ em poemas de alguns outros livros.

Em o *Auto do frade* faz referência a elementos aquáticos como por exemplo: “Capibaribe” e “poço” “mar” e “ondas”. Em todo o texto essas palavras-chaves reiteram as metáforas já exploradas, especialmente de poço, como símbolo de prisão e limite.

No livro *Agrestes* o aquático predomina no poema “O Capibaribe e a Leitura” (p.531/532): *O Capibaribe no Recife/ de todos é o jornal mais livre// Tem várias edições por dia,/ tantas quanto a maré decida* e, em “A Entrevistada Disse, na Entrevista:” (p. 545/546) o “eu” poético faz a seguinte alusão aos seus rios paradigmáticos: *A gente de lá, que vi aqui,/ diz que tem um Gualdalquivir.// Como é mesmo? Capibaribe?/ E a capital como é? Recife?/ (...)*. O líquido está muito presente nesta obra, mas não aparece de forma totalizada, são citações, e alusões, apesar de quase 25% do seu total ter referência ao aquático, como já foi explicitado anteriormente.

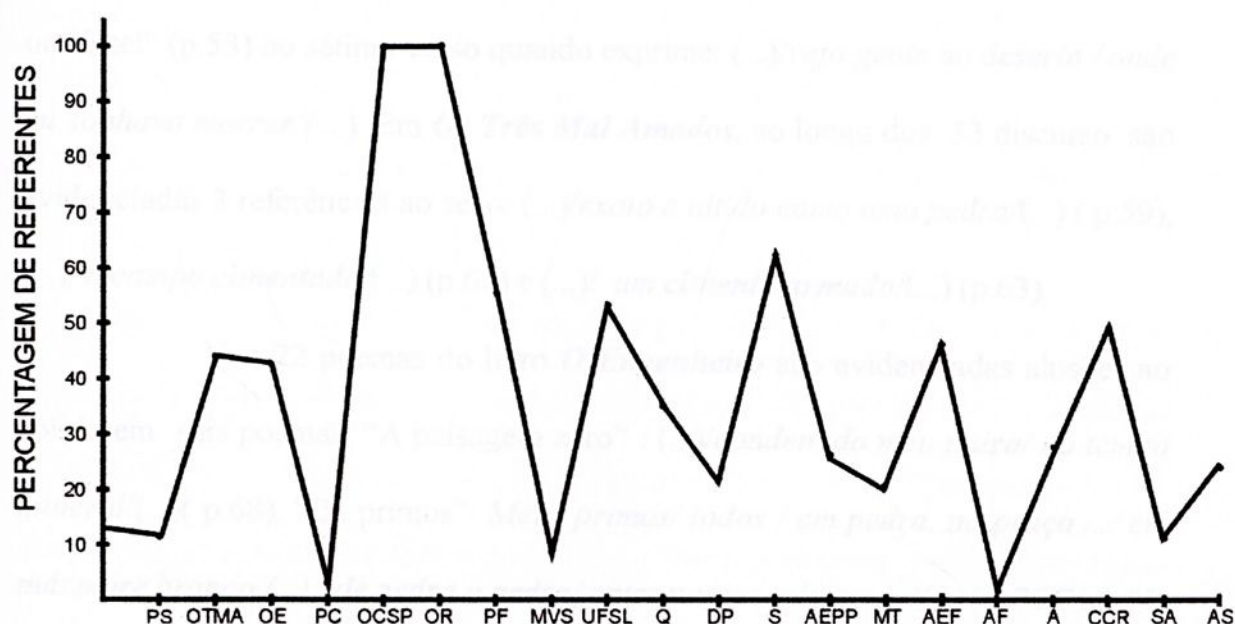
Em *Crime na Calle Relator* as “Aventura sem Caça ou Pesca” (p.596-598), tem o rio como tema principal: *O Parnamirim com sua lama./ e mais lama que rio ele é,/ (...)* (até lá alcançava a maré (...))*esse andar na lama: ela tem/ (...)*. “Cenas da Vida de Joaquim Cardozo” (p.620-624), o mar materializa a poesia do matemático: *Dia ouvir, marés inteiras,/ diálogos de tragédia grega:// o vento e o mar se apostrofavam/ (...)* *Na maré-alta, o pleito sobe,/ na maré-baixa, baixa e morre* (p.620).

Sevilha Andando e *Andando Sevilha* trazem poemas que transfiguram esta cidade espanhola. Deste primeiro livro, o poema “Sevilha em Casa” (p. 638/639) traz a comparação: (...) / *Sevilha veio a Pernambuco/ porque Aloísio lhe dizia/ que o Capibaribe e o Guadalquivir/ são de uma só maçonaria /* (...). Em “Oásis em Sevilha” (p.651) que, na última estrofe, expõe: *como um oásis daquele quarto; /Sevilha fervia ao redor,/ mas dentro seu melhor retrato*, portanto Sevilha metaforiza um oásis, um leito de águas que traduz vida e renascimento. Por este motivo, representa o próprio movimento das águas andando, agitada, cheia de acontecimentos e ações. Nesta obra podem ser observados textos como: “Niña de los Peines” (p.676) que *canta o flamenco quase sempre/ ao som da guitarra, que é líquido,/ que é um líquido pingando no poço/ um líquido do mesmo líquido e* “Sevilha e o Progresso” (p.679/680), com sua geografia e história: *Sevilha é a única cidade/ que soube crescer sem matar-se.// Cresceu do outro lado do rio,/ cresceu ao redor, com os circos,/ (...) pode o aconchego de mulher,/ pode o macio existir o mel./(...).*

Diante dessas constatações, pode ser notada a seguinte frequência apresentada na Figura 2 dos referentes aquáticos, onde se percebe que a percentagem iniciada em *Pedra do sono* teve uma forte alteração até *Psicologia da composição*, que negou a liquidez para buscar uma calcificação do poema ou uma concretude das idéias e das forma poética. Porém, a partir desse período de reflexão sobre a *Psicologia da composição*, a dureza da pedra cedeu lugar à poética das

águas de *O cão sem plumas*, *O rio*. Depois dessa constatada alteração e alargamento das fronteiras das águas da poesia de Cabral, a frequência segue num ritmo semelhante das ondas: alto, baixo, sempre oscilando, mas em contínuo movimento e presença, como está exteriorizado na figura abaixo:

FIG. 2 REFERENTES AQUÁTICOS



Notando essa frequência pode-se estabelecer a fase do *O cão sem plumas* e *O rio* em que o aquoso se torna o próprio ser poético, portanto está mais predominante, chegando a 100%. Porém, as obras *Paisagem com figuras*, (55,5%), *Uma faca só lâmina* (54%), *Quaderna*, 40%, *Serial* (62%), *A escola das facas* (46,8%), *Crime na calle Relator* (40,9%) tem marcas consideráveis de referências às águas.

1.2. A frequência da Pedra

Fazendo um contraponto ao que foi comprovado sobre a frequência da água, torna-se necessário a exposição de uma estatística e frequência da pedra ou do seco presente na obra cabralina. Assim, partindo de seu primeiro livro *Pedra do sono*, composto por 29 poemas, a referência ao seco aparece no poema “A Mulher no Hotel” (p.53) no sétimo verso quando exprime: (...) / *vejo gente no deserto / onde eu sonhava morrer* / (...). Em *Os Três Mal Amados*, ao longo dos 33 discurso são evidenciadas 3 referências ao seco: (...) / *exato e nítido como uma pedra* / (...) (p.59), (...) / *o campo cimentado* / (...) (p.61) e (...) / *um cimento armado* / (...) (p.63).

Nos 22 poemas do livro *O Engenheiro* são evidenciadas alusões ao sólido em seis poemas: “A paisagem zero” : (...) / *condenado meu muro / no tempo mineral* / (...) (p.68), “Os primos”: *Meus primos / todos / em pedra, na praça ... / em mármore branco* / (...) / *de pedra a pedra / entre nossos mármore* / (...) (p. 70/71); “O Fim do Mundo” : *O véu que olhei voar / caiu no deserto* / (...) (p.71); “O poema” : (...) / *largando o carvão / de seus ossos / (...) Como um ser vivo / pode brotar / de um chão mineral?* (p. 76. /77); “ Lição de Poesia” : *Carvão de lápis, carvão / da idéia fixa, carvão / da emoção extinta, carvão / consumido nos sonhos* / (...) (p.78) e “ Pequena Ode Mineral”: (...) / *pesado sólido / que o fluido vence, que sempre ao fundo / das coisas desce* / (...) (p.84).

No livro *Psicologia da composição* é composto pelos poemas “Fábula de Anfion”, “ Psicologia da composição” e “Antiode”. O primeiro possui

171 versos e traduz a própria solidez e secura do deserto em suas partes: “O Deserto”(p. 87/89), “O Acaso” (p.89/90), “Anfion em Tebas”(90/92). Nesta composição aparecem 22 alusões ao seco: *No deserto, entre a/* (v. 1) (...) *vegetação, no deserto/* (v. 6) (...) *Anfion, entre pedras/* (v.10) (...) *o deserto, Anfion/* (v. 18) (...) *entre pedras./* (v. 24) (...) *como a cal/* (v. 27) (...) *sua flauta seca: /* (v. 34) (...) *sua flauta seca: /* (v.39), *como alguma pedra/* (v. 40) (...) *(O sol do deserto/* (v. 43) (...) *O sol do deserto/* (v. 46) (...) *O sol do deserto/* (v. 52) (...) *se a flauta seca: /* (v. 56) (...) *No deserto, entre os/* (v.63) (...) *no deserto, cinza/* (v. 66) (...) *no deserto, mais, no/* (v. 72) (...) *secas planícies/* (v. 129) (...) *o deserto, Anfion.* (v.135) (...) *de tijolos plantada, /* (v. 138) (...) *onde começa a hera, a argila,* (v.143) (...) *ou a terra acaba?/* (v.144) (...). O segundo texto, homônimo ao livro, tem a sua “Psicologia da Composição” (p.93/97) dividida em VIII partes e 129 versos. Deste conjunto são encontradas apenas duas referências à pedra: *Neste papel/ pode teu sal/ virar cinza* (p. III, v. 31)/ *pode teu limão/ virar pedra;* (idem, v. 33) (p.94). O último poema desse livro, “Antiode”(98/102), dividido em composições A, B, C, D e E, não traz nenhuma alusão ao seco.

A ausência do enxuto se faz presente nos 197 versos que formam as quatro partes de *O Cão sem pluma* (p.105-116). Apenas o verso 170 expõe: *do papel mais seco*, quando fala do nome escrito na folha, único bem dos homens sem pluma. *O Rio* (p.119-143) em seus 960 versos deixa evidenciar 22 referências à

pedra, vazio ou deserto: *caminhos de pedras eu buscava*,/ (v.26) (...) *Leito de pedra abaixo*/ (v.30) (...) *ouvi de uma terra desertada*, (v.35)/ *vaziada, não vazia*, (v. 36)/ *mais que seca, calcinada*.(v.37)/ (...) *onde só pedra é que ficava*, / (v.39) (...) *reduzida à sua areia*/ (v. 71) *Terra onde as coisas vivem/ a natureza da pedra*./ (vs. 72/73) (...) *vou entre coisas poucas/ e secas além de sua pedra*./ (vs. 80/81) (...) *A mesma dor calada,/ o mesmo soluço seco,/ mesma morte de coisa/ que não apodrece mas seca*./ (vs. 190-193) (...) *reduzida à sua pedra*/ (v. 210) (...) *para vencer tanta pedra*, / (v. 215) (...) *com plantas que comem pedra*.(v. 221) (...) *Há aqui homens mais homens/ que em sua luta contra a pedra* (v. 222/223) (...) *com as qualidades da pedra*./ (v.225) (...) *que seca até sua funda pedra*./ (v. 245)/ *persiste a mesma sede*/ (v. 254) (...) *Se aqui tudo secou/ até seu osso de pedra,/ se a terra é dura, o homem/ tem pedra para defender-se*./ (vs. 314-317) (...) *Numa usina se aprende/ como a carne mastiga o osso,/ se aprende como mãos/ amassam o caroço*,/ (vs. 518-521) (...) *que é a de pedra dura*/ (v. 529).

Dos 18 poemas quem compõem *Paisagens com Figuras* estão presentes menções ao seco em 08 textos: “Pregão Turístico do Recife” : (...)/*entre cimento e esclerose*/ (...) (p. 147); “Medinaceli” (...)/*se põe um leão de pedra*/ (...) (p.148); “O Vento no Canavial”: (...)/*não tem, com têm as pedras*, / (...) (p.151); “Vale do Capibaribe”: (...)/*a pedra pareça extinta*/ (...) /*É a luta contra o deserto*/ (...) /*seus intestinos de pedra*,/ (...) / *que se dá de seca em seca*/ (...) (p.153); “Encontro com um Poeta”: (...)/ *soprando armado de areia*,/ (...) / *foi a voz métrica*

de pedra,/ (...) Vi então que a terra batida/ (...) /acabou virando pedra/ (...) naquelas facas de areia/ (...) ganhara gumes de pedra.(p. 155/156); “Alguns Toureiros”: (...) /*Manolete, o mais deserto/ toureiro mais agudo/mais mineral e desperto, // o de nervos de madeira,/ de punho secos de fibra,/ o de figura de lenha,/ lenha seca de caatinga,/ (...)* (p. 158); “Outro Rio: O Ebro”: (...) *O gesso também parece,/ não morde mais como a cal./ Dir-se-ia que até a pedra/ morreu de sede e de sol./ (...) /sou destas terras ossudas/ (...)* (p.165/166); “Duas Paisagens”: (...) / *e de ossos à mostra, duro,/ (...)* (p.166).

No auto *Morte e Vida Severina* (p.171-202), composto por 1214 versos, a secura ou pétreo despontam em 28 versos: (...) *lá da serra da Costela,/ (v. 21), (...) / a de abrandar estas pedras/ (v. 53) (...) / algum roçado de cinza/ (v.58) (...) / Onde a Caatinga é mais seca,/ (...) onde uma terra que não dá/ nem planta brava (v.85-87) (...) /de pedra e areia lavrada / (v.118) (...) / que podia ele plantar/ na pedra avara? / Nos magras lábios de areia,/ irmãos das almas,/ dos intervalos das pedras, plantava palha/ (v. 122-127) (...) / todos nos ombros da serra,/ nenhuma várzea./ (v. 134/135) (...) entre uma conta e outra conta,/ entre uma e outra ave-maria,/ há certas paragens brancas/ de plantas e bichos vazias,/ vazias até de donos, / e onde o pé se descaminha./ (v.226-231) (...) o fio de minha linha/ nem que se enrede/ no pêlo hirsuto desta caatinga./ (v. 233-236) (...) que interrompeu a descida? (v.241) (...) e no verão também corta, /com pernas que não caminham./ (v. 246/247) (...) /lavrador de terra má/ (v. 338) / mas até a calva da pedra/ sinto-me capaz de arar./ (v.347/348) (...) nem pedra há aqui que amassar; /*

(v.350) / Tirei **mandioca** de chãs/ que o vento vive a esfolar/ e de outras
 escalavradas/ pela **seca faca solar**.(v.369-372) (...)/ Não tenho medo de **terra**/
 (cavei **pedra** toda a vida), / e para quem lutou a braço/ contra a **piçarra da**
Caatinga/ (v. 489-492) (...) / temos de enterrá-lo em **terra seca**/ (v. 825).

Uma Faca Só Lâmina é um livro que apresenta como tema central a
 parte cortante do seco, da dor, da bala, da agulha, da faca. Os 11 poemas do
 conjunto fixam a idéia sugerida pelo título, mas apenas nos poemas “H” e “I” as
 imagens da pedra ou deserto estão objetivadas - “H”: (...) e a **areia** que detém/ a
 atenção que lê mal./ (...) / o gosto do **deserto**/ o estilo das **facas**/ (...) (p.213); I : (...) /
 e até os próprios líquidos/ podem adquirir ossos./ (...) (p.214).

Dos 20 poemas que constroem *Quaderna*, 7 possuem o signo do seco,
 porém em 2 textos, “A Palo Seco” “Poema(s) da Cabra”, esta temática tem primazia
 em todos seus versos.

O poema denominado “Estudos para uma Bailadora Andaluza” está
 dividido em 6 conjuntos de oito quadras; a existência do enxuto está marcante no
 quarto e quinto grupo de estrofes: (4º - **Árvores** que estima a **terra**/...com tanta
dureza íntima. // Mas: que ao se saber da **terra**/não só na **terra** se afínca// mas se
 orgulha de ser **terra**/ (...) (p.222/223) – 5º - (...) como que talhada em **pedra**/ um
 momento está **estátua**, / A primeira das **estátuas**/(...) (p.223)).

Em “Cemitério Alagoano” a pedra surge no primeiro verso da terceira
 quadra: (...)/O mar, que só preza a **pedra** (p.225) e De um Avião: (...) No primeiro
 círculo, em **terra**/ (...) (p.229). No texto “Paisagens com Cupim” o duro aparece no

verso: (...) / *cai contra o mar, contra: em laje* / (...) (p.235) e em “Cemitério Pernambucano” (*Floresta do Navio*) / *do Sertão, onde, desnuda, / a vida não ora, fala, / e com palavras agudas*. (p.240). Em “Cemitério Pernambucano” (*Custódia*) a pedra aparece em (...) *as pedras que dão a cal* (...) (p. 246) .

No poema “A Palo Seco” (247-251) pode ser verificado referências ao seco em todas as 32 quadras e no “Poema(s) da Cabra” (p.254-259). A dureza da pedra e da cabra é tema central deste poema, por este motivo a pedra está presente em quase todo o poema de forma direta ou por meio de imagens.

O livro *Dois Parlamentos*, formado por 36 poemas, tem apenas dois textos que apresentam uma referência à pedra: (11) - (...) se lembra algo, lembra é as pedras (...) (p.276); (12) – (...) / *que ele enverniza em seco* / (...) (p.282).

A obra *Serial* possui 16 poemas. Deste total cinco textos apresentam alusões à pedra. A composição “O Automobilista Infundioso” (p.292/293) apresenta: (...) *se arrasta por paus e pedras. / (...) varasse a caatinga urtiga*; / (...); A alusão à pedra em “O Ovo e a Galinha (p.302) está no verso dois da segunda estrofe: (...) *tal como as pedras, sem miolo*: / (...); O seco surge ainda em “Caro Varones” no verso: “(...) / *porque se pote, seco*. / (...); Em “Graciliano Ramos:” o seco é o tema fundamental em todos os versos, especialmente em: (...) / *do seco e de suas paisagens / Nordeste, debaixo de um sol / ali do mais quente vinagre*: / (...) e onde estão os *solos inertes / de tantas condições caatinga / em que só cabe cultivar o que é sinônimo de mungua*. / (...) *que é quando o sol estridente, / a contrapelo,*

imperioso, / e bate nas pálpebras como/ se bate numa porta a socos.(p.311/312).

Em “Formas do Nu” o duro está explicitado no verso: “*Depois, a pedra e cal,*”(…).

Das 48 composições de *Educação pela Pedra*, 14 aludem à pedra. O texto “Sertanejo Falando” exprime: (...)//*Enquanto que sob ela, dura e endurece,/ o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,/ dessa árvore pedrenta (o sertanejo)/ incapaz de não se expressar em pedra.*// *Dai o sertanejo fala pouco: as palavras de pedra ulceram a boca/ e no idioma de pedra se fala doloroso*(...) (p.335/336); O poema “Educação pela Pedra” (p. 338) traz lições da pedra, destarte, ele é uma alusão à pedra por inteiro.

“O Urubu Mobilizado” (p. 339) expõe: *Durante as secas do Sertão, o urubu, / (...) e cai acolitar os empreiteiros da seca, / (...).* “Fazer o Seco, Fazer o úmido” (p.340) exprime: (...) // *A gente de uma Caatinga entre secas, / (...).* “De Bernarda a Fernanda de Utrera”(p. 342) refere-se à pedra nos versos: (...)// *em que rola calor abaixo até a pedra;/ no da brasa em pedra, no da brasa do frio:/para daí reacendê-la, e contra a queda.*

Em “Catar Feijão” (p.236/237) o duro surge nos versos: (...)// *um grão qualquer, pedra ou indigesto, / um grão imastigável, de quebrar dente./ (...) a pedra dá à frase seu grão mais vivo: / (...).* O poema “Agulhas” (p.350) evidencia a dureza em: *Nas praias do Nordeste, tudo padece/ com a ponta de finíssimas agulhas: / primeiro com a das agulhas da luz/(...) fundidas nesse metal azulado e duro/ do céu dali, fundido em duralumínio, / e amoladas na pedra de um mar duro, / de brilho de peixe também duro, de zinco.*(...).

O poema “The Country of the Houyhnmns” (p.353/354) exprime: *Para falar dos Yahoos, se necessita/ que as palavras funcionem de **pedra**: / se pronunciadas, que se pronunciem/ com a boca para pronunciar **pedras**./ E que a frase se **arme do perfurante**/ (...).* O texto “The Country of the Houyhnmns” (outra composição) (p.355) explicita ainda mais sobre a dureza: *Para falar dos Yahoos, se necessita/ que as palavras funcionem de **pedra**:/ se pronunciadas, que se pronunciem/ com a boca para pronunciar **pedras**./ se escritas, que se escrevam em **duro**/ na página **dura** de um muro de **pedra**; / e mais que pronunciadas ou **escritas**, / que se atirem, como se atiram **pedras**./(...).*

O poema “Comendadores Jantando” (p. 361) manifesta: (...) */que mais que sentados em cadeiras, / eles parecem assentados, com **cimento**, / (...).* Em “Retrato de Escritor” (p.362) a imagem da **pedra** está expressa : *Insolúvel: na água quente e na fria;/ nas de **furar a pedra** ou nas **langues**;/ (...);* “Ilustração para a “Carta aos Puros” de Vinícius de Moraes” (p.362/363) mostra: *essa **cal** lhe constrói um perfil afinado,/ uma quina pura, quase de **pedra** cantaria./ Uma **cal** não sai: se referve em caeiras,/ (...)* e no poema “Na Baixa Andalusia” o enxuto está figurada em: (...) *as cidades ali, sem **pedra** nem **cimento**,/ feitas só de tijolo de terra parideira/ (...)* (p.363).

Museu de Tudo é um livro composto por 80 poemas. Deste total, sete poemas trazem referências ao duro. Em “Viagem ao Sahel” a pedra surge no verso: (...) */rombudo, de **pedra lascada**/(...)* (p.389). No poema “Resposta a Vinícius de Moraes” (p.390) o duro está referido nos versos: *Não sou um **diamante nato**/ nem*

vou conseguir cristaliza-lo:/(...) que incapaz de ser **cristal raro**/ vale pelo que tem de **cacto**. Em “Duplo Díptico” a dureza está exposta nos versos: (...) / *É como um nó: se indesejável/ e indigerível, um nó caroço, / (...) é um nó caroço, duro de osso.// De osso: mas caroço e explosivo, / (...) / se ela tem também de caroço/ não é de um caroço explosivo.// (...) é presença muda de **pedra** /(...)* (p.392). Em “Paráfrase de Reverdy” (p.398) a pedra está evidenciada em: *O prosador tenta evitar/ a quem o percorre esses trancos/ da dicção da frase de **pedras**: / escreve-as em trilhos, alisando-a, /(...)*.

O poema “Escultura Dogon” alude à pedra nos versos: *Ser deste mundo agreste/ que, apesar de sem **pedra**, / é à beira do fazer-se / **pedra** a seca falésia, // (...) a fatura lascada/ de quando a **pedra** quebra.* (p.403) “A Doença do Mundo Físico” tem a pedra como tema: *Existe a **pedra** muscular, / (...) exemplo, a **pedra** carioca, / **pedra** de couro tenso, grávida.// Há uma magra e sã, mas a **pedra**/ magra, em geral, é cancerosa: / (...) E a uma ambígua, a do elefante: / vista de longe é **pedra** preta, / estuante e sã, **pedra** carnal, / **pedra** animal, mais do que **pedra**;// mas que de perto é **pedra** murcha,/(...) (p.409). Em “O Autógrafo” (p.409) a pedra surge nos versos: (...) / *há no seu espaço, esta **pedra**/ indestrutível, imóvel, mesma: /(...)*.*

No livro *A Escola das Facas*, 6 dos 47 textos que formam a obra trazem alusões à pedra: “A pedra do Reino” (p.420) nos versos (...) / *no quando em que o vê, **sertão-osso**. / (...)*; “Forte de Orange, Itamaracá” (p.423) em (...) / *Junto da **pedra** que o tempo/ foi, pingando como um pulso, / inroído, o **metal** canhão; “A*

Escola das Facas” (p.429) em (...)//*O coqueiro e a cana lhe ensinam, / sem **pedra-mó**, mas faça a faca, / como o voar o **Agreste** e o **Sertão**: / mão cortante e desembainhada*; “Olinda Revisited” (p. 431) (...) / *habitando paredes,/ **chãos de tijolo, telhas**,/ rebocos que respiram anchuras, estreitezas,/ (...)*; “Tio e Sobrinho” (p. 434/436) (...) / *do que faz, em **pedra e seco**, / muito aprendeu este tio/ do Ceará mais sertanejo*.(...) *lhe dando o **Sertão**, seu osso, / deu-lhe o gosto do esqueleto*.(...) (p.435); “A Múmia” (p.459)(...)/ *se ensaiavam dribles em sua **pedra***./Se imitavam sem bola/ *na **pedra** em que mora*./ E se fosse de dia e noite, / *nunca foi de acenar a **foice***./ (...).

Auto do Frade, obra composta por 1502 versos, apresenta um total de cinco versos que trazem referências à pedra: (...) /*Eis as **pedras do Recife***/(...) (v.840); (...) /*sinto na sola dos pés/ que as **pedras** estão mais vivas*, /(...) (v.855); (...) / *é a procissão de Deus, é a **seco***.(...) (v.885); (...) / *dos robustos **muros de pedra***./(...) (v.911); (...) / *fora dos **paredões de pedra***./(...) (v.913).

Do conjunto de 92 textos de *Agrestes*, a pedra é referida diretamente em 4 poemas: “Bancos & Catedrais” (p.538/539) – (...) / *amplas **paredes caiadas**/ com portais pardos, de **pedra***./ (...) (p.538); “Por um Momento no Pumarejo” (p.547/548) (...) / *(se alguém o fizesse em **pedra**, / (...)* (p.548); “África & Poesia” (565) (...) / *apuraram num puro **deserto***. // (...) e em “Uma Enorme Rês Deitada” (p.571/572) (...) / *Tão sem discurso como a **pedra***/ (...) (p.572)).

Dos 22 poemas de *Crime na Calle Relator* apenas em dois poder ser verificada menção direta à rocha ou ao duro: “A Tartaruga de Marselha”

(p.590/591) (...)// *Resguarda a tartaruga e cai: /não nas pedras que pretendia,/mas nas outras, mais pontiagudas,/ que entre todos se proferiram.// Cai entre palavras que voam/ como pedras, pedras de briga; / a guerra esta em pela guerra/ de armistício ninguém queria, //(...* (p.591) e em “O Ferrageiro de Carmona” (p.595/596) (...)// *Um ferrageiro de Carmona/ que me informava de um balcão:/ “Aquilo? É de ferro fundido, foi a fôrma que se fez, não a mão.// Só trabalho de ferro forjado/ que é quando se trabalha ferro;/ (...) o ferro fundido é sem luta,/ (...) do ferro forjado ao fundido;/(...) Conhece a Giralda em Sevilha?/ Decerto subiu lá em cima./Reparou nas flores de ferro/ dos quatro jarros das esquinas?// Pois é ferro forjado./ (...) Forjar: domar o ferro à força,/ (...).*

Na obra Sevilha Andando a presença da pedra não está patente.

Andando Sevilha a pedra é citada em dois poemas nos seus 36 textos: “Cidade de Alvenaria” (p.660/661) *A pedra é do monumental, / às vezes isolada portal./(...) é de carnal alvenaria, / tijolo ou cal cor de dia, /(...* (p.660); “A Fábrica de Tabacos” (p.662/663) (...)// *Sobre o portal um anjo de pedra: ponta, na boca, uma trombeta./(...) (p.662).*

Diante das constatações apresentadas nesta estatística, observa-se a intensidade da imagem da pedra na obra Cabralina, pode ser questionada. Em síntese foi averiguado a seguinte incidência da representação do seco: *Pedra do sono* (1 poema em 29, 3.4%); *Os três- mal amados* (3 referências em 33 falas 9%); *O engenheiro* (6 poemas em 22, 27.2 %); *Psicologia da composição* (24 citações em

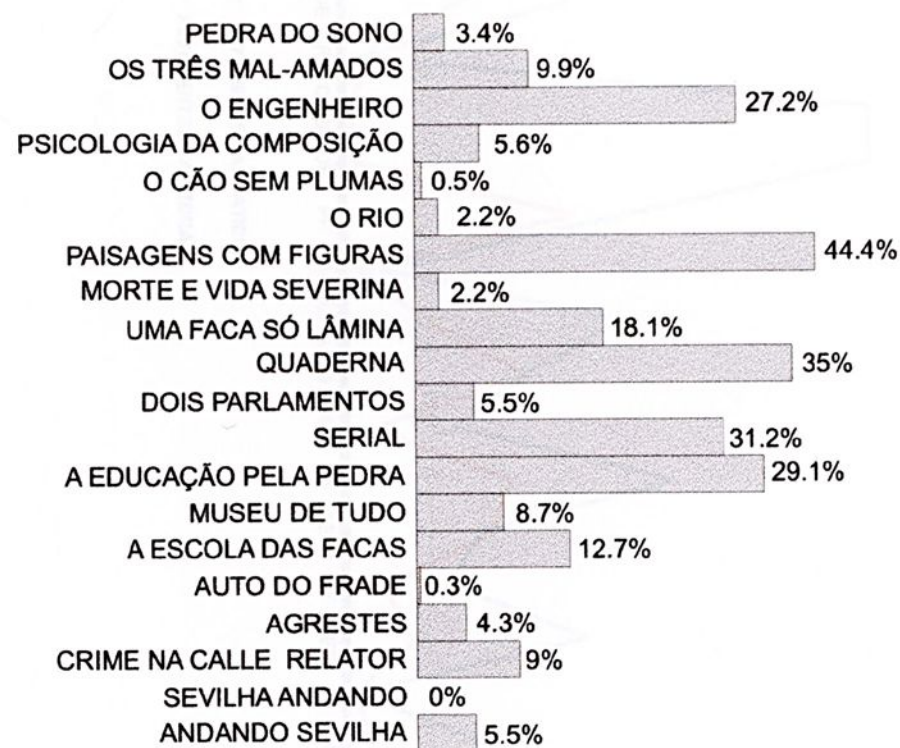
428 versos 5.6 %); *O cão sem plumas* 1 alusão em 197 versos, 0,5%; *O rio* 22 referências em 960 versos, 2.2%); *Paisagens com figuras* (8 poemas em 18, 44.4%) *Morte e vida severina* (28 alusões em 1.241, 2.2%); *Uma faca só lâmina* (2 poemas em 11, 18.1%); *Quaderna* (7 poemas em 20, 35%); *Dois parlamentos* (2 poemas em 36, 5.5%); *Serial* (5 poemas em 16, 31.2 %); *A educação pela pedra* (14 em 48, 29.1%); *Museu de tudo* (7 em 80, 8.7%); *A escola das facas* (6 em 47, 46.8%); *Auto do frade* (5 versos em 1.502, 0,33); *Agrestes* (4 em 92, 4.3%); *Crime na Calle Relator* (2 em 22, 9 %); *Sevilha andando* (zero referências em 31 poemas) e *Andando Sevilha* (2 em 36, 5.5 %).

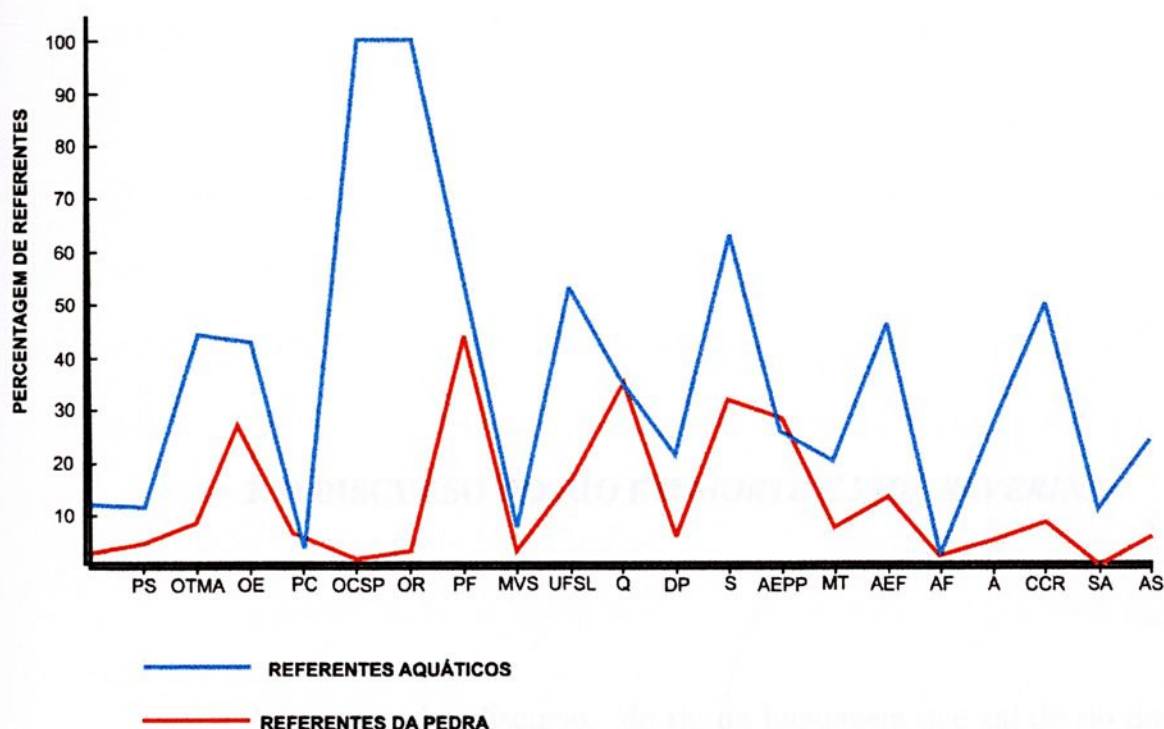
Dando um caráter mais objetivo a essas constatações, realizamos o levantamento dos elementos aquáticos apresentados ao longo da obra de João Cabral de Melo Neto e que foram distribuídos, de acordo com o cronograma de publicação, nas seguintes tabela e figuras (1 e 2):

QUADRO 1. REFERENTES DA PEDRA

A	PS	OTMA	OE	PC	OCSP	OR	PF	MVS	UFSL	Q	DP	S	AEPP	MT	AEF	AF	A	CCR	AS	AS	Total
29	29p	33d	22p	428v	196v	960v	18p	1241v	11p	20p	36p	16p	40p	90p	47p	1502v	92p	22p	31p	36p	3414
	1	3	6	24	1	22	8	28	2	7	2	5	14	7	6	5	4	2	0	2	1453
	3.4%	9.9%	27.2%	5.6%	0.5%	2.2%	44.4%	2.2%	18.1%	35%	5.5%	31.2%	29.1%	8.7%	12.7%	0.3%	4.3%	9%	ZERO	5.5%	42.5%

FIG. 1 REFERENTES DA PEDRA





Diante do exposto, foi constatado que a frequência da pedra é menor do que a presença do aquoso na obra de João Cabral. Sua poética segue o caminho das águas desde sua *Pedra do sono* e num processo contínuo, vai edificando essa poesia, a partir da metáfora da água e dos rios como uma teoria para sua construção literária, ou seja por meio das paisagens que são transfiguradas em forma de poesia, ou no exercício da própria existência do rio como vida ou como arte. Em todos esses processos a poesia realiza-se e transmite seu discurso-rio e conduz sua sentença absoluta e eterna, para o deleite dos que vivem a arte da palavra.

2. O DISCURSO DO RIO EM *MORTE E VIDA SEVERINA*

A imagem do discurso, do rio da linguagem que sai do rio dos signos e deságua na frase está reiterada na poética de João Cabral. O poema “Rio sem discurso” p. (350), inserido em *Educação pela pedra*, reflete a palavra em estado de poço, parada, estagnada em si mesma, que adquire movimento e sentido na frase. Sobre esta posição da palavra no discurso, Émile Benveniste (1991) disserta que a palavra na frase, por sua vez, tem uma posição funcional intermediária que se prende à sua dupla natureza. “Por um lado, decompõe-se em unidades fonemáticas que são de nível inferior; por outro, entra, como unidade significante e com outras unidades significantes, numa unidade de nível superior... Essa unidade não é uma palavra mais longa ou mais complexa: depende de outra ordem de noções, é uma frase. A frase realiza-se em palavras, mas as palavras não são simplesmente seus segmentos” (p.132). Uma frase constitui um todo, que não se reduz à soma de suas partes; o sentido inerente a esse todo é repartido entre o



conjunto dos constituintes. Benveniste conclui que “a frase é a unidade do discurso, é criação indefinida, variedade sem limite, é a própria linguagem em ação” (Idem p. 132). Por outro lado, as palavras quando inseridas no discurso saem do estado de “poço” do léxico e são movimentadas para domínio semântico que nem sempre é o denotativo. No discurso, as palavras são como as águas de um rio, que deságuam em outras e, transpondo pedras e obstáculos, conseguem atingir seus objetivos até chegar ao mar.

A poesia de João Cabral, como a água, também nasce no silêncio frio da pedra sertaneja, perscruta o rio da linguagem na paisagem silenciosa dos signos com as suas (im) possibilidades de manifestações e deságua no mar da poesia. À semelhança do mar, o texto poético recebe as palavras/ pedras e outras impurezas de rios poluídos e, em suas entranhas e estranhamentos próprios do artístico, as purifica e pluraliza.

A água, antes de tudo, expressa fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração. Água simboliza força e criação. Esta temática contrapõe outra recorrência da obra de João Cabral: a pedra. Esta por sua vez é também força de solidificação do ritmo criador, coesão das idéias e a integração do eu consciente do artista perante o seu trabalho poético. Pedra, além de solidez e concisão, como reiteradamente já foi explorado, representa o sertão ressequido, severo, Severino. E desse mundo cheio de pedras surge a nascente desse discurso poético de águas claras e de lucidez plena. A pedra sertaneja figura a palavra



primeira que os *dogons* chamavam de palavra seca. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1990) os *dogons* distinguem dois tipos de palavras, que chamam de palavra seca e palavra úmida. “A palavra seca ou palavra primeira, atributo do Espírito Primeiro Amma, antes de ele ter empreendido, sem consciência de si. Ela existe no homem, assim como em todas as coisas, mas o homem não a conhece: é o pensamento divino, em seu valor potencial e, no nosso plano microcósmico, é o inconsciente. A palavra úmida germinou, como o próprio princípio da vida, o ovo cósmico. É a palavra que dói dada aos homens” (p.679).

Nesta perspectiva, a poesia nasce na pedra do sertão, ainda estagnada, perdida no inconsciente. Essa assertiva está comprovada no primeiro livro de João Cabral, *Pedra do sono*, obra simbólica desde a epígrafe mallarmeana “solitude, récif, étoile...”, que poetiza sobre as manifestações psíquicas, pensamentos, sentimentos, atos e situações simbólicos. A pedra concretiza lições da poesia do sertão, objetiva, concisa, perene, com seus gumes cortantes. Desta forma, a pedra, como já vimos, é a concretude do ritmo criador; o rio é a travessia para a criação, é a palavra úmida germinada, movimentando as águas da poesia a caminho do mar.

Analisando o discurso do rio em *Morte e vida severina* torna-se possível observar que a viagem do personagem Severino evidencia também uma metáfora da passagem para o poético na obra de João Cabral. O retirante sai da Serra da Costela, lugar de vida severina, pétrea, de caminho cheio de lâminas,

espinhos, urtigas, de silêncio e morte. Nesse lugar, em que se ara a calva da terra, é que nasce o desejo de buscar a vida mais branda e macia do litoral, de palavra úmida e folha verde. Lugar de rios de água vitalícia *cacimba pra todo lado/ cavando o chão a água mina* (p.182). Lugar de mar e de vida também severina, mas cheia de futuro e perspectiva.

2.1.Morte e Vida Severina – auto de natal pernambucano

Com o subtítulo “auto de natal pernambucano”, João Cabral de Melo Neto define texto como peça teatral, uma vez que esta obra foi, inicialmente, concebida para teatro e, ao que consta, o poeta ficava profundamente irritado quando ouvia “adaptação para teatro da poesia de...”. João Cabral defendia sempre a circunstância de ter escrito um texto por encomenda e que não teve preocupação de lançar mão dos costumeiros cuidados e cálculos inerentes da sua poesia. A reiterada afirmação tem o fundamento estabelecido no fato da encomenda, mas no ato da criação, a essência da poesia se desvela no momento em que o ser se descobre, em que se conhece a morada do *ser* (cf Heidegger, M. (1976) p.75). Destarte, *Morte e vida severina* tem, desde o princípio, a marca da obra Cabralina : a contenção emocional, a perfeita geometria e uma lucidez intelectual aliada à originalidade. Estas evidências estilísticas, combinadas à temática social, religiosa e poética, conduziram o texto escrito para teatro a ter sucesso não apenas nos palcos, mas na memória, na imaginação e na retórica do povo, nos meios de comunicação, nas exegeses e pesquisas acadêmicas.

Auto é uma composição de tradição medieval de raízes ibéricas. Na Idade Média, era comum a apresentação viva de presépios que tinham três pontos básicos: anunciar o nascimento, trazer pastores dirigidos por uma estrela e promover o encontro e o louvor do recém-nascido. Essa representação, acostumada a misturar profano e religioso, era concebida em versos que se associavam a canto, dança e mímica, possibilitando, assim, uma articulada produção visual própria para representação. Geralmente era acrescida de alguma tonalidade cômico-irônica, levada à cena por um dos figurantes. Havia um caráter premonitório, dado pela presença de estrela-guia, de ciganos; e um amplo aproveitamento dos aspectos populares, revelados pela presença de uma vasta gama de personagens.

Neste auto de natal de João Cabral, esse gênero dramático adquire forma poética, uma vez que o texto, apesar de possuir quase todas as marcas do auto tradicional, tem uma conotação (como aliás, acontece com boa parte dos autos) que não se esgota numa simples interpretação religiosa. Esse poema possui literalmente um rio de interpretações que, de suas águas, evaporam a transcendência do religioso e poético. Desta forma, podemos perceber a fusão de duas águas: uma que possui um simbolismo religioso e outra, um sentido poético.

No sentido religioso fica evidente que a água funciona como símbolo da vida e é elemento de regeneração corporal e espiritual; fertiliza a alma e dá lição de sabedoria e esperança. Em *Morte e vida severina* a água se torna símbolo da vida material e espiritual. Este último é tomado no sentido bíblico

traduzido por Jesus no diálogo com a Samaritana: “Aquele que beber da água que eu lhe darei não terá mais sede... A água que eu lhe darei se tornará nele fonte de água a jorrar em vida eterna” (João,4, Bíblia Sagrada, p. 339).

O sentido poético aparece a partir do título, *Morte e vida severina*, numa alusão semântica à passagem para o poético da sintaxe invisível. Para desvelar a poesia torna-se necessário penetrar nos secretos labirintos do silêncio da sintaxe invisível e, como Teseu, seguir os fios de Ariadne até vencer as dificuldades que dominam e esterilizam o rio da fala, do discurso; por este motivo se faz necessário perceber “a sabedoria do que ficou não dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso, não pôde subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo” (Teles,G.M.1989, p.13). A morte nesse poema de João Cabral está ligada ao silêncio e este conduz o indivíduo à sabedoria, à razão, está ligado à retórica. Por meio do silêncio, o invisível se revelará, pois a falta da visão inicia a busca da verdade. E a verdade a que nos referimos é o mar da linguagem, que é a poética. Nesse mar está o verbo salvador, o verbo poético que imortaliza o homem, que o transforma e salva a humanidade. Em *Morte e vida severina* a palavra poética também metaforiza vida. Porque, mesmo que esta seja severina, dura, pétrea, perigosa, é necessário transpor sua travessia para atingir os objetivos: de



construção, perspectiva, esperança, realizações de sonhos, a essência do ser humano e todas as afirmações da vida que neutralizam as negativas da morte.

2.1.1. Estrutura do auto de natal

Morte e vida severina compõe-se a partir de dezoito quadros que assinalam a jornada de Severino, o retirante. Essas jornadas são pequenos atos ou cenas, feitos à maneira dos autos natalinos, e se alinham da maneira apresentada a seguir:

Nas doze cenas iniciais estão narradas as peregrinações do herói, iniciadas com um prólogo em primeira pessoa, explicando quem é S(s)everino e a que vem, até o encontro com “José”, mestre Carpina. O protagonista assiste a cada ato, mas não participa, sendo uma espécie de espectador das diferentes formas de morte que vai encontrando no caminho. O protagonista só participa da ação em três de seus encontros: primeiro dialoga com dois homens que carregam na rede um defunto (2ª cena); depois, conversa com a mulher “que vive da morte ajudar” quando resolve descansar da travessia e procurar trabalho (6ª cena); finalmente, no encontro do mestre Carpina (12ª cena). Nas três cenas referidas, a forma de participação do protagonista é estabelecida com o diálogo.

Nas seis cenas finais estão o anúncio do nascimento, as loas, a predição das ciganas e a entrega de oferendas. Nesse espetáculo da vida, Severino

aparece somente como um espectador. Na cena final há uma breve conclusão que remata a peça e une as duas partes.

2.1.2. Composição dos versos, diálogos e personagens

Dominando os 1241 versos de *Morte e vida severina* estão os heptassílabos, com rimas finais postas em liberdade. Seus metros populares são acrescidos de uma tonalidade parodística, lapidada por uma certa ironia. Não há personagens individualizados, eles estão generalizados como “severinos”, simbolizando os reais severinos da região das secas. Os personagens fazem uma espécie de coral que reproduzem toda uma reflexão poética sobre a morte ou a vida, no qual são substituídos os diálogos tradicionais. Dessa forma, um personagem (ou grupo de), como em coro, estabelece diálogo com Severino à medida que o encontra ou é ouvido por ele ao se aproximar do grupo. Tais diálogos se alternam de forma livre com os solilóquios do protagonista ou de um ou outro personagem.

O canto em coro representa a imagem do discurso do rio da linguagem a tecer os fios das águas da poesia num derramamento de vida, mesmo falando da morte. As palavras, frases, versos, estrofes ecoam suas vozes pétreas ou líquidas, graves ou agudas, formando uma unificação do ciclo temática da pedra /água, estático/ dinâmico, num equilíbrio que surpreende o instante da

realização. O coral é uma linguagem metonímica que inicia da parte para o todo ou deste para a parte, formando um rio de vozes que tecem a vida por meio da imagem dos sons das águas, do discurso do rio a caminho do mar.

Em cada ato-coral há a presença de um elemento ligado à mística do auto: o rio é a estrela-guia, Severino é o pastor, a criança que nasce é Cristo; há o tom premonitório das ciganas e as loas dos visitantes. No entanto, não é um auto comum, pois é concebido às avessas, já que nas alegorias medievais, os pastores guiados pela estrela, vão ao encontro da luz. Severino, em sua trajetória, apenas vai perseguindo uma tênue esperança, a cada momento rompida pela negação da morte, único elemento concreto que vai sendo recolhido ao longo da caminhada. Essa negação aludida é corroborada pela própria semântica, como exemplificada na cena das “Excelências”: — *Dize que levas somente/coisas de não:/fome, sede, privação./(...)- Dize que coisas de não,/ocas, leves:/como o caixão, que ainda debes* (p.177).

As constantes negativas do discurso cabralino sugerem os fios das águas do rio negaceando e dizendo com o silêncio de sua sintaxe invisível ou afirmando com o som de suas vozes líquidas (p.55), ferindo nossa memória. Esta imagem foi definida pelo próprio poeta no texto “O poema e a água” (p.55) de *Pedra do Sono* como: *O acontecimento de água/põe-se a se repetir/na memória* (p.55).

O drama do retirante evolui no discurso do texto poemático a cada mudança de cena, mas evolução e transformação recaem na mesma constante: a morte, as pedras no meio do caminho, aquilo que imaginou ter ficado parado no tempo e espaço da Serra da Costela. Em suma, a morte guarda e aguarda todas as novas ações que deverão ocorrer, acumulando as tensões, criando um crescente clima de tragédia a cada passo da viagem empreendida por este rio cheio de corredeiras e obstáculos.

2.2.As cenas da morte e as imagens do discurso do rio

A abertura da peça tem início com a explicação de Severino que se apresenta e diz a que vem. Nesta apresentação existe um jogo metonímico que oscila da parte para o todo e vice-versa. Nos 64 versos desta primeira cena, o nome do personagem é trabalhado de forma muito esquemática e precisa. A primeira impressão é que o nome chega a individualizar o personagem, pois ele assegura que não tem outro:— *O meu nome é Severino,/não tenho outro de pia (p.171)*. Depois, no verso 3, altera de certa forma o sentido dos dois versos anteriores e denuncia a polivalência, a plurificação dos versos precedentes:

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,
 por causa de um coronel
 que se chamou Zacarias
 e que foi o mais antigo
 senhor desta sesmaria.
 Como então dizer quem fala
 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.

(p.171)

Os versos acima esclarecem que o nome Severino não chega a distinguir o personagem, pois é comum a vários indivíduos, daí a necessidade do discurso explicativo, que discorre informações, semelhante um rio a desfilar seus fios de água. A cada fio do discurso, ou fluxo do rio da linguagem, o personagem vai apresentando sempre novas informações sobre a origem do seu nome: filho *da Maria, do finado Zacarias, (...) lá Serra da Costela, limite com a Paraíba* (p.171).

Nos primeiros versos, quando se apresenta dizendo: *O meu nome é Severino/ não tenho outro de pia/* existe um processo discursivo iniciado da parte

para o todo. Este ato de proceder é concluído com a ocorrência da metonímia expressa no vocábulo *pia*, que está empregado para sugerir batismo, o que vem a ser uma referência ao local, ou utensílio empregado numa ação para sugerir o ato que ocorre nesse local ou com esse objeto sagrado.

Depois, no terceiro verso generaliza: *como há muitos Severinos, que é santo de romaria*. Comparando o verso 3 desta primeira cena da peça, com o 6, pode ser verificado que, à medida que se qualifica o nome, ele tende a se tornar mais específico, sai do genérico e adquire uma categoria especificada, restrita, particularizada.

Os versos 7 e 8 fazem nova alusão à generalização do nome: *como há muitos severinos/ com mães chamadas Marias*. Em seguida, voltar ao curso inicial particularizando: *fique sendo o da Maria / do finado Zacarias* nos versos 9 e 10. Aqui houve a caracterização do grupo familiar, pelo acréscimo do nome do pai de Severino e, nos versos 21 e 22, a este se somou à referência ao local/ lugar onde a família morava.

Na sequência, em confronto com essa imagem discursiva, Severino deixa claro que seu nome não é explicado apenas pela origem ou pela antroponímia, mas é também uma qualidade. Este confronto traduz a imagem de uma breve parada no discurso, é como se fosse um remanso no rio da linguagem, uma breve parada para uma reflexão sobre a polissemia do nome Severino, que não

se esgota em explicações, mas é detentor de um mar de significações. Os primeiros fios de informações, confrontados com a totalidade dos discursos enunciam o caráter genérico do nome Severino.

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).

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

algun roçado da cinza.

Mas, para que me conheçam

melhor Vossas Senhorias

e melhor possam seguir

a história de minha vida,

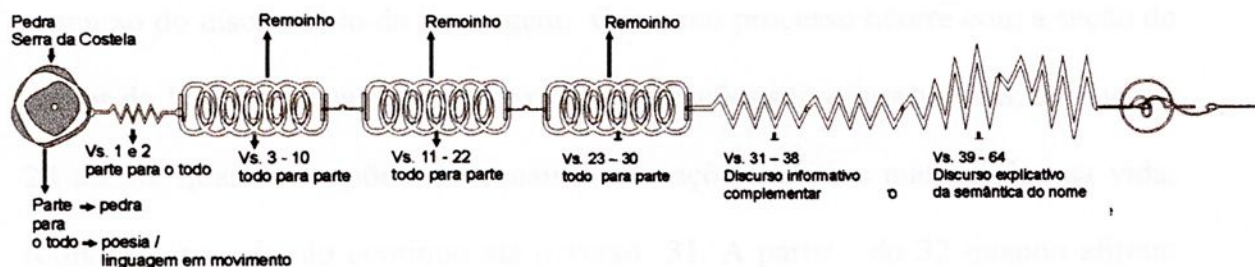
passo a ser o Severino

que em vossa presença emigra.

(p.172)

Estes procedimentos sugestivos de imagens que vão do particular para o geral depois, do geral para o específico metaforizam pequenos remoinhos das águas da linguagem, num giro que conduz a idéia da parte pelo todo, tornar-se o todo pela parte, numa crescente evolução intelectual que, no plano da criação se assemelha ao *Fiat*, no plano energético, a um circuito elétrico, ou uma usina de energia em produção.

Numa leitura da espacialização topográfica do discurso do rio nessa cena, podemos representá-la como a seguir:



Assim, a Serra da Costela principia a nascente dessa fonte do discurso-rio e, ao mesmo tempo, representa o início da caminhada do personagem em busca da vida e do mar. Ao apresentar o percurso do personagem, a linguagem poética vai elaborando jogos lingüísticos nos quais as informações sobre Severino vão sendo movimentadas da seguinte forma: Severino sai da Serra da Costela, que simboliza a pedra e também o início (parte) desse percurso da linguagem e do personagem (todo). Nos versos 1 e 2 Severino começa a dispor do seu discurso ao dar início as informações sobre seu nome e sua origem: *O meu nome é Severino,/não tenho outro de pia* (p.171). Nestes versos há um processo metonímico que vai da parte (Severino), para o todo (nome, origem, história, itinerário).

Neste ponto, a linguagem flui sem oscilações. Porém, a partir do verso 3 até o 10, existe um jogo metonímico que sai do todo (nome, origem, história, itinerário) para a parte (o ser, este particular Severino). Ao transmitir essas informações (*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* (p.171)) o discurso, além de fluir do todo para a parte, vai traduzindo oscilações e formando redemoinhos no

percurso do discurso-rio da linguagem. O mesmo processo ocorre com a seção de versos do 11 ao 22, quando fornece mais explicações sobre sua história; e do verso 23 ao 30, quando expõe ainda mais informações sobre a matéria da sua vida, formando um círculo contínuo até o verso 31. A partir do 32 quando afirma: *Somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida:/ na mesma cabeça grande/ que a custo que se equilibra,/no mesmo ventre crescido/ sobre as mesma pernas finas(...)* (p.171/71) o discurso torna-se informativo e complementa as idéias acionadas anteriormente. Até o verso 38 quando complementa : (...) *porque o sangue/ que usamos tem pouca tinta* (p.172), o discurso do rio (poético) desenvolve-se com a tranqüilidade do curso de um rio (comum). Agora, não há aqueles giros da linguagem metonímica; a idéia flui como uma liquidez mais clara, sem a opacidade da metonímia.

Do verso 39 ao 64, o discurso amplia a explicação do nome, para a explanação sobre sua vida e morte: *E se somos Severinos/ iguais em tudo na vida,/ morremos de morte igual,/ a mesma morte Severina (...)* (p.172). Aqui, além dos caracteres físicos, foram evidenciadas as marcas metafísicas da vida e da morte do ser Severino. Para comunicar essa idéia, a linguagem flui com muita naturalidade e, finalmente, mais do que a semântica do nome, está visualizado o sentido da morte de vida Severina. Destarte, todo o curso da vida do personagem, nesse percurso do rio da linguagem, vai sendo transmitido e conduzido para outras margens de significação, para o mar da linguagem poética.

Nesses primeiros 64 versos que formam a cena 1, quando “o retirante explica ao leitor quem é e a que vai” já encontramos metonimicamente (uma parte) que exemplifica (o todo) do processo desse discurso do rio em *Morte e vida severina* e a constituição da metáfora desse rio poético. Na leitura da espacialização do discurso do rio da linguagem poética, pode ser verificada uma imagem do discurso de um rio (comum), ou um processo de produção de energia elétrica, a partir das correntes da linguagem comunicativa e dos obstáculos causados pelas metonímias e metáforas. Esse fenômeno da produção de energia e linguagem, nos remete ao comentário de Lefebvre (1980) quando assinala: “A arte nasce lá onde a comunicação se quebra – ou pelo menos, se altera -, como a faísca nasce de um curto-circuito.” (p.36). Nesse sentido, afirmamos que o discurso em *Morte e vida severina* caminha para o momento da produção de energia no mar da significação.

Por esse motivo, reiteramos que as águas dessa primeira cena nasceram na pedra-princípio, na Serra da Costela, limite com a Paraíba. Agora chegaram ao conhecimento, à visão do leitor ou espectador que se torna também um expectador, pois segue o curso desta história, navegando na esperança de encontrar remansos nessas águas aflitas, que se debatem a cada instante nas pedras da linguagem.

Nesse clima de expectativa, as cenas da poesia de João Cabral caracterizam a condição humana generalizada em Pernambuco, a vida severina,



conforme aponta o adjetivo e a especificação do subtítulo. No entanto, fica evidente e já se tornou comum a defesa da universalidade da obra cabralina e sua dialética em torno da severidade da vida e da morte. Porém, todos estes fios metafóricos, suas confluências e contradições são também matéria do discurso do rio em João Cabral. Nessa tese, privilegiaremos a imagem da viagem do personagem com destino ao mar.

Destarte, o mapa da vida está no rio Capibaribe. No entanto, desde o princípio, o caminho é severo e as peregrinações do protagonista revelam em cada fio do discurso os seus diferentes encontros com a morte. Mas, esta não é única, é diversificada, assumindo características próprias em cada uma das cenas.

[2] A primeira morte é a de emboscada. Severino trava um diálogo com dois homens que carregam um defunto embrulhado na rede: - *A quem estais carregando,/irmãos das almas,/ embrulhado nessa rede?/ dizei que eu saiba./- A um defunto de nada,/irmão das almas,/que há muitas horas viaja/à sua morada* (p.172). O plangente estribilho *irmãos das almas* tem a forma de um remanso, parado, silencioso, frio e dolorido que precede o conflito de um discurso das cenas que denunciam os homens que abusam do poder, que matam para tomar posse da terra e jamais são incriminados. É início de uma corrente social dentro do auto de natal pernambucano. O andarilho é tomado pelas águas da poesia social, e por elas é conduzido a seguir a correnteza da solidariedade e tomar mais consciência da realidade severina que domina o sertão.

– E foi morrida essa morte,

irmãos das almas,

essa foi morte morrida

ou foi matada?

– Até que não foi morrida,

irmão das almas,

esta foi morte matada,

numa emboscada.

– E quem foi que o emboscou,

irmãos das almas,

quem contra ele soltou

essa ave-bala?

– Ali é difícil dizer,

irmão das almas,

sempre há uma bala voando

desocupada.

(...)

– E agora o que passará,

irmãos das almas,

o que é que acontecerá

contra a espingarda?

– Mais campo tem para soltar,

irmão das almas,

tem mais onde fazer voar

as filhas-bala.

(p.173)



[3] A segunda forma de morte encontrada é a da própria natureza agreste dessa travessia. O retirante vê o seu rio-guia, o Capibaribe, seco. Nessa cena o discurso do rio é cheio de verdadeiras pedras vivas, que são as palavras polissêmicas como *ladainha*, *vilas*, *rosário*, *contas*, *linha*. Estes vocábulos tomam forma do desfiar do curso do rio por meio da ladainha, do rosário cantado, de conta em conta, de vila em vila, de pedra sobre a água a salpicar imagens de correntes discursivas que, à imagem de cachoeiras acionadas para o processamento de energia, produzem cargas elétricas e uma extraordinária força de expressão.

Esse rosário pode-se aproximar o simbolismo do rosário do moinho de orações (cf. 790) que, conforme asseveram Jean Chevalier & Gheerbrant (1990):

Segundo se acredita, possui uma fórmula energética; ao colocá-la em movimento, estabelece-se o contato entre quem ora, o microcosmo, e os deuses que regem o Universo, macrocosmo. Esse contato é indispensável e benéfico... Os magos intercalam um fragmento de crânio humano entre o cabo e corpo do moinho. O moinho encerra a fórmula da gema no lótus, um texto sagrado ou um rolo completo em papel de giesta (TONT, 4). Sem dúvida, essa utilização está ligada à crença no poder da palavra, ou pelo menos em certas palavras reveladas; o moinho é o receptáculo ou o veículo de uma força sagrada, encerrada no som da palavra, que se pode pôr em movimento em benefício próprio (p. 614).

O rosário de contas (que são as pedras e as mortes com suas possibilidades sêmicas) representa, no percurso do itinerante através desse moinho de orações que se movimenta, a contínua busca de energia e da palavra que

dá vida. Severino segue sua ladainha buscando a salvação naquele deserto. Por outro lado, esse encontro com a palavra objetiva a arte poética de João Cabral. O seu discurso segue caminhos penosos e, com perseverança, busca a poesia nas águas pedregosas da linguagem.

As pedras do discurso do rio são as muitas contas do rosário: ao todo são 165 correspondentes a 15 dezenas de ave-Marias e 15 padres-nossos, correspondentes ao 15 mistérios, para serem rezados como prática religiosa. Devemos lembrar ainda que, neste ano de 2002, o Papa João Paulo II instituiu mais 5 mistérios, correspondentes ao acréscimo de mais 5 dezenas ave-Marias e 5 padres-nossos. O personagem Severino e a arte poética de João Cabral encaram a travessia como uma religião, e estão certos que rezarão, pacientemente, todas as contas que forem necessárias. A oração de Cabral é a procura da perfeição da rosa-poesia. O vocábulo rosário é a somatória de rosa+rio e metaforiza a adição da **rosa-poesia**, símbolo de vida, ousadia e poder **o rio** - imagem do caminho para o poético. A significação de flor como equivalente de “palavra-poética” remonta a uma antiga expressão da retórica, para a *flor orationis*, conhecida figura de linguagem. (Cícero, De Oratoris III, 96). A poesia cabralina é uma fiel devota da *flor orationis*, a rosa-rio com/ vilas/ linha/ estrada até o mar onde termina,/ saltando de conta em conta,/ passando de viva em vila./ (...) entre uma conta e outra conta,/ entre uma e outra ave-maria,/ há certas paragens brancas,/ de plantas e bichos vazias,/ vazias até de donos, onde o pé se descaminha (p.176). Toda a sua vida é

dedicada à poesia, e este rosário criador de palavras faz milagres e transforma a vida.

[4] Temeroso de perder o rumo, prossegue a viagem, indo em direção do som de uma cantoria e Severino depara com um velório. No momento das excelências, dois homens começam a imitar o som das vozes dos que rezam: *Dize que levas somente/coisas de não:/fome, sede, privação (p.177)*. As excelências anunciam uma travessia intransponível, um largo cheio de barreiras e correntezas que dizem não à vida nas correntezas da salvação, aqui transposto para a imagem o rio Jordão, símbolo de batismo e da vida eterna. Para o finado, a cantoria explicita que da vida para a morte, ele só leva a espiritualidade representada pela *cera,/capuz e cordão/mais a Virgem da Conceição*, além das *coisas de não,/ocas, leves:/como o caixão que ainda debes (p.177)*.

[5] O retirante cansado interrompe a viagem e procura trabalho. Em solilóquio, Severino retoma os motivos que o fizeram partir: está à procura da vida; de certa maneira, tenta estender a sua própria existência, ultrapassar os trinta anos, catando as migalhas que lhe permitem a sobrevivência: *-Desde que estou retirando/só a morte vejo ativa,/só a morte deparei/e às vezes até festiva/(...) Penso agora: mas por que/parar aqui eu não podia/e como o Capibaribe/ interromper minha linha?/ao menos até que as águas/de uma próxima invernia/ que leva direto ao mar/ ao refazer sua rotina?/(...) Será que a água destes poços/é toda aqui consumida/pelas roças,pelos bichos/pelo sol com suas línguas? (p.176)*.

[6] Novo diálogo é estabelecido, desta vez com uma mulher *que depois descobre tratar-se de quem se saberá. Mulher que se não é rica, / parece remediada / ou dona de sua vida*. Em torno de tanta miséria, como pôde ficar “rica”? Enquanto Severino vai desfiando o que sabe fazer – lavrar até em pedra, fazer roçado das culturas típicas e do açúcar... –, o leitor descobre que o conhecimento adquirido por ele não pode ajudá-lo, pois o que ele precisa fazer para trabalhar com a mulher é pouca coisa, e justamente são essas coisas que ironicamente revelam quem ela é:

– Vou explicar rapidamente,

logo compreenderá:

como aqui a morte é tanta,

vivo de a morte ajudar.

– E se pela última vez

me permite perguntar:

não existe outro trabalho

para mim neste lugar?

– Como aqui a morte é tanta,

só é possível trabalhar

nessas profissões que fazem

da morte ofício ou bazar.

Imagine que outra gente

de profissão similar,

farmacêuticos, coveiros,

doutor de anel no anular,

remando contra a corrente
da gente que baixa ao mar,
retirantes às avessas,
sobem do mar para cá.
Só os roçados da morte
compensam aqui cultivar,
e cultivá-los é fácil:
simples questão de plantar;
não se precisa de limpa,
de adubar nem de regar;
as estiagens e as pragas
fazem-nos mais prosperar;
e dão lucro imediato;
nem é preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear.

(p.181/182)

A mulher da janela é uma figura ambígua, pois é uma benzedeira, uma *rezadora titular* e afirma espantar a morte, porém faz do corte da vida a sua profissão. Essa personagem é uma espécie de parca: tece os fios da vida nas rezas, mas corta-os nas circunstâncias que a profissão oferece e faz do corte dos fios da existência *ofício ou bazar*. Seu canto é alto e solene, como o som das águas debatendo-se contra as pedreiras e, sobre elas, soando um ritmo de vida e morte,

numa harmonia necessária, conjunta, que faz da cachoeira um espetáculo da natureza.

[7] A caminhada prossegue e o retirante chega à Zona da Mata. Em contato com a terra mais *branda e macia*, já próxima do litoral e com rios que não secam, Severino percebe que pode aí se estabelecer, vê uma leve esperança balançar, decerto pela aparente riqueza do lugar:

Agora afinal cheguei
 nessa terra que diziam.
 Como ela é uma terra doce
 para os pés e para a vista.
 Os rios que correm aqui
 têm a água vitalícia.
 Cacimbas por todo lado;
 cavando o chão, água mina.
 Vejo agora que é verdade
 o que pensei ser mentira.
 Quem sabe se nesta terra
 não plantarei minha sina

(p.182)

A passagem do retirante pela zona da mata possui várias simbologias: a primeira, é o fato desta terra *branda e macia, doce para os pés e para as vistas/ de rios de água vitalícia/ cacimba por todo lado/ lugar que cavando chão a água mina/* não representar um oásis no sertão de Pernambuco, mas uma pedra

de chuva. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990) *as pedras de chuva, geralmente de origem metafórica, são também consideradas emblemas da fertilidade. Fazem-se oferendas a elas em caso de seca ou na primavera, para garantir uma boa colheita* (p. 699). Porém, segundo estes autores estas pedras *personificam o espírito petrificado dos ancestrais* (Idem, p. 699), são símbolos do habitat dos ancestrais ou da permanência indefinida em um lugar por sua força. Nesta perspectiva, a zona da mata enquanto lugar marcado pela fertilidade é a pedra de chuva do sertão pernambucano, por outro lado é também a imagem do poder dos eternos donos da terra. Ali impera a lei do mais forte economicamente, lugar deserto de humanidade e justiça; região de contraste social, um mundo de aparências, que conduziu o itinerante ao questionamento: *por onde andar*á a gente/*que tantas canas cultiva?*/*Ferindo: que nesta terra/ tão fácil, tão doce e rica/ não é preciso trabalhar/ todas as horas do dia,/ os dias todos do mês,/ os meses todos da vida./ Decerto a gente daqui/jamais envelhece aos trinta/ nem sabe da morte em vida,/ vida em morte, Severina* (p.183).

[8] A oitava cena vem em resposta aos versos que finalizaram a anterior. Por que não havia gente no lugar? Os trabalhadores levam um morto ao cemitério, um trabalhador do eito. Severino observador ouve o que dizem os amigos do finado. Uma raiva até então contida vai crescendo, acompanhada do ritmo da poesia que salta de versos em redondilhas menores até versos eneassílabos, sofrendo cortes rápidos, o que dá a impressão de tumulto:

– Essa cova em que estás,

com palmos medida,

é a conta menor

que tiraste em vida.

– É de bom tamanho,

nem largo nem fundo,

é a parte que te cabe

deste latifúndio.

– Não é cova grande,

é cova medida,

é a terra que querias

ver dividida.

(...)

– Esse chão te é bem conhecido

(bebeu teu suor vendido).

– Esse chão te é bem conhecido

(bebeu o moço antigo).

– Esse chão te é bem conhecido

(bebeu tua força de marido).

– Desse chão és bem conhecido

(através de parentes e amigos).

– Desse chão és bem conhecido

(vive com tua mulher, teus filhos).

– Desse chão és bem conhecido

(te espera de recém-nascido).

(p.183/184)



As águas da poesia de corrente social deixou o canto sonoro das redondilhas para sons de luta e batalha dos eneassílabos, numa dramatização sonora da ação das águas sobre as pedras, formando uma correnteza bélica assustadora e cheia de precipício.

[9] Diante deste quadro de dor e medo, o retirante apressa o passo a fim de chegar mais rapidamente ao Recife. Nessa cena, ele reitera o motivo de sua retirada: não foi pela cobiça, mas para defender sua própria vida. No entanto, as esperanças vão se rareando, porque em qualquer lugar, a morte é sempre sua companheira: *o que apenas busquei/foi defender minha vida/a tal velhice que chega/antes de se inteirar trinta;/se na serra vivi vinte,/se alcancei lá tal medida,/o que pensei, retirando,/foi estendê-la um pouco ainda.*

[10] Chegando ao Recife, Severino pára para descansar e ouve a conversa de dois coveiros. Ambos discutem a possibilidade de arrematar bens com a morte, com promoções e gorjetas. A morte carrega as características do morto enquanto vivia, seu lugar depende de sua classe social em um cemitério também dividido, hierarquizado. Somente os retirantes são “a massa” da morte e morrem sem classificação. No cemitério não havia rio e as pedras eram mármores enormes, como vida que brotava daquela cidade, que era o fim de sua linha.

2.3. O rio de água cega, ou baça, de comer terra, enfeitado de estrelas



Na cena [14] aparecem para visitar o recém-nascido,3 amigos, vizinhos e duas ciganas. Ao tomarem a palavra os elementos de cada grupo-coral, tecem loas, fazem predições, trazem presentes, em cena que reconstitui no lamaçal (presépio) ribeirinho o milagre da vida. Severino é colocado fora da cena, como mero observador em contato com a pequena alegria que faz o povo esquecer, por algum tempo, a dura realidade que carrega. Ao trazer presentes para a criança [15], reis magos da miséria repartem a pobreza:

– Minha pobreza tal é
que coisa não posso ofertar:
somente o leite que tenho
para meu filho amamentar;
aqui são todos irmãos,
de leite, de lama, de ar.
– Minha pobreza tal é
que não tenho presente melhor:
trago papel de jornal
para lhe servir de cobertor;
cobrindo-se assim de letras
vai um dia ser doutor.

(p.197)

Ao tomarem a palavra, na cena [16] as duas ciganas tecem suas previsões. Num processo de perfeita identidade do homem ao meio no qual vive, as videntes tiram lições – educação pela pedra? – de sobrevivência. A primeira cigana



toma a palavra, antecipa para a criança o mesmo destino do pai; a segunda cigana prediz um outro destino, que levará o menino às máquinas e a paragens nos mangues melhores do Beberibe. Diz a primeira cigana que ele:

aprenderá a caminhar
na lama, com goiamuns,
e a correr o ensinarão
os anfíbios caranguejos,
pelo que será anfíbio
como a gente daqui mesmo.

Cedo aprenderá a caçar:
primeiro, com as galinhas,
que é catando pelo chão
tudo o que cheira a comida;
depois, aprenderá com
outras espécies de bichos:
com os porcos nos monturos,
com os cachorros no lixo.

Vejo-o, uns anos mais tarde,
na ilha do Maruim,
vestido negro de lama,
voltar de pescar siris;

(p.198)

Esta primeira vidente é o pensamento de Severino materializado. O

retirante está tomado de desânimo. A cena do nascimento da criança pálida,

franzina, setemesinha naquele manguezal só aumentou o pessimismo debatido por Mestre Carpina na cena anterior. As palavras da cigana batiam como pedra, no inconsciente do sertanejo. A visão do triste futuro era a tradução da *palavra seca* (Idem p. 679) defendida por Chevalier, J & Gheerbrand, (1990) como a palavra primeira, sem uma consciência formada. É um poço vazio ou uma cacimba de água quente, sem o equilíbrio do discurso frio de um rio a caminhar para outras margens e possibilidades. No entanto, depois do silêncio do momento dramático, o verbo da esperança se fez presente na *palavra úmida*, germinada e consciente na profecia da segunda cigana:

Minha amiga se esqueceu
de dizer todas as linhas;
não pensem que a vida dele
há de ser sempre daninha.
Enxergo daqui a planura
que é a vida do homem de ofício,
bem mais sadia que os mangues,
tenha embora precipícios.
Não o vejo dentro dos mangues,
vejo-o dentro de uma fábrica:
se está negro não é lama,
é graxa de sua máquina,

(...)

(p.199)



O nascimento deste menino trouxe uma resposta viva para este homem sem esperança, que não soube ouvir as palavras sábias do Mestre Carpina que, há pouco, ensinara: *muita diferença faz/ entre lutar com as mãos/ e abandoná-la para trás,/porque ao menos este mar/ não há de adiantar-se mais.*

Chegam os vizinhos e cantam a beleza do recém-nascido [17]. Os atributos que distinguem a criança são os mesmos que marcam toda a população restante. Criança magra, franzina, pálida, pequena, mas criança que vai fazer minar um pouco de vida:

– E belo porque com o novo

todo o velho contagia.

– Belo porque corrompe

com sangue novo a anemia.

– Infecciona a miséria

com vida nova e sadia.

– Com oásis, o deserto,

com ventos, a calmaria.

(p.201)

A penúltima cena da peça é a vitória da vida severina explodindo num coral de águas. A harmonia do grave e agudo, do jogo rítmico acionando literalmente as contradições físicas e metafísicas da existência, forma um espetáculo de vozes e palavras poéticas que iluminam a vida e a morte severina. O coral das

águas é como um sim/ numa sala negativa./ -E tão belo como a soca/ que o canavial multiplica/ - Belo porque uma porta/ abrindo sem mais saída (p.194).

Neste momento, o discurso-rio encontra o mar da linguagem. Aqui o poema não tem fronteira e nem pode ser explicado. O poema é apenas sentidos, vida, criação. É linguagem em movimento, energia em forma de verso, um mundo de significações que se espalham como as ondas do mar e se encontram com o céu a formar o infinito mundo da poesia.

No último segmento da peça [18], após a valorização da vida, o mestre carpina toma a palavra, dialoga com Severino, que é chamado, mas permanece mudo. Retomando a última pergunta feita pelo retirante – *se não vale mais saltar / fora da ponte e da vida* – José expõe sua defesa:

É difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas, se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva;
e não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfilar seu fio,

que também se chama vida,
 ver a fábrica que ela mesma,
 teimosamente, se fábrica,
 vê-la brotar como há pouco
 em nova vida explodida;
 mesmo quando é assim pequena
 a explosão, como a ocorrida;
 mesmo quando é uma explosão
 como a de há pouco, franzina;
 mesmo quando é a explosão
 de uma vida severina.

(p.202)

Encerrando o discurso do rio em *Morte e vida severina*, seu criador reitera a tenacidade em fazer da sua poesia uma fonte de reflexão sobre a arte poética. Nos versos *é difícil defender/ só com palavras, a vida;/ ainda mais quando ela é/ esta que se vê, Severina;/* está claro, pela voz de seu José, a limitação que existe na poesia chamada social, que pode denunciar os problemas da carência humana, mas não pode resolvê-los de forma prática. Entretanto, o discurso poético não precisa de intenção, ele é a própria ação dos acontecimentos, é o Fiat : um mundo criado a partir de um caos, de um deserto, de uma pedra. Das negativas, se constrói um mar de afirmações que neutralizam o nada da vida e morte Severina.



3. O DISCURSO DO POEMA “O RIO”

O rio exterioriza uma narrativa poética, que traz a poética história do rio Capibaribe, o narrador-poeta-personagem dessa prosopopéia. Para seguir os elementos de análise desse discurso-rio, foram tomados por princípio os pressupostos da semântica gerativa de Greimas, (1979) apresentados por José Luiz Fiorin (2000) no seu projeto teórico de análise do discurso. Adotando como modelo o percurso gerativo de sentido, a análise deste poema será feita a partir das estruturas discursivas e sêmio-narrativas nos seus componentes sintáticos e semânticos. Do primeiro, será feita uma abordagem da sintaxe e da semântica discursivas, quanto a espacialização, tematização e procedimentos estilísticos; do segundo, o nível superficial será enfatizado a partir da semântica da narrativa até chegar ao nível profundo, que conduzirá à semântica fundamental e à essência do poema.

3.1 O nível discursivo

O poema narrativo “O Rio” tem as características do romance medieval. Esta espécie poemática ibérica, transmitida por via oral durante a Idade Média, normalmente era anônima e se caracterizava pela cursividade narrativa.

Ao narrar a própria história, este texto preserva os traços da tradição, uma vez que a voz poemática expõe suas impressões, lembranças, experiências e sentimentos. Existe um eu que narra poeticamente uma realidade vivida: *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) (p.120)*. Por outro lado, o eu poemático fala também das dores do mundo. Espécie de filósofo moderno, questiona a realidade sem medo de revelar o mundo do homem que conheceu. Para tanto, usa a geografia e a história da bacia do Capibaribe; utiliza a filosofia para refletir sobre aquela realidade e põe em prática a arte, quando poetiza aquele cenário e a própria experiência de vida. Deste conjunto, nasce um poema que narra a odisséia dos rios e dos homens, a caminho do mar. O rio, no papel de Odisseu, desnuda o universo das palavras, do homem e dos rios do sertão de Pernambuco.

Os versos deste poema, ao descreverem as dores daqueles sertanejos, configuram um pessimismo que lembra o pensamento do autor de *Dores do mundo* e *O mundo como representação e vontade*, Arthur Schopenhauer,



quando este afirma: “O mundo é um inferno, e os homens dividem-se em almas atormentadas e em diabos atormentadores” (Schopenhauer, A. s/d,

p.33). A figura antropofágica dos usineiros faz da Usina símbolo do poder e destruição; os donos da terra comandam tudo e todos, numa ação contínua e desumana. Nesse movimento de poder e violência, os homens e a natureza são tragicamente consumidos: *Mas na Usina é que vi/ aquela boca maior/ que existe por detrás/ das bocas que ela plantou; (p.131).*

A natureza daquele sertão está fadada à destruição e à morte. A inexorabilidade deste destino vem demarcada por imagens que, de maneira progressiva, fazem-nos visualizar um espaço cada vez mais restrito e afastado, desde as matas à cova sepulcral:

O canavial é a boca
com que primeiro vão devorando
matas capoeiras,
pastos e cercados;
com que devoram a terra
onde um homem plantou seu roçado;
depois os poucos metros
onde ele plantou sua casa;
depois o pouco espaço
de que precisa um homem sentado;
depois os sete palmos
onde ele vai ser enterrado.



(p.130)

Esta estrofe é um exemplo do pessimismo no estilo Shopenhaueriano que assinala em *Dores do mundo* (s/d) a seguinte concepção:

Assim como sob o ponto de vista físico o andar não é mais do que uma queda sempre evitada, da mesma maneira a vida do corpo é a morte sempre suspensa, uma morte adiada, e atividade do nosso espírito um tédio sempre combatido (...) É preciso enfim que a morte triunfe, pois lhe pertencemos pelo próprio fato do nosso nascimento e ela não faz senão brincar com a presa antes de a devorar (Idem. p. 43).

Desta forma, o rio, poeta e filósofo, acorre para uma severa realidade, com nuances de negativismo, desesperança e, até mesmo, um certo nihilismo: *para a gente que desce/ é que nem sempre existe esse mar,/ pois eles não encontram/ na cidade que imaginavam mar/ senão outro deserto/ de pântano perto do mar (p.142)*. Nestes versos da penúltima estrofe, por exemplo, essa desesperança é bem marcada e a própria voz poemática tem a sensação de incapacidade - não sabe como ajudar essa gente: *É gente que assim me olha/ desde o sertão do Jacarará;/ gente que sempre me olha/ como se, de tanto me olhar,/ eu pudesse o milagre/ de num dia ainda por chegar,/ levar todos comigo,/ retirante para o mar (p.142)*.

O discurso do rio interroga essa realidade e sua pergunta (*que lhe posso deixar,/ que conselho, que recado?*) (p.143) pode estar respondida na própria linguagem que, mesmo sem ter, necessariamente, o interesse e a eficácia do discurso comum, presentifica uma realidade por meio de metáforas, analogias e de uma retórica que transmite uma série de lógica e de significações, numa polissemia

que pode ser compreendida por meio de leitura silenciosa, ou em alto e bom som, como aliás é a leitura ideal para o discurso deste rio. No final da última estrofe, apesar da gratuidade inerente ao texto artístico, a voz poemática põe em evidência que o seu discurso pode traduzir alguma relação metafórica entre os rios e essa gente: *somente a relação/ de nosso comum retirar;/ só esta relação/ tecida em grosso tear (p.143)*. Esta conexão analógica é o ponto de partida para a presentificação do mundo real a ser revelado e, ao mesmo tempo, a materialização do texto artístico, num trabalho de pura metalinguagem. Esta dupla realização concebe a metáfora do mundo da arte.

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 aludem a uma imagem quadrangular, por meio do número quatro, uma vez que $240 \times 4 = 960$. O quadrado é, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990), “o símbolo da terra por oposição ao céu, mas é também, num outro nível, o símbolo do universo criado, terra, céu, por oposição ao incriado; é antítese do transcendente” (p.750). Desta maneira, o quadrado é símbolo do terrestre, do sólido, do tangível e também da totalidade *do criado e do revelado*. Assim, o quatro é símbolo do mundo físico



do sertão de Pernambuco, representa *as terras de sede (...) terra desertada/vaziada, não vazia,/ mais que seca, calcinada./ De onde tudo fugia,/ onde só pedra é que ficava,/ pedra e poucos homens/ com raízes de pedra, ou de cabra* (p.120). Enfim, é um mundo dominado pela sede e pela dureza. Neste espaço, o Capibaribe nasce e caminha para o mar. Porém, logo aprende que é preciso lutar contra as intempéries do sólido, e que este comanda todo aquele espaço: seja através da imagem *do leito de areia/ com suas bocas multiplicadas* (p. 119), ou nos dentes das usinas, ou na ferocidade da ambição do usineiro, ou na presença de qualquer natureza daquela paisagem - do mar de cana aos capinheiros. O quatro também significa a palavra em *situação dicionária* (p.351), parada, estagnada em si mesma. É a palavra no sentido denotativo, real, limitada de sentido, ainda no estado bruto, sem a fluidez da conotação.

Em contradição ao estado sólido do sertão e da posição estática da palavra em *situação de poço*, está a polissemia e fluidez da linguagem poética e do rio Capibaribe com sua imensa bacia e dinamismo. Todos os rios caminham para o mar, todos representam o movimento para a transcendência, e também a marca do brando que consegue vencer o sólido: *numa usina se assiste/ à vitória de dor maior, do brando sobre o duro,/ do grão amassando a mó* (p.132). A água, símbolo, fonte da vida, metaforiza o renascer contínuo, da reiterada vitória da brandura do fluxo das águas sobre as pedras.

No plano da realidade, a oposição entre a água e a pedra transfigura a luta pela sobrevivência do homem sertanejo que batalha continuamente contra a seca, contra todos os vazios (a fome, a desumanidade), contra todas as negativas. Contraditoriamente, portanto, encontro da água com a pedra torna-se um momento produtivo, um instante menos perigoso do que o contato com o leito de areia. Não existe neste uma definição de direção, um caminho concreto, uma situação sólida contra a qual se possa lutar, caracterizando-se como negativa profunda, mortal e aporética. Existe só o vazio, o nada, o caos total do desconhecido. Na terra desértica não há perspectiva de luta, de direção, de caminho a seguir. A vida buscada no encontro com a solidez da pedra sertaneja, ainda que Severina, franzina ou pétrea está condicionada a ter *raízes de pedra, ou de cabra* (p.120).

No sentido simbólico, a água exprime a transcendência e o espírito que marcam o signo da arte. Significa o Fiat, o ponto inicial do gênese, quando “o espírito de Deus pairava sobre as águas” (Bíblia Sagrada, s/d. p. 550). Representa o movimento da ação que parte do princípio, antes do incriado. Parte do zero, com a sua forma de ovo cósmico, numa germinação, num início de acontecimento, na formação da fonte de uma unidade suprema e dinâmica: o rio da linguagem literária que sai do estado de poço e caminha para outras margens de significações. Neste instante de contemplação e mergulho no império silencioso das palavras e da realidade do Capibaribe, surge o canto desse discurso do rio da linguagem e o instante supremo da criação.

Se, de fato, o rio se identifica com o princípio, pode, por analogia, representar-se pelo número **um** e este significa, antes de tudo, o ser humano, em especial o homem sertanejo, que é também o próprio verbo. “O **um** é símbolo do homem de pé: único ser que usufrui essa faculdade, a ponto de certos antropólogos fazerem da verticalidade um sinal distintivo do homem, ainda mais radical do que a razão” (Chevalier, J. & Gheernrant, A. 1990, p. 918). Destarte, o numeral **um** representa o ser humano ativo, a palavra em ação, lutando contra uma dura realidade, mas com toda a sua força criativa. É deste ponto que emanam vida e arte, e a manifestação de ambas que “a ele que retorna, esgotada a sua existência efêmera: como o princípio ativo; o criador. O **um** representa o local simbólico do ser, fonte e fim de todas as coisas, centro cósmico e ontológico” (Idem, 1990, p. 918).

O rio pode representar o homem sertanejo e ao *mesmo* tempo sua arte, e, como tal, torna-se sujeito e número **um**, aquele ser que inicia a ação desse discurso e o conduz à totalidade. Ao simbolizar este numeral pode-se fazer uma analogia entre o simbolismo do homem e desse numeral. Sobre este último, Chevalier, J. & Gheernbrant, A. (1990) expõem que o numero **um** tem a capacidade de assumir a posição de sujeito e “toda a energia do símbolo unificador para realizar a si a harmonia do consciente e do inconsciente, o equilíbrio dinâmico dos contrários reconciliados, a coabitação do irracional com o racional, do intelecto com o imaginário, do real com o ideal, do concreto com o abstrato. A totalidade

unifica-se na sua pessoa e a sua pessoa desenvolve-se na totalidade” (Idem, 1990, p. 919).

Este sujeito, rio ou homem ou palavra, simbolizável pelo número **um** está inserido dentro de uma realidade: o sertão ressequido, sólido, representado pelo quadrado. Portanto, o **um** não é a única representação desse espaço recriado. Existe um outro quatro vezes maior; um lugar pétreo, cabral: marcadamente sólido. Portanto, o número quatro pode ser assumido como a marca deste discurso, porque é a transfiguração física e metafísica do mundo do Capibaribe e da palavra poética.

Diante do exposto, “O Rio” tem o número quatro como múltiplo e é, nesta multiplicidade, que reside o significado dos 960 versos, das 60 estrofes, todas elas formadas por 16 versos e dos 28 quadros ou cenas compondo o seguinte desdobramento quaternado:

$$960 \div 4 = 240 \div 4 = 60$$

$$60 \div 4 = 15$$

$$16 \div 4 = 4$$

$$28 \div 4 = 7$$

A composição da estrofe por 16 versos tem um simbolismo significativo, uma vez que, sendo o quatro símbolo de solidez, materialização e

metáfora da realidade do sertão nordestino, e posição estática da palavra em *situação de poço*, o dezesseis (quatro x quatro) indica, sem dúvida, a realização firmeza e da força material. Quatro ao quadrado representa a essência da força e solidificação do criado e revelado que não resulta de uma intenção humana. Esta força sólida e direcionada para um sentido, se opõe à polissemia e fluidez da linguagem literária e das águas deste rio da linguagem, que é um campo de ação, movimento e vontade humana. Tal intenção realiza uma obra literária composta por 60 estrofes de 16 versos e 28 cenas ou quadros.

Estas cenas ou quadros realizam a transfiguração da realidade do sertão de Pernambuco, na bacia do Capibaribe. Porém, este mundo real retratado nestes quadros não é uma simples cópia ou representação. É, na verdade, a criação de uma outra realidade: o discurso literário. E este, enquanto linguagem artística, pode repousar sobre uma realidade pré-existente, mas “admite-se, sem dúvida, que esta linguagem possa, de certa maneira refletir, na sua estrutura, os objetos, as idéias, as sensações que comunica, que ela possa, de algum modo, imitar o seu conteúdo” (Lefebve, M. J. 1980, p.18). Maurice-Jean Lefebve expõe ainda que “a matéria da linguagem é, assim, convocada a pôr-se a si mesma em cena, o que leva muitas vezes a dizer que é a própria linguagem que fala” (Idem, 1980, p. 21).

A linguagem literária não se contenta em fotografar simplesmente uma realidade pré-existente; pelo contrário, o mundo real é um ponto de partida para a sua criação e para as interrogações que a arte se propõe, uma vez que de acordo

com Lefebve, “a arte interroga o mundo sobre a sua realidade e a linguagem sobre a sua obsessão de uma adequação perfeita ao ser do mundo” (Idem, 1980, p. 63). Roland Barthes acrescenta que a linguagem literária é um “sistema semântico muito particular cujo fim é pôr “sentido” no mundo, mas não “um sentido”. Daí resulta a tamanha força para fazer perguntas sem jamais lhes responder... e, por outro lado, que ela se ofereça a uma decifração Infinita” (Barthes apud Lefebve, 1980, p.63.), na plurissignificação que reside no poético.

A imitação do mundo físico, dos acontecimentos ou mesmo a presença dos sentimentos individuais não é propriedade da arte poética. A poesia só pode ser descoberta na contemplação das palavras e estas têm o poder de atuar sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os sentimentos individuais e deles extrair o artístico. Sem essa atuação das palavras, as coisas, as idéias não significam nada em termos literários. É necessário que o eventual assunto do poema (a dura realidade do sertão pernambucano, o curso do rio Capibaribe e a criação literária) encontre a forma de expressão lingüística adequada. Mas, essa forma lingüística não pode surgir por um trabalho apenas de inteligência: deve nascer espontaneamente da contemplação das palavras (aqui metaforizada pela concretude do sertão e pelo verbo criador). É neste contemplar que nasce o discurso do rio da linguagem artística que, quadro a quadro, cena por cena, (28 vezes) nos 960 versos, vai revelando o poético, unindo forma e fundo, até a conclusão do curso do rio no mar de múltiplas ondas, margens e significações.

Neste final encontramos a marca da arte, o número 7, símbolo da perfeição e do mistério. Se dividirmos as 28 cenas por 4 (o número do sólido, da criação e revelação), chegaremos ao número 7, “símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total (Chevalier, J. & Geheerant, A. 1990, p.750), a tradução da arte e símbolo de toda a criação.

Esta totalidade do poema *O rio* está expressa na reunião das 60 estrofes. Cada estrofe significa um conjunto de unidades ou versos do poema. Cada verso é uma imagem poética que, somada aos versos seguintes, ganha um reforço discursivo, sai do significado inicial e adquire novas significações e possibilidades de leitura. Esta polissemia provoca uma força no discurso poético análoga ao afluxo das águas excitadas pelo encontro com as pedras. Depois do choque entre o líquido e o sólido, o primeiro explode numa energia provocada pelo contato, causando *as vozes líquidas do poema (p.55)* com o seu barulho de acontecimento e ação. No texto poético, o mesmo procedimento pode ser observado em todas estrofes e apresentado como um exemplo, no primeiro verso da 31ª estrofe do poema *O rio*, denominada “Encontro com a Usina”: *Mas na Usina é que vi (p.131)*. Na leitura desta unidade, a imagem acústica da usina surge na memória do leitor, seguida do conceito (significado). Porém, a possível acepção da usina como um estabelecimento industrial, fábrica ou oficina, na significação

denotativa, designativo do mundo real, ganha novos significados nas reiteraões e associaões concebidas nos versos seguintes:

aquele boca maior
que existe por detrás
das bocas que ela plantou;
que come o canavial
que contra as terras soltou;
que come o canavial
e tudo o que ele devorou;
que come o canavial
e as casas que ele assaltou;
que come o canavial
e as caldeiras que sufocou.
Só na Usina é que vi
aquele boca maior
a boca que devora
boca que devorar mandou.

(p.131)

No segundo verso, o leitor se vê diante de novo significado da usina que, agora, não aparece com o conceito abstrato de indústria, mas com o de um de ser detentor de uma enorme boca devoradora, uma espécie de monstro, um símbolo do mal. *Aquela boca maior* (p.131) devora outra uma boca também muito perigosa: o canavial. Cada verso traz nova idéia do que poderia representar a usina, uma vez que aquele conceito denotativo, agora é uma conotação, é uma

metáfora, explicada em forma de informações, traduzindo o todo em partes, num processo metonímico: a usina é uma boca maior. Tal boca mastiga outra boca, que mastiga as terras, as casas, as caldeiras, tudo reiteradamente.

O ato de triturar com os dentes é representado por uma série de versos que ruminam repetidamente, como se estivesse mastigando o problema que está sendo explicado: *boca maior/ que existe(...) que come (...) que contra(...) que come(...) e tudo (...) que come (...) e tudo(...) que come (...)* (p.131). Toda a seção de versos é iniciada pela tradução de verbos que indicam certeza e pela adição de mais informações, para que o discurso, apesar de literário e, portanto, pouco transparente, seja comunicado.

A aludida reiteração de idéias e informações, além de produzir o espelho do ato de ruminar, repisar a imagem da violência e destruição provocada contra a vida daquela região, reflete também a própria imagem fluvial: o movimento ondulatório e sinuoso do fluxo das águas batendo nas pedras, expondo perturbações da massa fluida. Os versos são as linhas paralelas da corrente das águas formando curvas, tomando outras formas e rumos.

Esta imagem fluvial percorre todo o poema *O rio*, porém em algumas estrofes elas refletem as próprias ondas do mar, como pode ser observado na estrofe 32:

Na/vi/la/ da U/si/na

é/ que/ **fui**/ des/co/bri/**r** a/**gen**/te
 que as/ **ca**/na/s ex/pul/**sa**/ram
 das/ **ri**/ban/cei/ra/s e/ va/**zan**/tes;
 e/ **que e**/ssa/ gen/te/ **mes**/ ma
 na/ **bo**/ca/ da U/**si**/na/ são /os/ **den**/tes
 que/ **mas**/ti/gam /a/ **ca**/na
 que a/ **mas**/ti/gou/ en/quan/to/ **gen**/te;
 que/ **mas**/ti/gam /a/ **ca**/na
 que/ **mas**/ti/gou/ an/te/rior/**men**/te
 as/ **mo**/en/das/ dos/ en/**ge**/nhos
 que/ **mas**/ti/ga/vam /an/te/s ou/tra/ **gen**/te;
 que/ **ne**/ssa/ gen/te/ **mes**/ma,
 nos/ **den**/tes/ fra/cos/ que el/a a/**rren**/da,
 as/ **mo**/en/da/s es/tran/**gei**/ras
 sua/ **for**/ça/ me/lho/r a/**ssen**/tam.

(p.131)

Os versos desta estrofe, assim como de todas que compõem o poema “O Rio”, possuem uma métrica irregular ou imperfeita, uma vez que existe uma pequena variação no número de sílabas poéticas de verso para verso. A métrica desse poema oscila entre, 5, 6,7,8,9 e 10 sílabas. Esta aparente irregularidade significa a imagem das correntes do curso do rio, que na fluidez espalha fluxos variados, porém carregados de ritmo.

O ritmo determina essa fluviometria do poema. Quase todos os versos apresentam um ritmo que deixa evidente uma força sonora, no início e no

final de cada verso. O mesmo processo acontece de forma cíclica em toda a estrofe: que **nessa gente mesma/ nos dente (...)** **arrenda/ as moendas estrangeira**. Ao lado dessa acentuação no princípio e fim de cada verso existe um jogo entre os sons das vogais e consoantes, ora prevalecendo a aliteração, ora a assonância. Porém, mesmo quando o primeiro recurso está em evidência, os sons vocálicos chamam mais atenção. É o que pode ser chamado de *vozes líquidas do poema*, também já referidas nos versos de “O poema e a água” (p.55), numa alusão à capacidade de percepção de idéias e evocação que possuem os sons abertos. Tais sons, podem ser considerados fluidos e detentores de uma grande capacidade comunicativa. Ao contrário dos sons consonantais, que exceto o (s), (com o seu poder de sugerir pluralidade), têm um poder de reter a mensagem. Numa analogia, podemos comparar as consoantes com as pedras: duras, sólidas, firmes, quase que intransponíveis. Por outro lado, as vogais têm a fluidez das águas: transparentes ou opacas, comunicativas, soltas, leves, transcendentais.

Na leitura em voz alta, o poema “O Rio” deixa os sons vocálicos fluírem como o barulho das águas batendo nas pedras: *Por esta grande usina/ olhando com cuidado vou, que esta foi a usina/ que toda esta Mata dominou. Numa usina se aprende/ como a carne mastiga o osso,/se aprende como mãos/ amassam a pedra, o caroço* (p.132); As águas quando encontram alguma dificuldade produzem um barulho de sonoridade aberta, semelhante aos sons vocálicos. Aqui também pode ser vista a metáfora da vitória do brando sobre o duro, aludida na imagem dos



T. 1339/05

versos acima. Efetiva-se assim o resultado vitorioso do rio, sobre a dura realidade enquanto, história e o triunfo do poético sobre a dura realidade.

(Em poesia) “o som”, diz Pope, deve ser um eco do sentido (Pop, apud Lefebvre, 1980, p.69). Lefebvre acrescenta que “em verdade, o som deveria ser o próprio sentido. Mas somos forçados a contentarmo-nos com aproximações e com quase. A encarnação é ideal que só se aproxima na imitação ou na semelhança” (Idem. p. 69.) Esta aludida encarnação realiza uma representação do espírito e esse momento provoca a ilusão de que os sons das vogais podem ser ouvidos por meio do barulho das águas. Este instante fica carregado de impressionismo e idealização, uma vez que *as vozes líquidas* (p.55) do poema são fluídas e cheias de opacidade. O som das vozes líquidas é quase virtual e mítico, imaterial e inexplicável. Existe apenas a sugestão ou imagem vocálica. Porém, no momento que a sugestão está sendo praticada, ou encarnada, acontece “a tentativa de superar a contradição opacidade – transparência e de reaproximar a linguagem literária dessa linguagem adequada e original, essa linguagem em que o significante e o significado coincidem, essa linguagem dos deuses que é o mito da literatura” (Idem. 1980, p. 69), conforme defende Maurice-Jean.

Mas a arte aqui representada na canção fluvial, não está apenas na sonoridade vocálica, ou fluída, comunicativa e branda. E, como já citamos no capítulo anterior, a arte nasce justamente “onde a comunicação se quebra,- ou, pelo menos se altera -, como a faísca nasce de um curso-circuito” (Idem. 1980, p. 36.) O

discurso do rio realiza um jogo entre o brando e do duro, entre o som vocálico e o consonantal, num processo alquímico que exprime uma realidade e traduz o mundo nas suas aparências e estrutura. Todo esse artifício criativo fica marcado pela abundância de significação inerente ao inscrição artístico.

Em quase todo o poema pode ser percebida ainda a imagem das águas em ação, quer seja em corredeira, como já sugerem estes primeiros versos: *Sempre pensara em ir / caminho do mar/ Para os bichos e rios/ nascer já é caminhar* (p.119), ou ondas nas estrofes que apresentam o “Encontro com a Usina”: *que mastigam a cana/ que mastigou enquanto gente;/ que mastigam a cana/ que mastigou anteriormente* (p.131). A idéia de uma situação- onda puxar outra, está reiterada nas estrofes 31 e 32, e em outras também, especialmente as que exprimem o mar de cana. Desta forma, a arte reflete o real na própria imagem discursiva.

Nesta ação imagética, muitas vezes aparece uma sintaxe invisível e calada, refletida no próprio silêncio do discurso. Este processo pode ser observado na quadragésima sexta estrofe: *Um velho cais roído/ e uma fila de oitizeiros/ há na curva mais lenta/ do caminho pela Jaqueira,/ onde (não mais está)/ um menino bastante guenzo/ de tarde olhava o rio/ como se filme de cinema;/ viam-me, rio, passar/ com meu variado cortejo/ de coisas vivas, mortas,/coisas de lixo de despejo* (p.137). Na descrição da curva mais lenta, o discurso do rio é compassado e transmite uma imagem nostálgica e triste, sombreada pelos oitizeiros e pela aparência da ancianidade e decrepitude do cais consumido pelo tempo.

Com uma nostalgia profunda, o rio contempla aquele espaço e vê, inserido na realidade severina, a figura franzina de um menino, também Severino. Este menino olhava o rio e descobria no curso das águas a caminho do mar, o próprio destino. Porém, o menino era uma palavra/ pedra em situação dicionária, estava estagnado, parado, apenas Severino: não possuía a força daquele curso de água que ganhava novos sentidos em cada fluxo de ação. Ele, o menino, era um rio que não se fez, não tinha força suficiente para realizar seu sonho de buscar outras margens. Ele, o rio, olhava o menino e, também naquela figura humana e guenza, se reconhecia: *Sempre pensara em ir / caminho do mar (...) Rio menino, eu temia/ aquela grande sede de palha/ grande sede sem fundo* (p.119). O rio olhava no menino e, como num filme, via passar a sua história de rio menino, num estado de poço ou numa pequena nascente na Serra do Jacarará. Como o menino, o rio também não tinha consciência da sua *situação dicionária*, por isso afirmou (*não consigo me lembrar/ dessas primeiras léguas / de meu caminhar* (p.119). O menino exprime a transfiguração do rio da Serra do Jacarará e também símbolo dessa realidade severa. Por outro lado, o menino via no rio a imagem do seu ideal refletida em forma de acontecimento, ação e construção de um mundo novo. Desta forma, a arte, ao contemplar a realidade, não fica encantada com a simples aparência da natureza, mas faz um mergulho na própria imagem e, através dela, descobre os traços de um possível real ofuscado pela visão da irrealidade da sua criação. A natureza por sua vez também busca na arte sempre o reflexo do si mesma

numa posição narcisista. No entanto, neste reflexo fica evidenciada uma irreabilidade, uma ilusão, um ideal distante de ser realizado.

Tal procedimento traduz a chamada “*metáfora do abismo*”, que expressa uma espantosa e imensa diferença entre o menino e rio, entre a realidade e a arte, entre o real e o imaginário, apesar das possíveis analogias. Neste momento, os dois páram e fazem mútua contemplação: *um menino bastante guenzo/ de tarde olhava o rio/ como se filme de cinema* e, vice-versa, o rio olha o menino, no processo denominado por Lefebvre (1980) de “reflexo abissal: o mundo como espelho de si mesmo e a obra como espelho do mundo coincidem” (Idem. p. 54). Mas neste encontro narcíseo, cada um mergulha no próprio mundo: o menino – na sua realidade severa e estática; a arte – na sua irreabilidade, fluidez e criação. Por este motivo, o discurso do rio nesta estrofe transmite uma sensação de estar parado ou de construir um abismo profundo de nostalgia, sentimento, lembranças num *variado cortejo/ de coisas vivas, mortas,/coisas de lixo de despejo* (p.137). Estamos diante do fascinante encontro entre a realidade pétrea e a fluidez da arte, num jogo antitético gerador de energia e força produtora do poético e, portanto, de imagens encantadoras que realizam a criação de um mundo de significações.

3.2. Do nível narrativo ao fundamental



Os versos de *O rio* exteriorizam um discurso poético dotado de narratividade, uma vez que pode ser observado um estado inicial, uma transformação e um estado final, apesar de não acontecer assim necessariamente de forma cronológica, mas o discurso aparece travestido de uma narrativa mínima por meio de um enunciador que expõe suas experiências, razões e sensações profundas. O autor da voz que enuncia é o agente da pseudo-narrativa, o sujeito das ações e funciona como um narrador intradieético, uma vez que entra no texto, mas também, figura o próprio discurso e o próprio texto ao mesmo tempo.

Uma vez caracterizada como uma narrativa mínima, o poema *O Rio* desenrola-se dentro do fluxo do tempo, tanto no plano dos acontecimentos aparentes, (tempo da história, tempo do significado) quanto no discurso (que conforma os acontecimentos), (tempo da narrativa, tempo do significante) pois este se organiza como a sucessão de palavras e frases.

O advérbio de tempo *sempre* principia o discurso do rio e sugere, antecipadamente, o próprio movimento contínuo: *Sempre pensara ir/ a caminho do mar* (p.119). Aos possíveis sentidos que o vocábulo *sempre* traduz, foi acrescido um verbo no pretérito mais-que-perfeito, indicando um pensamento, um fato vagamente situado no passado, mas que não foi esquecido, e continuou sendo repetido na memória como os *acontecimentos de água*, poetizados em “O poema e a água” (p. 55).



Este começo do discurso, iniciado nos oito primeiros versos, funciona como um elo, uma espécie de linha imaginária, um meridiano que une de forma cíclica o passado ao presente e vice-versa. Na ordem temporal da narrativa, é também “uma espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história” (Genette, 1984, p.34). Estes primeiros versos do poema expõem o tempo presente e uma fase já avançada da diegese. É estado de reflexão, amadurecimento de um ser que percorreu um árduo caminho, tem muita experiência e atingiu todos os objetivos, no caso do rio, já chegou ao mar. Encontra-se aqui o momento da realização do discurso literário, quando todas as travessias foram transpostas e o instante manifesta pura reflexão e vivência.

Desta forma, os oito versos que abrem esta prosopopéia totalizam uma vida e uma obra e, portanto, trazem as chaves de dupla criação, uma vez que o numeral oito representa a multiplicação de dois vezes quatro. Este, por sua vez, simboliza a universalidade da ação no espaço e no tempo, e também chave do universo. “Entre os dogons, o número-chave da criação não é o quatro, mas o oito, por sua qualidade de quatro duplos. É sabido que para os dogons tudo o que é puro, justo e ajustado, é duplo. E, a tradição cristã faz do oito um acabamento, uma completude” (Chevalier, J. & Gheerbrant, A. 1990, p.652):

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.

(p.119)

Nos dois primeiros versos, o rio sintetiza seu ideal. Depois, nos seis versos seguintes, apresenta uma operação lógica abrangendo certeza em confronto com dúvida: na primeira, afirma que os rios e os bichos já nascem caminhando, seguindo o próprio destino; depois, expõe sua dúvida sobre a analogia entre os rios e os homens do mar; finalmente, chega à conclusão que ambos são aventureiros e que *sentem o mesmo e exigente chamar* (p.119). Em síntese, numa primeira assertiva, o enunciador apresenta a relação analógica entre rios e bichos para, em seguida, questionar a semelhança entre rios e marinheiros e, por último, expõe que ambos se irmanam na aventura, (numa relação certeza x dúvida x certeza). Estas asserções levaram-no a concluir que os rios, os bichos e os homens do mar têm um plano em comum: possuem uma natureza dinâmica, no aspecto físico ou metafísico.

Esta lógica introduz esse discurso que, usando uma voz poemática, discorre as travessias e os ideais de um ser-rio amadurecido pelos acontecimentos, que já realizou todo o seu percurso, que correu terras, contornou obstáculos,



venceu as pedras do seu curso, ultrapassou todos seus limites. O momento presente tem a marca da maturidade e, pelo tempo de meditar sobre sua existência, de considerar suas próprias ações, seja como conhecimento que o intelecto tem de si mesmo; como consciência; ou como abstração. Para tanto, a voz poemática rememora seu nascimento e faz um “flash-back”, retornando à sua primeira descida de serra e caraibeiras lendárias: volta ao seu ponto de partida, ao princípio do seu movimento, à nascente do rio Capibaribe na serra do Jacará, município de Poção no limite com a Paraíba:

Eu nasci descendo
a serra que se diz do Jacará,
entre caraibeiras
de que só sei por ouvir contar
(pois, também como gente,
não consigo me lembrar
dessas primeiras léguas
de meu caminhar).

(p.119)

Contemplando sua existência, o rio torna-se sujeito de suas ações e, tomado pelo signo de uma antropomorfia, adquire atribuições e caráter humanos, como a contemplação das coisas e da natureza. Como um ser humano, observa o espetáculo da vida e manifesta diversos sentimentos: medo, resignação, incompreensão, espanto e perplexidade.



Esta constatação encontra-se traduzida por meio de um discurso que examina a origem, natureza e transformação do próprio mundo, numa alusão, muitas vezes, à filosofia de Heráclito que concebe o mundo como um fluxo contínuo de mudanças, um eterno fluir como um rio, onde se torna impossível banhar-se duas vezes na mesma água; ou ainda, defende o mundo como constante fluir, em movimento perpétuo, e também como unidade dos opostos, sempre em contradição entre si como uma guerra (Cf. Nicola A.1998,p.497).

Transformado em um ser pensante, o rio realiza a ação de contar poeticamente seu percurso, suas viagens pelo mundo dos rios, agora que suas águas se movimentam no grande mar. Os oito primeiros versos que iniciam demonstram a conclusão da travessia das ações praticadas por este sujeito que passa, a partir do nono verso, a contar seus predicados. Começa aqui a anacronia defendida por Genette (1984), como “uma discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (p.20). Como já afirmamos anteriormente, até a metade da primeira estrofe existe uma espécie de “grau zero”, uma sincronia entre o tempo da história e o tempo da narrativa. Na segunda metade do primeiro segmento, pode ser percebida uma espécie de “sintaxe narrativa, em que uma narrativa temporalmente segunda, é subordinada à primeira” (Idem. 1984, p. 47), ou mesmo num enxerto temporal entre o presente e o passado, entre o sujeito enunciador e as ações praticadas: nascimento, infância, juventude, fase adulta e a idade da razão – início, meio e fim de uma história, que se encaixa de maneira cíclica com o início do discurso do rio.

A partir do nono verso, a voz poemática retorna à sua nascente na serra do Jacarará onde, na realidade, ali o rio brota protegido por uma mata e vai escorrendo até formar uma lagoa, turva e espessa, tal qual na foz, em Recife. Graças ao olho-d'água que mantém a terra úmida, aquele lugar não conhece êxodo. Porém, o rio, os animais e os marinheiros têm vida nômade, não ficam parados nas nascentes.

Na segunda estrofe, o momento presente está tomado pelas lembranças dos caminhos percorridos. Os verbos oscilando entre o presente o passado são acompanhados de metáforas que traduzem um mundo caótico, seco, ainda sem existência, ressequido, inimigo de vida e água:

Desde tudo que **lembro**,
lembro-me bem de que **baixava**
entre terras de sede
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 pedras eu **buscava**,
que não leito de areia
com suas bocas multiplicadas.
Leito de pedras abaixo

rio menino eu **saltava**.

Saltei até encontrar

as terras fêmeas da Mata.

(p.119)

O rio representa um sim, nesta terra de negativas e uma alegoria da criação do mundo, a partir do caos. A imagem do rio menino diante do nada, metaforizado por (*aquela grande sede de palha,/ grande sede sem fundo*) (p.119) expressa o momento do Fiat, em que o verbo deu origem à existência e, com as artes e manhas da retórica, venceu a *grande sede sem fundo* (p.119) do nada, deu luz à vida, ao mundo, ao rio que, para sobreviver às intempéries dos vazios das areias inconstantes, tomou o caminho do sólido, das pedras, do tangível, do verbo, da arte e fez a história. O eu poemático retratou na sua narrativa os caminhos do Alto Sertão, da estrada da Ribeira, Apolinário, Poço Fundo, Os rios de Pernambuco, o Couro d'Anta, da estrada da Paraíba, do riacho das Éguas ao Ribeiro do Mel, da terras de Limoeiro a Ilhetas e desta ao Petribu, do trem de ferro, do canavial, de outros rios, usinas, pontes, cidades, ilhas, recifes e mares: o mundo do Capibaribe e sua prosopopéia.

A terceira estrofe traz notícia do Alto Sertão, *de uma terra desertada,/ vazuada, 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 (p.120). Os versos rememoram terras companheiras do sol e das sombras da morte.

Nos dois primeiros versos da quarta estrofe, denominada “A estrada da Ribeira”, a voz poemática retoma o verbo no pretérito-mais-que-perfeito, numa alusão ao sonho acalentado: a busca do *seu destino de mar* (p.120). A estrada da Ribeira foi a primeira travessia consciente para o destino de mar. Foi neste espaço que o eu poemático sentiu o contraste entre este início, condensado num *mar de cinza* e o porvir estendido num *mar de mar*, entre sua existência ressequida e a perspectiva de futuro.

Na estrofe seguinte, a voz poemática deixa a primeira infância, as areias e a natureza de pedra do Alto Sertão e percorre caminhos de brejos, não menos severos, mas seu fluir acompanha a mudança dos espaços, dos nomes e das coisas. O rio desfila ao lado do tempo, dos homens e de outros rios, que aliás, apresentam-se como temática da sétima estrofe: *os rios são de água pouca, / em que a água sempre está por um fio* (p.121). Estes rios são animizados e zoomorfizados na própria história, uma vez que possuem realmente nomes de gente, de santos e de bichos: *mas todos como a gente / que por aqui tenho visto: / a gente cuja vida / se interrompe quando os rios* (p.121).

“De Poço Fundo a Couro d’Anta” motiva a oitava estrofe. Nestes versos, o rio descreve o despovoamento da ribeira: *Vê-se alguma caieira / tocando*

fogo ainda mais na terra;/vê-se alguma fazenda/com suas casas desertas: vêm para a beira da água/ como bichos com sede (p.122). Descreve também a decadência das vilas de poucas casas, nenhuma escola e *uma pequena igreja* (p.122). A nona estrofe descreve o desfile de Vilas com seus santos padroeiros. Os versos apresentam o dinamismo do fluir do rio que vai passando e observando o cenário: *Primeiro é Poço Fundo,/(...) Depois é Santa Cruz/ que agora é Capibaribe(...)* (p.122). Na estrofe seguinte, a estrada da Paraíba fica muito bem explicada, para não haver erro, num estilo muito popular, numa prosa de um viajante experiente, senhor daquele sertão, vilas, serras, rios, estradas e descida a caminho do mar.

O tom popular do romance medieval está evidenciado em cada verso da décima primeira estrofe. O rio conta sua odisséia rumo ao mar, ao mesmo tempo que afirma ser um *viajante calado,/ para ouvir histórias bom,/ a quem podeis falar/ sem que eu tente me interpor* (p.123). Desta maneira, tem as características de um filósofo: bom ouvinte, observador, sensível, racional e dono de uma habilidade de comunicação e expressão: *o rio é o companheiro melhor* (p.123).

A viagem continua no 12º segmento por Caruaru e Vertentes. Nesta altura, a narrativa alude a manhã, fornecendo a imagem da passagem dos dias, do fluir das horas, combinado com o movimento dos espaços geográficos, das paisagens com suas denominações e suas isotopias: *Entretanto a paisagem,/ com tantos nomes, é quase a mesma./ A mesma dor calada,/ o mesmo soluço seco, /mesma morte de coisa/ que não apodrece mas seca* (p.123).

As vilas desfilam seu cenário e coronéis na 13ª estrofe: Cheos, Malhadinha, Salgadinho (*com pobres águas curativas*), São Vicente (*muito morta e muita antiga*), Pedra Tapada (*com poucos votos e pouca vida*), Pirauíra segue a ladainha dos nomes de vilas, sempre com a mesma paisagem (*reduzida à sua pedra*). Assim, tem início a estrofe seguinte, continuando este discurso que exprime a dura realidade do sertão nordestino nos versos:

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 tanto 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.

(p.124)



Nesta 14ª estrofe, a voz narrativa faz um mergulho na paisagem humana daquele espaço mirado pelos olhos da medusa, lugar reduzido à pedra, mas habitado por homens destemidos, que desmoronam mitos, apesar de acreditarem nos santos padroeiros. Esses homens lutam contra pedra e sabem lidar com penhasco.

A marca dos dias está presente neste poema narrativo, que representa a própria imagem do fluir das águas, do passar dos tempos: *Dias depois, Limoeiro,/ cortada faca na ribanceira (p.124)*. Assim, tem início o 15ª estrofe desse poema, que apresenta Limoeiro, cidade considerada melhor, com duas feiras, cadeia segura e “bela”, melhores fazendas, inúmeras bolandeiras, igreja maior e mais “feia” e ainda possuidora da serra do Urubu. Depois, na estrofe seguinte, são apresentados os defeitos deste cenário: região de secura extrema e sede profunda e infinita:

Pois, aqui, em Limoeiro,
com seu trem, sua ponte de ferro,
com seus algodoais,
com suas carrapateiras,
persiste a mesma sede,
ainda sem fundo, de palha ou areia,
bebendo tantos riachos
extraviados pelas capoeiras.

(p.125)

A secura de Limoeiro vai sendo deixada para trás com evidente prazer. E outras cidades formam o cenário da 17ª estrofe: Ribeiro Fundo (onde só vivem ferreiros), Boi-Seco, Feiticeiro, Gameleira, Ilhetas, todas ao *pequenos arruados/ plantados em terra alheia, onde vivem as mãos/ que calçando as outras, de ferro,/ vão arrancar da terra/ os alheios frutos do alheio* (p.125). Na próxima porção desse todo, o rio deixa definitivamente o município de Limoeiro com o pensamento no trem de ferro, também viajante a caminho do mar, mas dono de maior velocidade, pois *os rios, como os bois, são ronceiros* (p.126), seguem sua lentidão sem pressão, sem diligência, ao sabor do progresso da natureza.

Na 19ª estrofe, a presença do trem pode ser ouvida quando o rio se aproxima de Carpina. E, outra vez aparece o contraste entre a máquina com o seu grito de poder e velocidade, e o caráter indolente, pachorrento e silencioso do rio:

Diversa da dos trens

é a viagem que fazem os rios:

convivem com as coisas

entre as quais vão fluindo;

demoram nos remansos

para descansar e dormir,

convivem com a gente

sem se apressar em fugir.

(p.126)

Na 20ª estrofe, a audição do rio torna-se mais aguçada, porque agora não fica apenas a ouvir o trem de ferro; no momento em que deixa o agreste, tem a impressão de ouvir vozes:

“Rio Capibaribe,
que mau caminho escolheste.
Vens de terras de sola,
curtidas de tanta sede,
vais para terra pior,
que apodrece sob o verde.
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”.

(p.126/127)

Neste ponto, a sensibilidade do rio está à flor da pele e das águas, e o medo do desconhecido assola do inconsciente em forma de presença sombria, mas a luz do ideal que brilha no consciente fica mais forte quando exprime:

Penso: o rumo do mar / sempre é o melhor para quem desce (p.127).

Nova marca temporal aparece no 21ª seção: *No outro dia deixava / o agreste, na Chã do Carpina./ Entrava por Paudalho,/ terra já de cana e usina.* Aqui, a paisagem toma ares de canavial. A cana adquire características que

oscilam entre homem e animal, com cabeleira ou crina. O eu narrador retrata a lâmina fina da folha de cana, a aparência franzina da soca e qualifica aquelas terras como *mais brandas e femininas* (p.127).

Este cenário tem história, agora silenciosamente ouvida pela voz poética no 22º e 23º segmentos: *Foram terras de engenho,/ agora são terras de usina./ É o que contam os rios/ que vou encontrando por aqui* (p.127). Desta maneira, são apresentados os “Outros rios”, que segundo o narrador são diferentes dos que já o acompanharam, mas que são bem vindos. Os primeiros eram tímidos e todos não possuíam grandes ideais: eram trabalhadores de eitos ou operário das usinas como os homens daquele lugar. O sonho de outras águas parou para movimentar os trabalhos dos engenhos e nas usinas. Os rios operários apresentados são: Petribu (*que trabalha para uma usina*), Apuá, Cursai (*trabalhavam para engenhos*), Cumbe, Cajueiro, Camilo, (*trabalhadores de eito*) Muçurepe, (*que trabalhava para outra usina*), Goiatá, (*dos lados da chã da Alegria*), Trapacurá (*dos lados da Luz, freguesia/ da gente do escrivão/ que foi escrevendo o que eu dizia*) (p.128).

“A conversa de rios” é travada nas estrofes 24 e 25. O rio narrador apresenta os “segredos” dos novos companheiros, revelados depois de uma boa caminhada. Aqui, na antroponímia dos rios, o enunciador revela o caráter social da sua narrativa:

Contam por que possuem
 aquela pele tão espessa;
 por que todos caminham
 com aquele ar descalço de negros;
 por que descem tão tristes
 arrastando lama e silêncio.

(p.128)

O discurso dos rios exprime a história dos engenhos com seus fogos mortos, acompanhados da usina, da moenda e da ruína do bangüê velho. As impressões sobre as usinas são pessimistas. Estas, são qualificadas como portadoras de urtigas, morcegos e destruição.

A paisagem “Do Petribu ao Tapacurá” é descrita nas estrofes 26 e 27. Na primeira, é enfatizada a vegetação: *tudo planta de cana/nos dois lados do caminho;/ e mais plantas de cana/ nos dois lados do caminho/ por onde os rios descem(...) e outras plantas de cana/ há na ribanceira dos outros rios (...) Tudo planta de cana(...) Tudo planta de cana/ e assim até o infinito(...)* (p.129). A reiteração da imagem das *plantas de cana*, não quer enfatizar a extensão do canavial, mas sim o poder dos usineiros que comandam aquelas terras. Esta atividade econômica não trouxe benefícios para aquela região, pelo contrário; o canavial provoca o despovoamento, como está explicitado na 26ª estrofe: *As casas não são muitas/ que por aqui tenho encontrado/ (os povoados são raros/ que a cana*



não tenha expulsado) (p.129). Os pequenos povoados citados são: Rosarinho, Desterro, Paudalho e Santa Rita.

Aparece nesse ponto da narrativa poética o começo de uma nova experiência na caminhada da voz poemática, a partir da descoberta e o encontro com usina. Estes momentos foram registrados nas estrofes 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 e 35. Segundo o narrador, até nesse ponto de seu percurso, a usina era uma espécie de lenda narrada pelos rios caminheiros. Por isso, era preciso conhecer mais de perto a grande devoradora de terras, homens e engenhos: *O canavial é a boca/ com que primeiro vão devorando/ matas capoeiras,/ pastos e cercados.(...) Mas na Usina é que vi/ aquela boca maior/ que existe por detrás/ das bocas que ela plantou;/ que come o canavial/ que contra as terras soltou;/ que come o canavial/ e tudo o que ele devorou* (p.131). A imagem criada para descrever a devastação provocada pelas usinas analogia com a de dragão medieval ou um outro animal feroz, de boca enorme e inúmeros dentes, mas pode ser também de uma máquina futurista, que tritura o ecossistema, destruindo toda a natureza.

Na boca da Usina são os dentes

que mastigam a cana

que mastigou enquanto gente;

que mastigam a cana

que mastigou anteriormente

as moendas dos engenhos

que mastigavam antes outra gente;

que nessa gente mesma,
 nos dentes fracos que ela arrenda,
 as moendas estrangeiras
 sua força melhor assentam.

(p.131)

A aliteração do fonema nasal, apresenta várias sugestões. Entre elas, está o som do ato de mastigar gemendo de prazer, acrescido da ação contínua e repetitiva no sentido literal e histórico, de suprimir vidas, destruir a natureza humana e vegetal daquela região tão calcinada pelo homem e pelos deuses.

O eu poemático torna-se testemunha de uma situação apocalíptica e constata os ensinamentos desumanos da usina: *Numa usina se aprende/ como a carne mastiga o osso/ se aprende como mãos/ amassam a pedra, o caroço;/ numa usina se assiste/ à vitória, de dor maior,/ do brando sobre o duro,/ do grão assado a mó (p.132)*. A usina inverte os valores, uma vez que o homem está sendo usado como objeto, como peça na engrenagem e dente desta máquina e, como tal, torna-se também um monstro antropofágico. *Para trás vai ficando/ a triste povoação daquela usina/ onde vivem os dentes/ com que a fábrica mastiga./ Dentes frágeis, de carne,/ que não duram mais que um dia; dentes são que se comem/ ao mastigar para a Companhia (p.133)*.

O discurso do rio retirante não representa apenas uma simples narrativa poética, mas manifesta, antes, uma denúncia da vida e da morte severina, daquele povo desafortunado:

E vi todas as mortes
em que esta gente vivia:
via morte por crime,
pingando a hora na vigia;
a morte por desastre,
com seus gumes tão preciosos,
como um braço se corta,
cortar bem rente muita vida;
via a morte por febre,
precedida de seu assovio,
consumir toda a carne
com um fogo que por dentro é frio.

Ali não é a morte
de planta que seca, ou de rio:
é morte que apodrece,
ali natural, pelo visto.

(p.133)

O rio faz de sua história uma musa que prega a vida e a liberdade. Ao narrar os acontecimentos, o eu poemático pode comunicar a todos as injustiças e arbitrariedades do sertão de Pernambuco: a morte em vida, a morte que apodrece ao natural, a morte por crime, por desastre e por febre. A narrativa da voz que enuncia não tem o objetivo de apenas reproduzir o fato mas, principalmente, emite juízos sobre esta realidade apresentada e levanta uma interrogação sobre o problema demonstrado.



O cenário apresenta-se dantesco, o questionamento em torno dessas questões sociais está sendo exposto, porém, o tempo não pára e o rio precisa concluir sua travessia. Destarte, seu itinerário continua “Da Usina a São Lourenço da Mata” (estrofes 36 e 37): *Outra vez vou baixando/ entre infindáveis partidos;/ entre os mares de verde/ que sabe pintar Cícero Dias (...)*. A extensão do canavial, metaforizada por *mares de verdes* (p.133), combina com a *paz das colinas mansas/ de uma terra sempre em cio* (p.133) e com presença calma do vento a transformar o canavial em *ondas de mar/ multiplicadas (...) como ondas do mar de mar* (p.133) dos sonhos desse rio retirante. Depois, sua odisséia continua por outros mares de canavial e outras usinas com os encontros de seus inúmeros canaviais dominando aquele espaço.

Esta paisagem desenvolve ainda o tema das estrofes 38, 39, 40, 41, 42, e 43, (De S. Lourenço à Ponte de Prata e da Ponte de Prata a Caxangá). Nestas estrofes, o itinerante narra, descreve, disserta, poetiza, aquela região que surge transfigurada num mar de cana e dores. A extensão do problema é também muito grande como o mar do canavial, das usinas e do próprio mar. Por outro lado, o rio mergulha nestes mares a caminho dos seus sonhos, indo ao encontro de vida melhor. E, segundo este eu poemático, ele não está sozinho nesta viagem em busca de uma outra margem cheia de perspectiva: *não pensem que ando só, /Entra comigo a gente/ que comigo baixou/ por esta estrada/ que vem do interior* (p.134). Portanto, todos aqueles que acreditam e têm coragem de ir ao encontro da

esperança, seguem-no: rios/ *a quem o mar chamou,/ (...) gente/ que com o mar sonhou,/ e também retirantes/ em quem só o suor não secou;/ e entra essa gente triste,/ a mais triste que já baixou,/ a gente que a usina,/ depois de mastigar, largou* (p.134).

O rio leva consigo todos os oprimidos e humilhados: *entra aquele usineiro/ que o outro maior devorou;/ entra esse bangüezeiro/ reduzido a fornecedor;/ entra detrás deste,/ que agora é simples morador;/ detrás, o morador/ que nova safra já não fundou* (p.134/135). E, como as corredeiras de um rio, essa gente desce veloz para o mar, engrossando correntes e ganhando mais afluentes:

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

(p.135)

Assim, os retirantes vão margeando os mares de cana pela Várzea e por Caxangá, até a entrada no Recife pelo engenho São Francisco. O narrador descreve o itinerário das terras de Várzea: *já em terras de várzea,/ está São João, uma antiga usina./Depois se atinge a Várzea,/ a vila propriamente dita, com suas*

árvores velhas (p.135). Faz também a descrição da velha e recolhida Caxangá, da estrada dita *Nova/ ou de Iputinga, que quase reta à cidade*, mas estas direções levam ao mar os retirantes rios e gentes de todas as classes, que comungam o ideal de um mundo novo, salvador.

A planície *aterrada/ que desce os pés de Olinda/ até os montes Guararapes*, vai ficando para trás, à direita. O narrador retrata o cenário dos rios formando o Recife:

Os rios vão sempre atulhando.
Com água densa de terra
onde muitas usinas urinaram,
água densa de terra
e de muitas ilhas engravidadas.
Com substância de vida
é que os rios a vão aterrando,
com esses lixos de vida
que os rios viemos carreando.

(p.136)

De Caxangá a Apipuco descreve a paisagem da estrofe 44. O canavial com suas ondas ficou para trás; agora é outro o verde. Folhas duras dominam o mangue e as gentes que habitam a região vegetam sobre a lama preta, cortando os capinheiros grosseiros. Mais uma vez *se assiste/ à vitória, de dor*

*maior,/ do brando sobre o duro, do grão amassando a mó(...) que é a pedra dura/
furada pelo suor (p.137).*

No seguimento 45, o rio ao sabor da própria lentidão vai entrando no Recife *pitresco, sentimental, histórico* de Apipucos e do Monteiro, do Poço da Panela, da Casa Forte, do Caldeireiro, de sant'Ana de Fora, de Sant'Ana de Dentro. Desta forma, o rio enuncia o caminho de Madalena. Na estrofe seguinte faz a seguinte descrição poética:

Um velho cais roído
e uma fila de oitizeiros
há na curva mais lenta
do caminho pela Jaqueira,
onde (não mais está)
um menino bastante guenzo
de tarde olhava o rio
como se filme de cinema;
viam-me, rio, passar
com meu variado cortejo
de coisas vivas, mortas,
coisas de lixo de despejo
vi o mesmo boi morto
que Manuel viu numa cheia,
viu ilhas navegando,
arrancadas das ribanceiras.

(p.137)

Nesta estrofe, o rio narrador descreve o que viu no encontro com o Recife e, nesse retrato, fez sua narrativa fluir para o rio poético e existencial de Manuel Bandeira, de nostalgias abissais e “tristeza esparsa” de seu “Desencanto” (Bandeira, 1996,p.119). Recife chegou para o rio que o atravessou pausadamente, cheio de outros rios, lixos, vidas e mortes. E, no 47º bloco, o eu poemático olha a cidade histórica com a vaidade de um vencedor, mas faz uma apreciação crítica, não muito favorável aos os casarões de escada para o rio: *todos sempre ostentando/ sua ulcerada alvenaria;/ todos porém no alto/ de sua gasta aristocracia;/ todos bem orgulhosos,/ não digo de sua poesia,/ sim, da história doméstica/ que estuda para descobrir, nestes dias,/ como se palitavam/ os dentes nesta freguesia (p.137).*

“As primeiras ilhas” são descritas no 48º segmento: *Rasas na altura da água/ começam a chegar as ilhas./ Muitas a maré cobre/ e horas mais tarde ressuscita/ (sempre depois que afloras/ outra vez à luz do dia/ voltam com chão mais duro/ do que o dantes havia) (p.138).* As ilhas vão surgindo, nominadas ou não, concluídas ou inconclusas: Ilha Joana Bezerra, do Leite, do Retiro e do Maruim.

“O outro Recife” tematiza a 49ª estrofe que apresenta a cidade anfíbia, ausente nos guias turísticos, a realidade das casas plantadas na lama negra (*na enchente da maré / elas navegam como ilhas*) (p.138). A lama negra nesse



Recife afoga os sonhos dos desafortunados e retirantes que buscaram o mar e somente encontraram *chão de lama/ entre água e terra indecisa (p.138)*, nesse terreno que não é Canaã, nem Paságada, nem a ilha de Robinson Crusóe.

Porém, a tensão desta questão social foi suspensa por enquanto. O narrador salta literalmente para outros caminhos de seu discurso: *Vou naquele caminho/que pelo hospital dos Coelhos./ por cais de que as vazantes/ exibem gengivas negras,/ leva àquele Recife/ de fundação holandesa (p.138)*. Aqui, são citadas as pontes portuguesas, o anúncios luminosos, o Palácio do Governo, o caminho “Dos Coelhos ao cais de Santa Rita”, apresentado na estrofe 50.

As seções 51 e 52 expõem a lentidão das águas espessas do rio, águas pesadas de terra preta, de ilhas e dores dos moradores daquele lamaçal. Na próxima estrofe, desfilam os *cais com seus sobrados ossudos(p.139)*. O rio parece parado de tanto peso e, por ele, parece passarem muitos *sobrados/ com seus telhados agudos (p.139)*, os armazém de açúcar do Brum, barcaças a caminho de Itapissuma e Igaraçu. O mar finalmente desponta no cais de Santa Rita, *como enorme montanha azul (p.139)*. Este encontro com o mar foi acompanhado do reflexo de uma imagem poética, que traduz o despertar do estado de embriaguez e sonolência, um mundo de imaginações, para uma realidade. Na primeira impressão, o mar de tanto azul, é, no inconsciente, montanha, e só depois aparece a como uma paisagem marinha de Recife que tanto inspirou Joaquim Cardozo.



Porém, esta pintura levou o discurso do rio voltar à cidade tão cantada nos versos do matemático, poeta e amigo Joaquim Cardozo. É preciso contar sobre Recife: *Tuas refeições de peixe;/ teus nomes /femininos: Mariana; teu verso/ medido pelas ondas;/ a cidade que não consegues/ esquecer/ aflorada no mar: Recife,/ arrecifes, marés, maresias (p.80)*; como foi descrita num poema do livro *O Engenheiro*, dedicado à engenharia verbal do referido poeta daquela paisagem. A estrofe 53, o enunciador explica que vai *contar da cidade/ habitada por aquela gente/ (p.140)* que o acompanhou de quem foi confidente:

Lá pelo Beberibe
aquela cidade também se estende
prefere se fixar aquela gente;
sempre perto dos rios
companheiros de antigamente,
como se minuto somente
dispensar a presença
de seus conhecidos de sempre.

(p.140).

Da 53^a até a 58^a, o rio desfila sua experiência e conhecimento a respeito dos rios da região e dos homens que moram naquele espaço. O enunciador afirma que todos os habitantes dali são seus conhecidos: rios e gente do Agreste, da Caatinga, da Mata vomitada pelas usinas / *gente também daqui/ que trabalha nestas usinas,/ que aqui não moem cana,/ moem coisas muito mais finas (p.140)*. Aqui, o

eu poemático denuncia uma questão cidadina: a escravidão dos trabalhadores das fábricas.

Por meio da sua narração, o rio vai demonstrado a intimidade entre ele e aquela gente: *entro-lhes pela cozinha;/ como bicho de casa/ penetro nas camarinhas* (p.140). O rio é amigo, é amante, é o defensor, é a voz dos que vivem sob o *avesso do Recife* e desvela “As duas Cidades”. O discurso do rio questiona, em poética voz, a história de um Recife que não está nos livros, da *sua metade pode/ que com lama se edifica* (p. 141). Evidencia a cidade das sombras, sem nome, mendiga, que, *de outra qualquer cidade/ possui apenas polícia./ Desta capital podre/ só as estatísticas dão notícia,/ ao medir sua morte,/ pois não há o que medir em sua vida* (p.141).

A voz poemática conclui a exposição enfatizando seu conhecimento sobre essa gente *que deságua nestes alagados* (p.141). Segundo o rio, esse povo o acompanhou desde a serra do Jacarará: *gente que sempre me olha/ como se, de tanto me olhar,/ eu pudesse o milagre/ de, num dia ainda por chegar,/ levar todos comigo,/ retirantes para o mar* (p.142).

“Os dois mares” dominam o assunto da penúltima estrofe. O rio segue seu itinerário lentamente, como num cortejo fúnebre, pausadamente vai filosofando sobre o destino dos rios e daquele povo. O primeiro sempre alcança o



mar imenso; o segundo, é detido pelo mar de lama, sem perspectiva, sem vida, num fim dolorido. O rio sofre as dores dessa gente.

A voz narrativa conclui seu percurso. Entra agora *pelos caminhos comuns do mar* (p.142), avista barcos e corre junto de barça e rios vindo de outros lugares. Deixa para trás a gente *desses alagados* e, no discurso, sua indignação, sua pergunta, concebida como uma substância ou uma essência da linguagem artística. Essa interrogação tem um caráter concreto uma vez que o rio o questiona a si, num exame de consciência, numa constatação de um destino comum dessa gente.

Por outro lado, a referida pergunta está marcada por uma multiplicidade sêmica, já que pode ser dirigida a alguém ou a ninguém; aos leitores, a todos que interessem pela humanidade; ou evidencia a irreabilidade da sua materialidade por meio de uma conotação reflexiva. Maurice-Jean Lefebvre (1980) afirma que “a conotação reflexiva insere-se precisamente nesta ambigüidade: dá-nos o discurso como literário, logo, inseparavelmente, como matéria de linguagem e realidade do mundo” (p. 53). Pode ainda ir além, e evidenciar “a sua natureza artificial e irreal recorrendo a um processo manifesto: o do reflexo abissal” (Idem, p. 54) expondo na própria imagem discursiva o reflexo visível da irreabilidade da sua criação: a linguagem real do rio Capibaribe configura o espelho do discurso literário do poema *O rio*.



Finalmente, nos quatro últimos versos, conclui: *Somente a relação/ de nosso comum retirar;/ só esta relação/ tecida em grosso tear (p.143)*. Destarte, com maestria, o rio cumpre a sua função: construir a narrativa e a história desse mundo real sob o signo da arte da palavra.

Toda essa história narrada pelo eu poemático compõe-se por uma sequência de situações vivenciadas pela voz narrativa e de ações por este sujeito, implantadas num certo espaço, durante um determinado tempo.

De início, o caráter ficcional pode ser percebido uma vez que a voz anunciada pertence ao próprio rio Capibaribe, constituindo-se portanto numa prosopopéia. As situações vivenciadas pelo sujeito são as constatações experimentadas durante percurso, da sua nascente até o oceano, num jogo ficção x realidade. Este dualismo traduz as duas faces desta narrativa, uma vez que o rio expressa ficção e realidade ao mesmo tempo.

A realidade pré-existente do rio Capibaribe está nas experiências do personagem ficcional. Desde a nascente do rio, todos os espaços citados: a lagoa da Estaca, Apolinário, Alto Sertão, estrada da Ribeira, Poço Fundo, Couro d'Anta, estrada da Paraíba, riacho das Éguas, ribeiro do Mel, terras de Limoeiro, Ilhetas, Petribu, o canavial, os rios citados, o Tapacurá, as usinas e sua problemática, São Lourenço, Ponte de Prata, Caxangá, Apipucos, Madalena, primeiras ilhas, os

cais de Santa Rita, as duas cidades descritas. Estas são paisagem e os questionamentos levantados formam a verdadeira história do rio Capibaribe.

Por outro lado, os personagens dessa narrativa são rios e homens. Porém, estes últimos não têm voz, são narrados pelo rio Capibaribe que, por sua vez, insere uma ideologia de caráter revolucionário a caminho do mar e de outras margens de vida. Porém, no final os rios alcançam o ideal, chegam ao grande mar, mas os homens ficam estacionados no mar de lama. A voz narrativa, depois de contar sua odisséia, interroga sua participação e ideologia neste fim de história e segue seu inexorável caminho. Contudo, ao partir, narra a história dessa gente, por meio da sua experiência poética e narrativa e, nesta realização, revela a condição humana.

Esta ação praticada pelo sujeito poético, não possui, evidentemente a eficácia e o interesse, nem a transparência do discurso cotidiano. “O discurso literário não se dirige, em geral, a nenhum interlocutor preciso: no limite, dir-se-ia que ele se fala sozinho. Trata-se, ainda, de um sinal de gratuidade” (Idem, p. 36). Por outro lado, o rio exprime a difícil travessia do homem sertanejo e questões sociais e históricas de Pernambuco e utiliza o próprio discurso para falar sobre este mundo.

Desta forma, a narrativa do rio Capibaribe apresenta duas faces: Ficção – a prosopopéia x Realidade – o mundo real do rio Capibaribe.



3.3. Nível profundo

O poema *O rio* não ficou detido numa simples representação do mundo exterior, numa espécie de cópia de um espaço histórico-geográfico. O rio representa o Capibaribe, mas também conota uma visão de mundo sobre a concepção da própria criação literária. Destarte, ele transfigura um mundo real e, como tal, deixou de ser apenas natureza, foi personificado, ganhou voz e pensamento, para também ser traduzido numa intencionalidade literária.

Esta intenção literária produz duas conseqüências apresentadas por Maurice-Jean Lefebvre em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1980). “A primeira, é que esta linguagem se designa a si mesmo na sua materialidade e que a obra se anuncia(e se denuncia) como obra de arte: toda a linguagem literária é necessariamente figurada; ela é o indício da sua própria materialização” (p. 39). A esta realização metalingüística, este autor chamou também de conotação reflexiva que, segundo este crítico, consiste na “propriedade que advém ao discurso através da intenção literária, de se designar a si mesma enquanto discurso literário, enquanto literatura” (Idem p. 39).

A segunda conseqüência vai de par com esta materialização figurativa da linguagem. A obra chama para si novas significações, numa opacidade e pluralidade de interpretações. Esta polissemia abre possibilidade para



uma plurissignificação, inclusive, significar as coisas do mundo, numa presença de um certo real que foi chamada de presentificação.

O poema narrativo do rio Capibaribe enuncia a denominada “conotação reflexiva”, quer seja pela intencionalidade literária, ou em todo conjunto metafórico que compõe espírito do texto artístico. O rio, é antes de tudo, literatura. Porém, ao refletir-se, realiza a presentificação de um espaço geográfico e humano real. Presentifica, artisticamente, a história, a problemática econômica e social da bacia do rio Capibaribe. Nesta criação, existe um mecanismo denominado “realizante-irrealizante”, defendido por Maurice-Jean Lefebvre ao comentar a fascinante posição da “imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a “realizar-se”” (Idem, p. 12). E que, aplicado ao contexto do poema *O rio*, esse jogo entre o real e o imaginário é expresso no discurso da voz que enuncia uma verdade presente na bacia do Capibaribe. Todas as paisagens e todos os problemas formam a mais pura realidade e vivência. É história, ciência, verdade. No entanto, este real, torna-se irreal, quando narrado por um sujeito que é, artisticamente, o próprio Capibaribe. Este personagem principal, narra poeticamente a história de heróis, dos rios e dos homens, seus companheiros retirantes, aventureiros. O rio representa uma espécie de Ulisses, vive sua odisséia imaginária e ao mesmo tempo real, num jogo “realizante-irrealizante” construtor de efeitos fascinantes, só encontrado no mundo da arte.

Estes efeitos são estabelecidos por níveis diversos e complexos mecanismos, o que provoca na obra literária um caráter de “duplo movimento: o primeiro, denominado centrífugo e pelo qual ela se abre ao mundo exterior e aos seus problemas e o segundo, centrípeto, que tende, pelo contrário, fechar a obra sobre si mesma, a constituí-la como seu próprio fim e como seu próprio sentido” (Idem, p. 14).

Na obra *O rio*, a constituição desse duplo movimento pode ser comprovada. Quando o discurso literário levanta as questões sociais do Nordeste, especialmente os problemas sofridos pela população ribeirinha do Capibaribe e regiões vizinhas, a obra produz um movimento centrífugo: levando os problemas da realidade à tona, num retrato realista. Nesse momento, a voz poemática deixa de lado a questão essencial da literatura e faz um desvio, aparente, do centro da questão do artístico. Neste movimento, o rio expõe o questionamento sobre a realidade humana daquela região, faz uma denúncia das condições de vida miserável e da escravidão que apodrecem aqueles homens:

E vi todas as mortes
em que esta gente vivia:
via a morte por crime,
pingando a hora na vigia;
a morte por desastre,
com seus gumes tão preciosos,
como um braço se corta,

corta bem rente muita vida;
vi a morte por febre,
precedida de seu assovio,
consumir toda a carne
com um fogo que por dentro é frio.
Ali não é morte
de planta que seca, ou de rio:
é morte que apodrece,
ali natural, pelo visto.

(p.132/133)

Por outro lado, quando o discurso do rio usa o mundo real, apenas como um ponto de partida, para pensar na própria essência e no ser da arte, está diante do movimento centrípeto. Nesse momento, a arte é manifestada como o centro da existência do discurso do rio que dobra sobre si mesmo, em puro objeto de linguagem. É o instante denominado de materialização.

O discurso do rio Capibaribe traduz toda uma dialética em tono da criação literária uma vez que na semântica fundamental do seu discurso, partindo do mais concreto para o mais abstrato foi constatado que existe um jogo dialético entre Rio Capibaribe x Rio poético, História x discurso, Real x imaginário, Ciência x arte, Linguagem eficaz ou interessada x linguagem gratuita, Significado x Significante, Denotação x conotação, Transparência x opacidade, Movimento centrífugo x movimento centrípeto, Presentificação x materialização,



Intencionalidade de comunicação (denúncia) x intencionalidade literária, Conteúdo x forma, Coletivo x individual.

Sobre esse tema Lefebvre (1980) argumenta que “a literatura é precisamente o campo dialético que se desdobra entre estes dois pólos, entendendo por **dialética** o fato de que nenhum destes pólos existe separadamente, que um é necessariamente a condição do outro, e que a materialização e a presentificação estão numa estreita relação de solidariedade: são elas que, no espaço assim aberto, constituem a imagem” (p. 47).

Nessas constatações sobre os elementos de análise desse discurso, o rio produz uma questionamento essencial, que está numa categoria ainda mais abstrata do que a dialética apresentada: o motivo que levou a voz poética encarnar-se em rio. E esta causa realiza um prazer inerente à arte moderna, uma vez que, nessa prosopopéia, o prazer artístico triunfa sobre o humano, num processo denominado de “desumanização”. “Esta se manifesta no abandono de estados sentimentais naturais, na inversão da ordem hierárquica, antes válida entre objeto e homem, deslocando agora o homem para o degrau mais baixo e na representação do homem partindo de um prisma que o fez parecer o menos possível com o homem” (Friedrich, 1978, p. 169). Fundamentado nestas observações pode-se dizer que nessa obra *O rio* está solidificada a simulação de uma renúncia ao humano.



Porém, esta desumanização aqui presente constitui-se na renúncia do discurso humano, ou seja, àquela fala que constitui o instrumento da elite que se apossou das coisas e dos seres humanos para destruí-los em proveito próprio. Por esse motivo a arte se consubstancia no rio Capibaribe, *O cão sem plumas*, rio viajante, indigente, proletário, único ser capaz de ouvir o discurso dos outros rios, também operários, ouvir as dores daquele mundo de rios indigentes e homem desumanizados pela usura e pelo poder que a máquina afirma lhes proporcionar.

O rio, com o seu silêncio e harmonia, passa a representar um sábio poeta que não pertence ao mundo dos homens e, por isso, está isento de responsabilidades e críticas da realidade. E, no posto de sua margem, isenção e arte, *O rio* pode contemplar o mundo poética e filosoficamente. De sua contemplação nasceram os versos do seu discurso-rio, nos quais a voz poética exprime o desacerto do mundo por meio das marcas estilísticas de seus versos, que refletem sobre própria construção literária.

O nível discursivo desse trabalho artístico evidenciou a irregularidade métrica dos versos do poema. Tal irregularidade metaforiza toda a disjunção de um mundo caótico e desumano observado por esse rio-poeta-filósofo. Ora, como poderia esse poeta expressar, por meio de versos marcados pela regularidade, ações e realidades tão estranhas e inconcebíveis para os olhos humanos? Qual seria a melhor maneira para exprimir em versos a desumanidade do próprio homem? Com certeza, o nosso rio-poeta-filósofo e, ao mesmo tempo, a

própria arte em sua plena realização, transfigurou, com coerência, as imagens inusitadas que contemplou. Daí nasceu essa prosopopéia que, no seu estranhamento próprio da arte, presentifica uma realidade que poderia ser estranha se não fosse tão real. Tal concepção conduz ao célebre questionamento, a vida imita a arte, ou a arte imita a vida. Da primeira assertiva está patente um princípio certo e verdadeiro, a vida talvez seja muito mais estranha do que a arte. Por isso, as imagens aparentemente inusitadas do poema *O rio* exprimem o estranhamento do ser da arte, que não se presta a uma simples imitação da realidade, tem sua autonomia e singularidade. Ela existe e basta. Cabe ao homem, que se diz humano, contemplá-la e, neste encontro, resgatar sua humanidade perdida no deserto de sua modernidade imaginada e cheia de poder e conquistas. Quem sabe nesse encontro, o homem perceba que a sua maior vitória está dentro do seu próprio rio existencial, e que este talvez seja também um Capibaribe a cantar versos irregulares de uma desumanidade perdida? Neste reflexo o homem pode ter salvação e nem tudo está disperso.

Contudo, torna-se necessário esse mergulho no discurso-rio da linguagem para que se descubra este rio inexaurível do ser do qual Nietzsche escreve que “ninguém pode construir em teu lugar as pontes que precisarás passar, para atravessar o rio da vida – ninguém, exceto tu, só tu. Existem, por certo, atalhos sem números, e pontes, e semideuses que se oferecerão para levar-te além do rio; mas isso te custaria a tua própria pessoa; tu te hipotecarias e te perderias. Existe no

mundo um único caminho onde só tu podes passar. Onde levas? Não perguntes, segue-o” (Nietzsche, F. 1950, p. 608). Desta forma, *O rio* nos 960 versos procede por meio de raciocínios imagéticos toda uma metáfora viva da existência do homem e da natureza em geral. Na fala proferida para o ser humano, o rio o conduz a uma reflexão sobre todas as coisas e, como um filósofo, mostra as verdades de forma abstrata e concreta. Cabe agora ao homens efetivar essa conscientização.

4. A METÁFORA DA ÁGUA

Vida, criação, espiritualidade, fluidez e contínuo percurso são algumas das idéias freqüentemente evocadas quando se enuncia a palavra “água”. Gaston Bachelard defende que ela simboliza linguagem em movimento e incessante produção de forma, além de ser uma fonte das forças imaginantes da nossa mente. Em *A água e os sonhos* (2002), este filósofo postula que as forças imaginantes de nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante distintas:

(...) poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais, brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há imagens da matéria, imagens diretas da matéria. (p.1/2)

Em João Cabral, estas duas formas de imaginação - formal e material - estão intrínsecas no discurso-rio da linguagem, que será chamada de discurso das águas. Esta conceituação deve-se à observação de que, de um lado, a

poética cabralina é movida por formas, imaginações, devaneios e uma mobilidade metamorfoseante. Do outro, possui uma densidade material, traduzida numa lentidão, num silêncio filosofante, num fazer-se proliferante. Esta criação faz germinar, de cada acontecimento, uma arte sempre nova, cheia de sugestões veladas e agudezas que lembram as observações de Bachelard (2002) quando afirma que a “matéria se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento, ela aparece como insondável como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre” (p. 3).

4.1. Imitação das águas

Na produção poética de João Cabral de Melo Neto as quatro forças elementares consagradas pela tradição se evidenciam como expressão do universo visível, mas duas ganham especial relevo: a terra e a água. Este estudo tem como proposta demonstrar como a presença do aquoso vai figurar como força imaginante, quer formal, quer material. A pretensão inicial será mostrar em que medida João Cabral apresenta a lição das águas sob a forma da imaginação formal.

Bachelard (2002) referindo-se à *palavra da água* defende que esta “é senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmo diferente” (p.192). Este pensador deu sentido à teoria que

fala da poesia fluida e animada, “de uma poesia que se escoia da fonte” (Bachelard, 2002, p.192).

4.1.1. Imaginação formal

Na apreensão do mundo, Cabral realiza um desenho poético que expressa o escoar cristalino e ritmado das fontes; esta imagem mental encontra-se metaforizada nos ritmos, na construção textual e nas imagens.

Susanne K. Langer (1980) fala que “o poder da imagem está no fato de que é uma abstração, um símbolo, o portador de uma idéia” (p. 49). Sua teoria assegura a imagem como um objeto virtual e que sua importância reside no fato de a usamos para nos orientar, em direção a algo tangível e prático, mas tratamo-la “como entidade com relações e atributos unicamente visuais. Ela não tem outros; seu caráter visível é seu ser inteiro” (Langer, 1980, p. 50).

A arte abstrai da ordem física e causal o movimento contínuo da existência, a fluidez do tempo e dos acontecimentos. A poesia exprime a imagem da vida no momento de sua ação e desempenho.

O poema “Imitação das Águas” (p.260) abre-se à visão, e faz uma reprodução da aparência das ondas. O instante que essa porção de água do mar, lago ou rio se eleva e se desloca está exibido no poema, em oito quadras.

A paisagem marinha, metamorfoseia-se num trabalho demiúrgico de linguagem, desde a simetria das estrofes, à combinação de elementos sensoriais,

como aliterações, assonâncias e reiteraões, além de outros procedimentos estilísticos.

Nos oito quartetos, a imagem do movimento ondulatório vai sendo sugerida nas linhas, ou superfícies concêntricas do poema, uma vez que cada conjunto de verso tem a mesma idéia central: uma onda. A primeira massa fluída surge impulsionada e, de lado, vai sendo jogada na praia, numa imagem de acontecimento e inundação marinha.

No primeiro verso, de *Flanco sobre o lençol*, a aliteração é produzida pela consoante constrictiva lateral, sonora e líquida /l/. A constrição do (l) consiste na pressão circular que diminui o diâmetro de língua. Neste aperto, uma onda sonora vai sendo construída a partir da fluidez do som vocálico (eee) que se joga na consonância final (lê), realizando uma reunião de sons harmônicos: (eeele). Este processo fonológico, de início, faz vir à mente, a movimentação das águas com seu timbre agudo e, a posterior formatação das ondas impulsivas e enredadas, com seus movimentos contínuos, seguindo suas ondulações ou se dilatando na praia. Esta última imitação da forma tem sua reiteração realizada a partir da segunda estrofe: (...) // Uma onda que parava (...) // Uma onda que parava (...) // Uma onda que guardasse (...) (p.260). A repetição poética dá um sentimento de expectativa, de algo que vai acontecer e, ao contrário da visão flumínea, faz uma breve parada. “A repetição me preme a conhecer o signo que não volta: as diferenças, as partes móveis, a surpresa do discurso”. (Bosi, 2000, p. 43)

Reiteradamente as ondas são jogadas na praia. Este espraído é um espaço que a maré desdobra quando vaza e pode metaforizar o momento da realização do poético, quando o discurso, portador de uma representação mental de uma coisa concreta ou abstrata, flui como água penetrando na plasticidade das palavras. Aqui estas palavras adquirem a função das areias da praia que abraçam formas e são moldadas, com o fluir das águas da linguagem. Cada verso comunica uma mensagem que continua a ser expressa no verso seguinte, como uma onda, segue seu discurso no verso seguinte como pode ser verificado na terceira estrofe: O primeiro verso exprime: *Uma onda que parara*. No verso seguinte aparece a idéia explicativa de momento um pouco afastado do tempo presente (*naquela hora precisa*). Este verso tem seguimento num terceiro que se principia com a preposição *em* indicando a relação de tempo: *em que a pálpebra da onda/ cai sobre a própria pupila*. Este último verso conclui as informações e as ondas da linguagem dessa estrofe. Cada palavra vai abraçando seus sentidos e vão sendo moldadas na sintaxe das ondas das frases. Nesse sentido as palavras / areias vão sendo trabalhadas nas ondas sonoras da linguagem.

Chevalier e Gheerbrant (1990) expõem que a areia simboliza matriz e útero. “O prazer que se experimenta ao andar na areia, deitar sobre ela, afundar-se em sua massa fofa – manifesto nas praias – relaciona-se inconscientemente ao *regressus ad uterum* dos psicanalistas. É efetivamente, como uma busca de repouso, de segurança, de regeneração” (p. 79). Nesse sentido, o ato da linguagem fluir como as águas e, como tal, lançar-se sobre a areia, representa

também uma busca do eterno retorno, uma volta às origens, na gênese do verbo criador. Nesse regresso, descobre-se a silenciosa sabedoria ou as vozes sonoras do poético:

Uma onda que parava
ou melhor: que se continha;
que contivesse um momento
seu rumor de folhas líquidas.

Uma onda que parava
naquela hora precisa
em que a pálpebra da onda
cai sobre a própria pupila.

(p. 260)

O encontro das ondas com as areias reproduz a imagem da chegada a um porto seguro da linguagem, numa maturidade de quem não se deixa levar ao sabor das ondas apenas, ou das Nereidas, como eram personificadas, na lenda grega, as inúmeras ondas – as netas do oceano. As Nereidas eram belas e passavam o tempo a nadar com os golfinhos, fiar, tecer, cantar, flutuar com suas longas cabeleiras. “Outro tanto de ações e imagens que podem ser atribuídas às ondas, que fazem e desfazem incessantemente os seus líquidos bordados ao som de música sonora e grave. As Nereidas não desempenham nenhum papel ativo na mitologia. Como elas, as ondas são símbolos do princípio passivo”, (Chevalier & Gheerbrant, 1990, p.658/659), mas podem ser erguidas com violência por outra força. A sua passividade pode ser tão perigosa quanto sua ação descontrolada.

Desta maneira, as ondas podem representar a própria linguagem literária à vista de sua dupla intenção ou “duplo movimento” citado por Lefebvre como “centrípeto e centrífugo” (Lefebvre, 1980, p. 14)

O movimento centrípeto é aquele pelo qual a obra de arte se isola do mundo exterior, numa posição fechada sobre si mesma, a refletir apenas sobre o seu próprio fim e sentido. Neste movimento, à semelhança das ondas, a arte não possui uma intenção de ter uma participação ativa diante do mundo; seu discurso ou ação é gratuito, qualificado por uma espécie de opacidade, na qual a linguagem torna-se obscurecida, próxima da imagem que fazemos do mito. Destarte, este discurso-onda traz uma comunicação perturbada, que se quebra na praia, no solo de uma possível realidade. Mas, é exatamente neste choque entre as ondas da linguagem (com sua gratuidade) e a praia da realidade, que nasce o poético. Lefebvre (1980) assegura ainda, “que a arte nasce onde à comunicação se quebra – ou pelo menos, se altera -, como faísca nasce de um curto-circuito” (p. 36). O poema denominado “Imitação das águas”, pondera sobre esta faísca natalina do poético, no mágico instante que:

Uma onda que parara
ao dobrar-se, interrompida,
que imóvel se interrompesse
no alto de sua crista

e se fizesse montanha
(por horizontal e fixa),
mas que ao se fazer montanha
continuasse água ainda.

(p.260)

A onda ao *dobrar-se, interrompida* (p.260), desenvolve literalmente um movimento centrípeto, uma vez que tende a aproximar-se do centro, retornando às origens, numa inclinação que, primeiro, se faz montanha, imagem; depois, se transforma em poesia; em seguida, se torna água e mergulha na areia até o infinito. Por último, tudo de novo principia, num recomeço necessário.

O movimento centrífugo realizado pela obra de arte está explicitado na disposição com que ela se abre ao mundo exterior e aos seus problemas. Ao presentificar um mundo, interrogando sua realidade e presença, como assegura Lefebvre (1980, p. 40), o texto artístico desvia-se do centro que emana de sua natureza, para defender uma outra força ativa que estabelece e conserva o poder natural de tudo quanto existe: o céu, a terra e o mar:

Uma onda que guardasse
na praia cama, finita,
a natureza sem fim
do mar de que participa,

e em sua imobilidade,
que precária se advinha,
o dom de se derramar
que as águas faz femininas

(p.260)

Ao se abrir para o mundo, o texto literário nos faz ver e reviver o essencial, por meio de sensações, imagens, sonhos ou forças imaginantes. Por intermédio da transfiguração da realidade, o artístico representa a imitação de formas, como o mover brusco e irregular das ondas sugerido em cada quarteto do

poema. As ondas móveis da linguagem se agitam sobre a praia/ realidade. Neste movimento, a linguagem denotativa adquire outros sentidos, inclusive o de interrogar o mundo sobre sua realidade e a si mesmo “sobre sua obsessão de uma adequação perfeita ao ser do mundo” (Lefebvre, 1980, p. 50/51). Como a onda, a arte é complexa e cheia de mistério e, desde a própria composição formal, o imaginário e a realidade confundem-se e, unidos, compõem cada vez mais o clima de águas fundas, / a intimidade sombria/e certo abraçar completo/que dos líquidos copias (p.260) nas suas ações e movimentos centrípeto, centrífugo, nas ondulações fluidas e reiteradas. Desta forma, transfigurando a realidade, o poema imita as águas, mas por sua vez também, as águas imitam o poema, na linguagem fluída, nas imagens poéticas, na fascinante e singular beleza, cuja propriedade reside no mundo das artes.

É certo que o mundo da natureza e o da arte são distintos, e que o primeiro, ao contrário do segundo, não resulta da invenção humana. O homem é um ser complexo e sua criação reflete sua essência, seu tempo e pensamento. Por esse motivo, “a arte é um campo de movimento contínuo, repudia constantemente formas que caem então em desuso, para adotar outras novas, e vive, no fundo, de incessantemente se ultrapassar a si mesma” (Lefebvre, 1980, p. 9). Contudo, o mundo da natureza, com suas formas e imagens, provoca na arte uma histórica fascinação.

Considerando pontos de vista sobre arte e literatura, nesse trabalho crítico, não advogamos aquele que considera a arte como uma simples



representação da natureza, mas intercedemos pela interpretação de que o literário constrói uma espécie de cópia do mundo, na qual o artista insere uma visão, posição, juízo, enfim uma criação própria. Assim, a arte é interpretada como um meio de transmitir dados do mundo exterior e interior do artista, ficando a beleza sujeita à originalidade da visão ou à forma de expressão ao imitar um determinado conteúdo.

O estudo clássico que determina o caráter do belo nas produções artísticas entende que a realidade é construída por formas e objetos que revelam beleza. Cabe ao artista tirar do mundo a essência do belo. O conceito romântico defende que essa essência deva ser extraída da forma mais genial, inusitada e autêntica. “Não se está muito longe de considerar a arte como uma espécie de ciência intuitiva que nos descobre, através de obras sucessivas, aspectos do real até então inéditos. A estética do gênio encontra-se aqui com a do realismo” (Lefebvre, 1980, p.18).

No final do século XIX, uma nova concepção sobre a arte defende a idéia de que ela não tira a sua especificidade dos conceitos de originalidade, de gênio e de visão do mundo, mas de um certo uso da linguagem, ou dos meios de expressão. Agora, não importa o que se comunica, mas a forma ou maneira por que é comunicado. Não basta, ter idéias apenas, torna-se necessário saber como transmiti-las por meio de uma linguagem que possa traduzir símbolos. Tais símbolos devem conter significantes novos que, por sua vez, produzam outras significações para que sejam constituídos numa espécie de sistema: num código. Lefebvre (1980) traz à memória ainda “que a Degas, que se dizia cheio de

idéias e se lamentava de não poder escrever um poema, sabemos que Mallarmé respondia: "Não é com idéias que se fazem versos, é com palavras". Um passo mais, e já nem será com palavras, mas com formas, relações e ritmos: 'As obras belas', diz Valéry, 'são filhas da sua forma' "(p.19).

Diante do apresentado, o conceito de literatura não ficou estacionado na representação de um objeto ou comunicação de um sentido pré-existente, o som tem primazia sobre o sentido, o significante precede o significado e o fonema o monema. "Escrever é, um pouco, fazer pintura abstrata: é traçar, desenhar, por meio da substancial material linguagem, uma forma vazia, um esquema em busca de um sentido; é construir, sobre uma colméia artificial onde se ouvirá porventura zumbir as abelhas de Aristeu" (Lefebve, 1980, p. 9). Este zumbido, saído das entranhas da linguagem, atrai sempre um sentido novo, mais profundo. Este sussurro penetrante das abelhas do filho de Cirene e de Apolo flui como a linguagem poética que penetra na raiz da fala e corre entre a sintaxe invisível tomando formas e conduzindo um mundo de imaginações.

4.1.2. Imagem e forma

Muitas vezes, o artístico reproduz o mundo com suas combinações específicas e apresenta mecanismos na linguagem aptos a provocarem efeitos semelhantes. Gaston Bachelard (2002) chamou estes efeitos de forças imaginantes, que se desenvolvem em duas linhas bastante diferentes:



Umas encontram seu impulso na novidade: divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. (...) As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser: querem encontrar no ser, ao mesmo tempo o primitivo e o eterno. (...) Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes que a forma encravada numa substância, em que a *forma é interna* (p.1).

No poema “Uma mulher e o Beberibe” (p.341) esta força imaginante está presente no tempo e no ser da poesia, sob a forma de uma mulher e do rio Beberibe. A primeira, descobre-se no espaço e no tempo e se desvela linguagem; a segunda, revela-se como realização e linguagem:

Ela se imove com o andamento da água
(indecisa entre ser tempo ou espaço)
daqueles rios do litoral do Nordeste
que os geógrafos chamam “rios fracos”.
Lânguidos; que se deixam pelo mangue
a um banco de areia do mar de chegada;
vegetais; de água espaço e sem tempo
(sem o cabo por que o tempo a arrasta).

Ao rio Beberibe, quando rio adolescente
(precipitadamente tempo, não espaço),
nada lhe pára os pés; se rio maduro,
ele assume um andamento mais andado,
Adulto no mangue, imita dele uma mulher:
indolente, de água espaço e sem tempo
(fora o do cio e da prenhez da maré).

(p.341)

A estância inicial do poema expõe a imagem de uma mulher que, de súbito, cessou seus passos para refletir-se na água do rio. Nesse reflexo, a indecisão

permitiu que ela conhecesse por meio do sentido aquilo que o rio estava a anunciar: sua existência. Pois, como o próprio rio, ambos eram naturais de uma região seca e andavam lânguidos sem muita vida e água.

Era chegado o momento Fiat para os dois: o da mulher – era descoberta da feminilidade, da faceirice, de *um andamento mais andado* (p.341) que, apesar de lento, era fluído e enchia o espaço vazio, seco e parado, de líquido e ação. Ela, a mulher, era a poesia das águas, com seus movimentos de fertilidade, cio e vivacidade no corpo, além da capacidade de criar um novo ser. O rio, por sua vez, nessa madura reflexão, pôde mimeticamente assumir sua lentidão por meio do andamento mais andado da mulher e, apesar do espaço, da sequidão dos poços, percebeu o tempo de ser e estar, abrandando o ritmo.

Diante do exposto, a mulher – realidade-modelo, não tem plena consciência das coisas, mas parou para descobrir. O rio, (que aqui não vai representar apenas o Beberibe da realidade de Pernambuco) quando transfigurado em metáfora da arte torna-se produto da criação humana, e, como tal, por meio do olhar do observador, assume uma soberania sobre os sentidos e reflexão.

Esse poema representa a convergência entre o mundo real e o artístico. Essa direção para o mesmo ponto está expressa na imagem da forma do texto, composto por duas estrofes. A primeira seção de versos dá a impressão que fala principalmente da mulher, mas na verdade, o Beberibe é matéria e poesia. Na segunda estrofe, ao contrário, parece ser o Beberibe o assunto principal, mas a

mulher é igualmente poesia e matéria. Este contraste visual tornou o poema mais expressivo plasticamente.

Apesar do jogo sêmico, que será analisado posteriormente, pode ser verificada a unificação da forma que consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual, pelo objeto. Esta unificação sintetiza um equilíbrio simétrico, com os pesos visuais opostos contrabalançados e distribuídos homogeneamente. Nesse caso, estão inseridos ainda dois princípios básicos da unificação formal, que são as leis da proximidade e semelhança. Este, desperta a tendência de se construir unidades, isto é, de estabelecer agrupamentos de partes semelhantes; aquele, os elementos ópticos próximos uns dos outros tendem a ser vistos juntos e, por conseguinte, a constituírem um todo ou unidade dentro do todo. Nesse “campo de forças” reside o questionamento do princípio que une a vida à arte no célebre questionamento, a arte imita a vida ou vive-versa?

Qualquer que seja a resposta, as cenas da mulher *imove com o andamento da água/(indecisa entre ser tempo ou espaço)* (p.341), ou a do rio quando *ele assume um andamento mais andado, / Adulto no mangue, imita dele uma mulher: / indolente, de água espaço e sem tempo/(fora o do cio e da prenhez da maré)* (p.341) são espetáculos da vida cotidiana que, no poema, vão exercer uma estranha fascinação.

De acordo com Maurice-Jean Lefebvre (1980) “as imagens fascinantes são aquelas em que a natureza parece ”imaginar-se a si mesma” (o real desliza então para o imaginário), ou aquelas outras em que, ao contrário, é a imagem

mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a “realizar-se””(p.12). É a realização do discurso como imagem presentificante e fascinante.

Em “Uma mulher e o Beberibe” a imagem fascinante reside na harmonia dos jogos semióticos e dos contrários. No lugar de uma imagem absurda, o contraste serve como estratégia visual para aguçar o significado, que não só exercita e atrai o observador, mas também dramatiza esse significado para fazê-lo mais importante e mais dinâmico, como é o caso das palavras tempo e espaço.

Os vocábulos *espaço* e *tempo* afluem harmonicamente para o mesmo ponto comum: o jogo semiótico da palavra poética. No segundo verso do primeiro bloco, a mulher aparece (*indecisa entre o ser tempo ou espaço*) (p.341); posteriormente, os versos sétimo e oitavo expõem: *vegetais; de água espaço e sem tempo* / (*sem o cabo porque o tempo arrasta*) (p.341). Depois, na outra estrofe, *Ao rio Beberibe, quando rio adolescente* / (*precipitadamente tempo, não espaço*) (p.341) - no primeiro e segundo versos e, no sétimo, aparece *indolente, de água espaço e sem tempo* (p.341). Na primeira visão, dois tempos e dois espaços são evidenciados: (tempo metafísico – o da mulher e o tempo físico do rio); (espaço físico – o da mulher e espaço metafísico, do rio), todavia, uma observação mais perspicaz verá que não são apenas dois tempos e dois espaços, mas quatro espaços e quatro tempos, uma vez que existe o espaço físico e metafísico da mulher e do rio; da mesma forma, mulher e rio possuem os tempos físico e metafísico. No entanto,

examinando com mais atenção, pode ser encontrado um quinto tempo, que é o da poesia.

Entre os vários conceitos atribuídos ao vocábulo *espaço*, foi escolhido, primeiro, o significado inerente à física: que consiste em uma extensão tridimensional ilimitada ou infinitamente grande, que contém todos os seres e coisas de todos os eventos; segundo, o sentido usado em tipografia: intervalo em branco entre as palavras ou linhas em matéria impressa; terceiro, a idéia de espaço na música: intervalo entre uma linha e outra na pauta musical; e ainda, o lapso de tempo entre datas, eventos ou outros quaisquer limites.

Seguindo o movimento de todos estes sentidos do termo *espaço* e acompanhando de perto a mulher e o Beberibe, deve ser notada a polissemia que esta expressão adquire no poema. Entre as semânticas, está aquela que foi denominada de espaço físico: em ambos, uma região *daqueles rios do litoral do Nordeste/ que os geógrafos chamam "rios fracos". / (p.341)* e, por isso, a mulher e todos aqueles rios são *lânguidos; que se deixam pelo mangue / a um banco de areia do mar de chegada* (p.341); o espaço metafísico transcende a simples realidade do rio e da mulher. No caso desta, aconteceu no início do poema, quando *Ela se move com o andamento da água/(indecisa...)* /(p.341). Houve um lapso de tempo no qual a mulher se viu refletida nas águas e, neste reflexo, voltou o pensamento para si mesma. Ao examinar seu próprio conteúdo, que não parou na sua expressão física, ela descobriu o princípio de sua vida, sua fonte interior e toda sua faculdade de realização: enfim sua presença no mundo e com o mundo. O espaço metafísico do

rio verifica-se no espaço do tempo *quando rio adolescente /... nada lhe pára os pés,* e o *rio maduro* (p.341). Foi nesse lapso que o processo do tempo físico se instaurou: o rio menino ingressa na idade madura. Antes, corria espaços precipitadamente, não parava no tempo, hoje, corre lentamente ao sabor dos mangues. Agora, descobre sua madura idade no imovimento de uma mulher *indecisa, entre o ser tempo e espaço* (p.341) e, talvez, na indolência silenciosa de suas águas, descobriu o prazer transcendente desse tempo serôdio, do fim da estação que se arrasta *a um banco de areia e mar de chegada* (p.341) e descoberta neste espaço de segundo quando se espelhou e, ao mesmo tempo, foi retratado *por uma mulher indolente, de água espaço e sem tempo / (fora o do cio e da prenhez da maré)* (p.341).

O tempo da maturidade carregado de experiência tem as chaves da passagem para o poético. O *rio adolescente / (precipitadamente tempo, não espaço) nada lhe parava os pés;... /* (p.341), isto porque não conhecia o ser da poesia, que mora da convivência com as palavras, amadurecendo uma forma inconclusa, num desejo de linguagem e gestação, até que a palavra saia do silêncio do dicionário e vivencie a música de todos os sentidos. A poesia nasce da experiência, do desejo e da criação de um trabalho diuturno.

Entretanto, essa reprodução poética, além do *tempo* metafísico do rio, exercita o *tempo* da linguagem que está também retratado nas experiências da mulher e o Beberibe. Este tempo metaforiza a expressão da poesia das águas. Com este propósito e, sob a influência das asserções de Alfredo Bosi contidas na obra *O ser e o tempo na poesia* (2000), consideramos as observações deste autor quando



assevera que a imagem-no-*poema* “não é apenas um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada” (p.29), cuja superfície é uma cadeia sonora e significativa. O discurso, por sua vez, não se resume no espaço de uma palavra e seus significados e sons. Ele é realizado na frase e esta “desdobra-se e rejunta-se, cadeia que é antes e depois, de ainda e já não mais existe. Existe no tempo, no tempo subsiste. Para o emissor que a profere, para o receptor que a ouve, sílaba após sílaba”. (Bosi, (2000), p. 30). Esta realidade semiótica do discurso tem certa analogia com a imagem exposta no poema, no instante que o rio adquire consciência da sua lentidão e da sua necessidade de tempo para fluir. Bosi (2000) assegura que “A oração não se dá toda, de vez: o morfema segue o morfema: o sintagma, o sintagma. E entre a cadeia das frases e a cadeia de eventos, vai urdindo a teia de significados, a realidade paciente do conceito. Mediação e temporalidade supõem-se e necessitam-se” (p. 30). No poema analisado, esta teoria está expressa na composição da metáfora dos versos *se rio maduro, / ele assume um andamento mais andado, / Adulto no mangue, imita dele uma mulher: / indolente, de água espaço e sem tempo/ (fora o do cio e da prenhez da maré)* (p.341). É, nesse sentido, que está sendo defendida a idéia de que a lição das águas está exteriorizada na poesia de João Cabral quando demora-se na presença de um poema como “Uma mulher e o Beberibe” que, ao expor as imagens poéticas, se propõe atravessar o curso das palavras e realizar um discurso proporcionado pela coerência e lucidez.



A poética da água remete a cada instante ao pensador, Heráclito que, lendo a lição da natureza, compreendeu seu discurso interno e ouviu, na unidade do cosmo, o ritmo de todos os contrários. A conferência didática e filosófica publicada nesse poema reside na transfiguração das oposições entre o mundo físico e o metafísico, o tempo e o espaço, o mundo real e a arte, uma mulher e o Beberibe, a quietude e a pulsação, o presente e o passado, o ser e o não ser. Toda esses contrários se fazem presentes na assonância e aliteração, lentidão e movimento e, por fim, está escrita também no ritmo do poema, que como os mangues correm lentamente, indecisos *entre o ser tempo ou espaço* (p.341).

4.1.3. Imitação da forma

A imagem é contígua à sensação visual. O objeto se faz presente por meio da imagem que, memorizada, pode se revelar na lembrança ou sonho. Assim, a imagem tem um passado que a constitui e um presente que a mantém viva e permite a sua recorrência. Sua manifestação realiza-se por intermédio da representação mental de uma forma, ou ainda da imitação de uma forma.

A palavra “forma” admite diferentes significados. Entre as definições possíveis se priorizou aqui o sentido da forma como *idéia*, mas também se valoriza o conceito aristotélico e o da estética quando postula sua posição *intelectual e conceitual*, concepção de *estilo, maneira e linguagem e aparência*. Além dos conceitos citados, foram aceitos outros que pareceram convenientes a este exame crítico.



Sobre esta simbologia Susanne K. Langer (1980), no livro

Sentimento e forma, observa:

Um símbolo artístico é uma coisa muito mais intrincada do que aquilo que geralmente pensamos como sendo uma forma, porque ele envolve todos os relacionamentos de cada um de seus elementos com os outros, todas as semelhanças e diferenças de qualidade, não apenas relações geométricas ou outras relações familiares. É por isso que as qualidades entram diretamente na própria forma, não nos conteúdos desta, mas como elemento constitutivo desta. (p.54)

As formas não são abstrações vazias, têm conteúdo, tem algo a mais. As formas artísticas são expressivas, plurissignificantes e, especialmente a poesia, enfatiza a quantidade de sentidos. Langer (1980) tornou firme a idéia de que, devido seu caráter essencialmente simbólico, as formas consistem numa dimensão diferente da dos objetos físicos enquanto tais:

Nisso reside a “estranheza” ou “alteridade” que caracteriza um objeto artístico. A forma é dada imediatamente à percepção, porém ela vai além de si mesma; é semelhança, mas parece estar carregada de realidade. Tal como a fala, que não é nada fisicamente além de pequenos sons zumbidos, ela está preenchida por seu significado, e seu significado é uma realidade. Num símbolo articulado, a significação simbólica permeia toda a estrutura, porque cada articulação dessa estrutura é uma articulação da idéia que ela transmite; o significado (ou, falando com exatidão, de um símbolo não-discursivo, o importe vital) é o conteúdo da forma simbólica dada, como que junto com ela, à percepção. (No caso da linguagem, essa latência da forma fisicamente trivial comum importe conceitual chega às raias do milagroso. Como disse Bernard Bosanquet, “A linguagem é tão transparente que ela desaparece, por assim dizer, dentro de seu próprio significado, e somos deixados sem meio característico algum”. (p.55)

Essa natureza simbólica da arte e sua peculiar “estranheza” são denominadas muitas vezes de “transparência”. “Essa transparência é o que nos é obscurecido se nosso interesse é distraído pelos significados dos objetos imitados; neste caso, a obra de arte assume um significado literal e evoca sentimentos, que obscurecem o conteúdo emocional da forma”. (Langer p. 57). Isto porque as formas no sentido mais amplo estão numa dimensão intelectual a fim de serem percebidas. O sentimento está expresso na arte, mas ela não é feita de arranjos de elementos sensoriais, uma vez que o seu sentimento ou emoção apresenta “o caráter qualitativo de conteúdo imaginal”, é “um espelho e uma transparência” (cf. Langer, 1980, p.61,60) de um símbolo. O poema “O Canavial e o Mar” demonstra esta teoria da forma:

O que o mar sim ensina ao canavial:
o avançar em linhas rasteiras da onda;
o espalhar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial sim ensina ao mar:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.

O que o mar não ensina ao canavial:
a veemência passional da preamar,
a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.
O que o canavial não ensina ao mar;
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.

(p.340/341)

Este poema “O Canavial e o Mar” apresenta imagens de que, à medida que são apresentadas à nossa visão, abstraímos a aparência de sua existência material. Do seu cenário supostamente real, nasce um contexto diferente, imaginal, criativo, que traduz o real e o abstrato, mas principalmente reflete sobre a própria existência da arte poética e sua capacidade de hipercodificação.

À primeira vista o poema parece dar indicações ou os sinais precisos para se reconhecerem doutrinas em comum entre o canavial e o mar. Para isso, quatro versos da primeira oitava são dedicados às preleções do mar e quatro aos ensinamentos do canavial; o mesmo procedimento é reiterado para expor as negativas de um e de outro. Por outro lado, esses indicativos não ficam nas belas imagens da natureza. Pelo contrário, essas representações mentais servem para aproximar as sensações visuais e imitar uma forma.

Entretanto, esta imitação torna-se mais aparente na formatura da construção literária que realiza uma imaginação formal. A partir da idéia, inicialmente platônica, as imagens concebidas vão se tornando aristotélicas e se materializando em forma de linguagem. O mar começa seu *o avançar em linha rasteira da onda / o espraiar-se minucioso, de líquido, / alagando cova a cova onde se alonga / , a veemência passional da preamar da preamar; / a mão-de-pilão das ondas na areia...* e o canavial se forma na sua *elocução horizontal de seu verso; / na geórgica de cordel, ininterrupta, // ... ou no desmedido do derramar-se da cana; / e no comedimento do latifúndio do mar* (p.340/341). Nessa primeira estrofe, a poesia está na figuralidade do desvio em sua formulação ou redução, quando

avança a linha rasteira do sintagma da onda *alagando cova a cova onde se alonga*.

Jean Cohen (1987) assinala em *A Plenitude da linguagem (Teoria da poeticidade)*

que:

Qualquer desvio só pode ser sintagmático e não se constitui senão a partir da aplicação incorreta das regras combinatórias das unidades lingüísticas. A função poética não apenas tolera, mas exige a transgressão sistemática dessas normas. A linguagem “normal” não é, portanto, a linguagem “ideal”. Muito pelo contrário, pois é na sua destruição que assenta a instauração do que Mallarmé chamava de a “alta linguagem” (p.15)

Esta “alta linguagem” esclarece o sentido dos versos: *a geórgica de cordel, ininterrupta, / narrada em voz e silêncio paralelos*. Estas imagens antitéticas que seguem paralelas formalizam o poético que mora na representação da elocução horizontal e telúrica do canavial. Essa expressão do pensamento por palavras escritas ou orais é feita de voz e silêncio unificados na sintaxe invisível do discurso. Se na linguagem “normal” a voz nega a presença do silêncio, a poesia nega esta negação e realiza a desconstrução da linguagem. A esse respeito Cohen (1987) assevera:

Definida como sistema de desvios, a poesia aparece como pura negatividade, desconstrução da própria estrutura da linguagem. Mas se é a não-poesia que se constitui como negação de si mesma, então a aparência inverte-se. A estratégia dos desvios, como negação da negação, devolve a linguagem à sua positividade plena. Podemos, por isso, propor agora esta definição: a poesia é uma linguagem sem negação, um processo de totalização do sentido. Na frase gramatical, o sujeito restringe a predicação a uma parte somente do universo do discurso: $U = P + P'$. Na frase poética, dela destruição da

estrutura opositiva, o sujeito torna-se igual ao universo do discurso:

P=P. (p.67)

O poético dessa primeira estrofe instaura a totalização de doutrinas e sentidos formalizados pela afirmação: *o que o mar sim ensina... /o que o canavial sim ensina ao mar* (p.340). A segunda estrofe por sua vez, transporta de um ponto para outro a negação e se torna uma portadora da metáfora da lógica da diferença que domina a não-poesia, na qual, conforme explica Cohen (1987), cada unidade “é apresentada na sua relação com aquilo que ela não é, segundo a fórmula de princípio de (não)-contradição: **A não é não-A**” (p.29). Por esse motivo, a segunda estrofe tem a marca da negativa, trazendo à tona o não poético da diferença, do não-poético do mar: *a veemência passiona da preamar/ a mão-de-pilão das ondas na areia,/...* ou o antipoético do canavial: *o desmedido do derramar-se da cana;/ o comedimento do latifúndio do mar/(...)* (p.341). A poesia, consoante esse aludido teórico, “rege-se por uma lógica da identidade, na qual unidade é apresentada em si mesma e por si mesma segundo a fórmula do princípio de identidade: **A é A**. A lógica da diferença é a que inspira o estruturalismo saussuriano segundo o qual uma unidade semiológica só funciona por oposição a outra unidade” (Cohen, 1987,p.29). Tendo como suporte estas preceitos teóricos, pode ser observada uma representação em forma de versos sobre a teoria da poeticidade por meio de lições da natureza. Nas lições das leis naturais, estão algumas invariâncias subjacentes que são encontradas em todos os textos denominados de poéticos e a que a poética como ciência se dedica.



Enquanto expõe a maneira de ser da linguagem literária, o discurso exhibe, nas afirmativas e negações, versos que avançam as linhas do poema, como as ondas do mar ou o movimento do canavial. E, passo a passo, verso a verso, espraia idéias que fluem ou correm, tendendo sempre a nivelar-se e a tomar a forma da imagem exprimida: primeiro, no avanço do mar *em linha rasteira da onda* (p.340); depois, a *elocução horizontal* (p.340) do canavial; em seguida, *a mão-de-pilão das ondas na areia* (p.341); por último, *o desmedido derramar-se da cana* (p.341). As imagens adquirem vida, no ritmo e na unidade do poema.

À medida que a expressão do pensamento vai sendo estendida horizontalmente nos versos, os preceitos da poesia das águas vão cruzando com os ensinamentos do mar e do canavial. Cada frase é um verso que representa um ato ou modo da linguagem fluir. Poeticamente, simboliza o espraiair das ondas numa torrente de vicissitude dos acontecimentos *alagando cova a cova onde se alonga* (p.340).

Os versos vão sendo alongados, desdobrados e, como o fluxo das águas, desenrolados; ora apresentando um desenvolvimento líquido e ajustando idéias; ora espalhando formas e ocupando uma certa extensão. No caso deste poema, as duas oitavas formam espelhos de dois mundos que apresentam semelhanças: igualdade de forma e cor, além de proximidade, uma vez que, vistos juntos, podem constituir um todo ou unidade dentro do todo. Neste caso, podem se tornar mais amplos, quando unidos.



Os versos correm como as águas e não encontram embaraço, são fluentes, têm uma certa didática que traduz a impressão de que é fácil transpor suas idéias. Isto acontece porque os raciocínios apresentados no poema têm a similitude do curso das águas de um rio, possuem um movimento contínuo, didático, explicativo. Todos os versos parecem acorrer para o mesmo sentido - ensinar as semelhanças e os contrastes entre o mar e o canavial. No entanto, os movimentos desses versos da linguagem flutuante produzem ondas, imagens poéticas que se encontram no jogo imagético, formal, rítmico, semântico e sinestésico. À semelhança do movimento de cargas elétricas num condutor a produzir energia, os versos das águas produzem o poético. E, segundo Jean Cohen (1987) esta poeticidade está na quantidade e não na qualidade do sentido (cf.p.13).

Nessa produção marcadamente simbólica e criativa, a imitação da forma do poético expressa sua condição de espelho e transparência, sentimento e forma que ensinam as lições das águas cheias de “transparências” e poeticidade.

4.1.4. O objeto do olhar

O discurso do rio constitui a matéria objetivada em *O Cão Sem Plumaz* (p.105). O eu poético, ao descrever o rio, apresenta imagens como se estivesse de posse de uma lente ou de um instrumento óptico a ser voltado para o objeto da observação. Nessas imagens, as formas vão sendo oferecidas



cinematograficamente, uma vez que a capacidade da informação visual é muito mais ampla do que aquelas transmitidas ou assimiladas pelos outros sentidos.

O poético em *O cão sem plumas* apresenta um sistema de leitura visual da forma do objeto por meio de semelhança, simetria, contrastes: movimento x passividade e ritmo.

O poema formado por quatro blocos ou partes, apresenta as duas primeiras com a mesma denominação: “Paisagem do Capibaribe”; a terceira traz o título de “Fábula do Capibaribe” e a última, “Discurso do Capibaribe”. A primeira é constituída por 15 cenas ou quadros, a segunda por 13, a penúltima por 14 e o último conjunto de imagens possui 9 cenas.

Descortinando as cenas iniciais da paisagem do Capibaribe aparecem analogias que visualizam as relações de semelhança entre coisas que têm alguns traços em comum - o contraste/ passividade x movimento:

§ A cidade é passada pelo rio
 como uma rua
 é passada por um cachorro
 uma fruta
 por uma espada.
 (p.105)

Os objetos observados virtualmente: *cidade*, *rua* e *fruta* representam a passividade, definida como o estado natural de um ser que sofre uma ação sem reagir, é inerte e submisso, não toma parte ativa, não exerce ação. Do outro lado, o *rio*, o *cão* e a *espada* simbolizam o contraste por movimento, que cria a sensação de mobilidade e rapidez. As sensações de movimento são acontecimentos que se dão

em sequência, através de estimulações momentâneas, registrando uma mudança do estado estático. Nesse aspecto, as palavras *cidade*, *rua*, *fruta* figuram aquele ambiente de aparência inerte e sem muita vida. O movimento inerente ao *rio*, *cão* e *espada* vivifica a paisagem, acionando o discurso do seu conteúdo imaginal. De acordo com Susanne Langer (1980):

Aquilo que chamamos de movimento na arte não é necessariamente mudança de lugar, mas é a mudança tornada perceptível, isto é, imaginável, de alguma maneira. Qualquer coisa que simbolize a mudança de modo que a nós nos pareça está-la observando, é o que os artistas, com mais intuição do que convenção chamam elemento “dinâmico”. (p. 70)

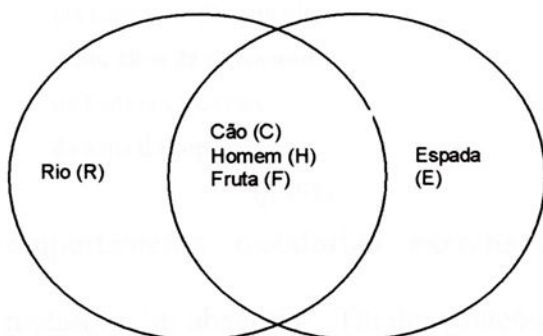
A dinâmica é uma ilusão e uma forma de dar vida e sentidos a uma realidade estática. O movimento atrai a visão para a superfície que ele adorna. Diante do que foi apresentado, o *rio*, o *cão* e a *espada* vão compor um artifício visual para expressar com certa “estranheza”, “transparência”, ou ainda, “autonomia”, um ambiente mundano. Para criar a impressão de “alteridade” diante da realidade, o eu lírico registra imagens marcadas por um ar de ilusão, como se estivesse entre o sonho e a realidade.

O discurso do eu poético apresenta sua visão sobre a cidade e o rio, numa posição de quem sobrevoa aquele espaço geográfico e, de cima, vê as imagens. A visão se consubstancia numa imaginação formal na qual, a *cidade*, a *rua* e *fruta* (símbolos referentes a elementos estáticos) são passados pelo *rio cachorro*, *espada*, (símbolos referentes a elementos dinâmicos) obedecendo a um estado contíguo, numa proximidade imediata e uma vizinhança sêmica e proporcional. A

cidade (dimensão maior) é passada pelo rio (dimensão maior); a rua (dimensão média) é passada por um cachorro (dimensão média); a fruta (dimensão menor) é passada por uma espada (dimensão menor).

Maria Lúcia Pinheiro Sampaio, em sua tese sobre os *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto* (1978), tendo como suporte uma terminologia e uma conceituação adquirida na abordagem da Lingüística, faz uma explanação sobre os principais recursos retóricos utilizados por Cabral. Seu trabalho, estruturado em três partes, acompanha a classificação das figuras confiada ao Grupo de Liège. Na parte, nomeada por metassememas, a autora explicitou vários estilos de metáforas, a prosopopéia, a imagem e o símile. Embora, a proposta deste estudo não seja, necessariamente a análise dos processos retóricos, nesta investigação sobre o objeto do olhar em *O cão sem plumas*, estão sendo valorizados alguns procedimentos de construção da metáfora que dão suporte à imaginação formal.

Este processo conduz ao exame do próprio conceito da metáfora do grupo de Liège, (citado por Maria Lúcia Pinheiro, 1978) que parte das teorias de Pottier e Greimas para conceituar a metáfora como uma modificação do conteúdo sêmico e não uma simples substituição de sentido. Esta modificação resulta da junção de duas operações básicas: adição e supressão de semas. Destarte, a metáfora é composta por um termo de partida (R), um de chegada (E) e um intermediário (C, H e F) que marca a interseção entre os dois termos. No poema em análise esse procedimento metafórico pode ser esquematizado da seguinte forma):



O Rio é o primeiro comparativo dessa travessia, logo é o ponto de partida (R); A espada aparece na última comparação, é o termo de chegada (E); Entre comparação da passagem do rio e a passagem da espada por dentro da fruta, um cachorro (homem) passa pela rua. Neste centro de convergência, na passagem do meio, mora a metáfora. Desta maneira, o cachorro que, ao mesmo tempo, reproduz a idéia do rio e do homem, retrata também a imagem da espada que corta e fere mortalmente, descortinando aquela matéria/ objeto do olhar dos donos do poder. Essa intrincada construção imagética representa a metáfora e a imaginação formal que, alquimicamente, na ótica do poético, funde os semas do rio, ao cachorro, ao homem, à espada, ao discurso, ao olhar de quem tem sensibilidade.

Por conseguinte, entre o rio e a espada está a metáfora, isto é, todas as semias do cão sem plumas e suas alusões, trazidas pelos símiles:

§ O rio ora lembrava
 a língua mansa de um cão,
 ora o ventre triste de um cão,
 ora o outro rio
 de aquoso pano sujo
 dos olhos de um cão.

§ Aquele rio

era como um cão sem plumas.

Nada sabia da chuva azul,

da fonte cor-de-rosa,

da água do copo de água,

(p.105)

Este comportamento metafórico exercitado nessa construção literária denomina-se - metáfora "in absentia". Tal designação é motivada pelo fato de aparecer, afastando do correspondente, no código, o termo substituinte ou irreal, isto é, aquele que sofreu modificações na estrutura sêmica. Essa metáfora é chamada também de "pura" ou "de primeiro grau", ou ainda a verdadeira. Assim, segue-se as teorias do grupo de Liège, quando este teórico garante que "uma metáfora, por exemplo, somente é percebida como metáfora, quando ela remete ao mesmo tempo ao sentido próprio e ao sentido figurado e portanto é realmente a relação norma-desvio que constitui o fato de estilo e não o desvio como tal." (J.Dubois et alii, 1970, p. 22). Sobre a redução desse desvio Jean Cohen (1969) nos lembra que:

A metáfora não é o desvio, mas surge da redução deste.

A norma e a redução do desvio se situam no plano paradigmático, ao passo que o desvio em si está no plano sintagmático. A impertinência de sentido criada pela metáfora é uma violação do código, que resolve esse impasse, reduzindo a impertinência e se reestruturando, ao aceitar que o lexema provocador do desvio modifique sua estrutura semântica, passando do sentido próprio (dado pelo código) ao sentido figurado (criado pelo autor). (p. 127).

Partindo dos preceitos apresentados sobre a metáfora, pode-se afirmar que o rio Capibaribe, pela relação analógica dos traços comuns entre um pobre animal, lembra *a língua mansa, o ventre triste, os olhos de* um cão sem

plumas, *que nada sabia da chuva azul, / da fonte cor-de-rosa, / da água do copo de água / da água do cântaro / dos peixes de água, / da brisa na água* (p.105); ou ainda, um indivíduo que foi zoomorfizado, niilizado, que perdeu a essência:

§ Entre a paisagem

(fluía)

de homens plantados na lama;

(...)

§ 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.

(...)

§ Mas ele conhecia melhor

os homens sem pluma.

Estes

secam

ainda mais além

de sua calça extrema;

ainda mais além

de sua palha;

mais além

da palha de seu chapéu;

mais além

até

da camisa que não têm;

muito mais além do nome

mesmo escrito na folha

do papel mais seco.

(p.109/110)

O termo *rio* foi modificado “in absentia”, baseado na semelhança dos semas conotativos entre o termo modificado e o substituído: *Aquele rio / (...) 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* (p.105). Na redução do desvio o termo substituinte sofre supressão de quase todos os seus semas nucleares, substituindo-os pelos semas do termo substituído. Temos, portanto, de um lado - o rio; do outro, a espada e, no centro, o cão sem plumas - o homem, que é ao mesmo tempo, o rio e a fruta.

O rio corta uma paisagem que, no poema, é representada pelas partes Paisagem do Capibaribe I e Paisagem do Capibaribe II. Depois, tem a “Fábula do Capibaribe” na qual se observa a cena que *a cidade é fecundada / por aquela espada* (p.111). Em seguida, “O discurso do Capibaribe” evidencia os estados de consciência ou movimentos interiores daquela metáfora viva que pode ser reconhecida inicialmente pela visualização do seguinte quadro:



A norma (plano paradigmático) – no nível do código

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Cão (Termo substituinte)	Mamífero quadrúpede, carnívoro domesticado desprezado Diabo	animado animal material concreto	despojamento miséria pobreza fidelidade desprezo
sem plumas (termo substituinte)	(Pluma) adorno de aves. Pena de escrever. Flâmula. Cabos náuticos. Macio ou fofo. Algodão	inanimado material	(Sem plumas) ausência, exclusão, falta, privação, negativa (de calor, humanidade, riqueza)
Paisagem do Capibaribe I (termo modificado)	Estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo e lama.	inanimado material concreto	despojamento miséria, pobreza fidelidade desprezo
Paisagem II. (Termo modificado)	Estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo e lama.	inanimado material concreto	despojamento, miséria, pobreza fidelidade desprezo
Rio- Fábula do Capibaribe (Termo modificado)	Narração imaginária e artificiosa sobre a cidade e o rio.	inanimado material concreto	despojamento miséria, pobreza, fidelidade desprezo
Discurso do Rio (Termo modificado)	A linguagem e ser do rio.	inanimado material concreto	despojamento miséria, pobreza fidelidade desprezo

A redução do desvio (plano paradigmático): A metáfora

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Cão sem Plumas (Termo substituente)	Estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo, lama, dor.	animado animal humano material concreto	despojamento, miséria, pobreza fidelidade desprezo
Cão sem Plumas (Termo substituente)	Narração imaginária e artificiosa sobre a cidade, o rio, homem e sua luta pela vida.	animado animal humano material concreto	despojamento miséria, pobreza, fidelidade desprezo
Cão sem Plumas (Termo substituente)	A linguagem e o ser do rio.	animado animal humano material concreto	despojamento miséria, pobreza fidelidade desprezo

Essa mudança de sentido ou redução do desvio, no qual se restitui à figura sua unidade profunda, se consubstancia na imagem de um *cão sem plumas*, porque no plano paradigmático os semas nucleares aludem para uma paisagem, uma fábula e um discurso e, concomitante, os semas conotativos conduzem para significações que encaminham para o despojamento, a miséria, a pobreza, a fidelidade, propriedades inerentes a um animal dessa estirpe.

Entre os semas nucleares e os conotativos, o cão expressa a essência daquele ser que desconhece o que há de belo ou bom na natureza, como *chuva azul* ou a *fonte-cor-de-rosa* (p.105). Somente sabe do mundo cão dos *caranguejos / de lodo e ferrugem* (p.105), por exemplo. *O cão sem plumas* expressa a forma daquele mundo que:

§ Abre-se em flores
 pobres e negras
 como negros.
 abre-se numa flora
 suja e mais mendiga
 como os mendigos negros.
 Abre-se em mangues
 de folhas duras e crespas
 como um negro.
 (p.106)

A forma aqui assenta o significado que Bergson conferiu a essa palavra, como sendo “um instante de uma transição”, ou seja, uma espécie de imagem intermediária da qual se aproximam as imagens reais em sua mudança e que é pressuposta como “a essência das coisas”. Nicola Abbagnano (1999), a respeito dessa concepção de forma acrescenta que esse raciocínio de Bergson “aproxima-se do sentido com que essa palavra é usada por Hegel, como “totalidade das determinações”, que é a essência no seu manifestar-se como fenômeno (Enc., § 129). Nesse sentido, forma é o modo de manifestar-se da essência ou substância de uma coisa, na medida em que esse modo de manifestar-se coincide com a própria essência”. (p. 469).

As formas da paisagem do Capibaribe foram abstraídas e liberadas de seus usos comuns para serem colocadas em novos usos. Agora agem como símbolos, tornam-se expressivas ao sentimento humano. A primeira paisagem levanta a bandeira do social; a segunda e terceira partes trazem a insígnia do histórico / social e, a última, do discurso do rio e da poesia. Como numa representação dos quatro pontos cardeais ou dos quatro elementos do mundo, o quaternário marca o espaço e o tempo daquele objeto do olhar: visto, alegoricamente, sob ótica de um sentimento animado por um mamífero quadrúpede, carnívoro, domesticado, desprezado, um pobre diabo, um cão sem adorno, reduzido ao nada, aniquilado, absolutamente descrente.

O vocábulo pluma, inicialmente, significa adorno de aves, mas, possui denotativamente outros significados, entre eles: pena de escrever, flâmula, cabos náuticos, macio ou fofo, algodão. No plano conotativo, entre os vários sentidos, pluma significa riqueza, calor, presença; “sem plumas” representa ausência, exclusão, falta, privação, niilismo, negativa (de calor, de humanidade, de riqueza). Na redução do desvio, o termo substituinte tomou a forma da estrutura física de uma paisagem marcada por miséria, lodo, lama e dor de um ser que perdeu sua essência, que foi esfacelado pelos desacertos do mundo. Essa situação trágica transforma-se em uma narração imaginária e artificiosa sobre a cidade, para por à vista o próprio discurso e o ser do rio.

Conforme o exposto, *O cão sem plumas* tem essa função de transmitir a forma, a essência ou substância daquele universo do rio Capibaribe. Em



toda a primeira parte da paisagem I, essa forma é reiterada sob a égide do social e existencial do rio como expõem, por exemplo, as seguintes imagens:

§ Liso como o ventre
de uma cadela fecunda
o rio cresce
sem nunca explodir.
Tem, o rio,
um parto fluente e invertebrado
como o de uma cadela.
(...)

§ Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas,
fluíam como as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

(p.106)

O aspecto social e o espaço físico e ontológico do presente são mesclados ao passado histórico do rio:

§ Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
algo da estagnação
do hospital, da penitenciária
dos asilos, da vida suja e abafada/
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando.

§ Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos



de mofo e erva-de-passarinho.
 Algo de estagnação
 das árvores obesa
 pingando os mil açucares
 das salas de jantar pernambucana
 por onde veio arrastando.

§ (É nelas,
 mas de costas para o rio,
 que “as grandes famílias espirituais” da cidade
 chocam seus ovos gordos
 de sua prosa./...).
 (p.107)

Aqui estão reiterados os aspectos da negatividade que não aparecem explicitados na história dos cartões postais ou guias turísticos. Este rio representa uma realidade velada, porque não interessa às *salas de jantar pernambucanas*/ (...) às *grandes famílias espirituais* (p. 107), como ironicamente foi exposta a nobreza pernambucana.

Na “Paisagem do Capibaribe II”, o elemento humano é fundido ao rio e ao cão. Aliás, o cão é metáfora do homem que, desprovido de ser e linguagem, tornou-se o objeto do olhar do eu poético. E, nesse conjunto ritmo e imagético dessa *paisagem de anfíbios / de lama e lama* (p.108), cada verso flui como as águas pesadas do rio, como o andar dolorido do cão, refletindo a cada passo, a cada ritmo de reiteração cheia de intensidade e desvios. Os versos vão ora oscilando, ora fazendo uma parada num momento de reflexão, obrigando o pensamento a voltar sobre si mesmo para examinar o seu próprio conteúdo:

§ 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).

(p.108)

A repetição das fatídicas assertivas produzem uma carga de intensidade e dor e, citando Cohen (1987), “soa como um dobre a finados” (p.211). Entre o silêncio de um verso e outro, de uma estrofe e outra, as imagens do rio, do cão, do homem, da fruta e da espada se misturam *na paisagem do rio / difícil é saber / onde começa o rio; / onde a lama/ começa o rio; / onde a terra / começa da lama; / onde o homem, / onde a pele / começa da lama; / onde começa o homem / naquele homem* (p.110). Deste jogo imagético, nasce a “Fábula do Capibaribe”.

Além das imagens refletidas nas descrições, o discurso agora, traduz as alegorias que, vertidas de reflexões, contam histórias e lendas daquela cidade guerreira: o Recife, a rocha escarpada à beira do mar; o rochedo ou grupo de rochedos nas proximidades da costa do mar e à flor da água e das revoluções. A rocha-capital de um Estado ostenta a bandeira usada na Revolução de 1817. Este

estandarte é formado pelas cores azuis e brancas, adornadas pelo arco-íris, uma estrela, o sol e uma cruz. O arco-íris significa a união dos pernambucanos. O azul simboliza o céu e o branco o estado, a paz. O sol representa a força do estado, a fé na justiça. Na magia das imagens poéticas, o rio tornou-se um cachorro/ homem, num mundo cão. Nessa representação, o mar surge como *uma bandeira/ azul e branca/ dobrada/ no extremo do curso/ - ou mastro - do o rio* (p.111) que pode ser quando detentor da espada da bravura do verbo criador.

“A espada possui duplo aspecto destruidor e criador. Ela é símbolo do Verbo, da Palavra. O khitab muçulmano costuma segurar uma espada de madeira durante sua predicação; o Apocalipse descreve uma espada de dois gumes a sair da boca do Verbo. Esses dois gumes relacionam-se ao duplo poder. (...) A espada está também relacionada com a água e como dragão: a têmpera é a união da água e do fogo; sendo o fogo, a espada é atraída pela água”. (Chevalier & Gheerbrant, 1990, p. 392).

Nesse sentido, a força do rio está no seu discurso que faz história de vitórias e ações. Apesar de seus feitos, o rio é dominado pelo mar. Aquele representa a fonte, a água; este a força do dragão:

§ o mar com seu incenso,
o mar com seus ácidos,
o mar e boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alçando
à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu puro

professor de geometria.)

§ O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,
a igreja aparentemente aberta.

§ 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.

(p.112/113)

O mar significa o dragão que destrói e, como tal, pode simbolizar também a espada que corta a fruta, que corta o rio que se detém / *em mangues de água parada*. / *Junta-se o rio / a outros rios / numa laguna, em pântanos / onde, fria, a vida ferve. //... Juntos todos os rios / preparam sua luta / de água parada, / sua luta / de fruta parada* (p.113). Os rios exibem a força do verbo criador que, com

o seu poder de ação, discorre sobre as suas vidas de rios refletidas nos homens: cães sem plumas, frutas que são cidades, todos eles fecundados pelas dores do mundo, pela espada da miséria e do poder que violenta a humanidade. Desta maneira, o rio atua como um ator coletivo, como um herói que exprime o discurso do seu povo. E a força desse discurso do rio se evidencia no contraste provocado pelo contato da espada com a fruta: *A mesma máquina/ paciente e útil / de uma fruta; / a mesma força / invencível e anônima / de uma fruta / - trabalhando ainda seu açúcar / depois de cortada* (p.113). A poeticidade do discurso do rio, não está na descrição da bandeira do mar, mas do encontro do rio com o mar, no ludismo lingüístico cheio de imagens e polissemia e, ainda na conformidade de semas entre o rio, o cão, a fruta, a espada enfim, o homem, não apenas de Pernambuco, mas de qualquer ser humano marcado pela ausência de tudo, inclusive do próprio ser. No olhar do eu lírico perpassa a fábula do Capibaribe, transmitida em forma da linguagem poética, por meio do discurso do rio.

Na quarta parte, intitulada “Discurso do Capibaribe” o rio adquire um movimento lento e dolorido quando encontra os mangues estacionados como enorme fruta madura. Dominando a espada do verbo, o rio poético, o cão sem plumas, também representação do homem, toma várias formas e, como a vivacidade do reflexo do sol sobre as águas, torna-se um demiurgo e onipresente. O Rio *está na memória / como um cão vivo / dentro de uma sala /...Como um cão vivo / debaixo dos lençóis, / debaixo da camisa, / da pele* (p.114). O rio é linguagem poética e por isso tem a energia de uma metáfora viva que flutua entre o real e o imaginário. Por

ser real, sua liquidez não é completa, não corre plenamente pelo mundo dos sonhos. Por isso é espesso, corre devagar como o tempo, *uma maçã, um cachorro, um homem* (p.115). A vida corre como o rio, espesso; o sangue do homem também é espesso; e ainda, *a paisagem, as ilhas negras de terra* (p.116) são espessas.

A realidade tem a natureza, pétrea, condensada, severa, a arte não. Ela tem a fluidez das águas, do sonho, corre levemente por mundos inimagináveis. A arte, como o sonho, vive o mundo do imaginário e cria nele um mundo autônomo, auto-suficiente para ~~criar~~ *uma* ilusão do real, mesmo espesso. Porém, a fluidez das águas do discurso poético conduz o mundo real para uma ponderação sobre as vicissitudes causadas pelos pedregosos caminhos construídos pela própria desumanidade.

O discurso do rio em *O cão sem plumas* está nessa intrincada rede de metáforas, de imagens que fluem como as águas de um rio, mesmo, como o Capibaribe na sua travessia final: espesso, lento, triste. Mas, desde a primeira vista, o discurso se enuncia nos versos irregulares, de aparência livre que, ora numa fluidez harmônica se tornam mais curtos, ora se alongam mansamente, parte por parte, seção por seção, discurso por discurso, parágrafo por parágrafo, pontuando suas reiteradas pausas e reflexões. Enquanto isso vai tecendo sua rede de metáforas, que aparentam correntes de água ou onda, jogando imagens, numa brincadeira séria que evoca a vida com seu ritmo cadente e pausado e contínuo.

Diante do que foi afigurado, esse poema analisado expressa o rio, a paisagem, o homem, enfim a realidade, mas também a plenitude da linguagem

poética. E, como metáfora, *O cão sem plumas* não deixa seu discurso de rio/ homem estacionar como a água parada, com uma rua, ou uma fruta, corre para outras margens, entre pelo mar/ dragão levando imagens e símbolos com alto grau de sentidos e, na sua fala, constrói um mundo de imaginação. Porém, de sua irreabilidade, aciona sua objetiva como uma espada que atravessa uma fruta, ou um rio que corta a paisagem, ou cão que corta a rua, fluindo num movimento que desvela um espaço pré-existente, com sua história: enfim, desvenda as dores daquele mundo. Por meio do olhar de uma observação poética, um cenário real adquire um contexto literário e uma outra existência se realiza, agora com mais “auto-suficiência” e uma irreabilidade/ real que perturba e delicia, que fere e cura, que chora e acalanta, numa unificação estranha, um tanto insólita mas que presentifica e transfigura uma realidade.

Diante de todas essas assertivas, podemos concluir que *O Cão Sem Plum**as*, este objeto do olhar, pode ser contemplado sob quatro visões:

Na primeira está inserida a ontologia: o rio Capibaribe em si. *O cão sem plumas* marcado pela estrutura física de uma paisagem estigmatizada pela miséria, pelo fogo, pela lama e pela dor. Neste caso, o rio Capibaribe traduz a posição de um ser que tem sua negatividade dissimulada nos atrativos do mapa turístico da Capital de Pernambuco. O rio, objeto deste olhar, tem semelhança com um cão, uma animal pobre e desprezado pelos olhos dos poderosos que são insensíveis à realidade do rio e transmite um falso retrato para atrair mais lucro e influência. Esse rio, enquanto ser, vai reproduzir como a fluidez de suas águas

todo um tecido de imagens que já estão condensadas na primeira estrofe, como num processo de passagem do estado gasoso ao líquido. Desse modo pode-se dizer que toda a organização do rio (o discurso do poema) começa a fluir na primeira estrofe.

A partir de então, podemos afirmar que, na segunda visão, o rio representa a metáfora do homem marginalizado pelas negativas de humanidade, condições de uma vida digna, justa, sem discriminação. Este homem é também um cão sem plumas que reside na lama do rio e da sociedade.

Na penúltima visão, este rio Capibaribe, que representa também o homem (objeto do olhar similar ao rio que corta a cidade) exprime ainda a própria coletividade: a cidade, a rua, as casas, as frutas. Aqui, existe toda uma intrincada coletividade que forma uma rede ações metafóricas, pois da mesma forma que a cidade *é passada pelo, a rua é passada por um cachorro/ uma fruta/ por uma espada* (p. 105). Em cada sucessão de acontecimento, o poema realiza uma corrente a fluir imagens que vão transmitindo a correnteza do rio Capibaribe, que enquanto toda a cidade se movimenta vagarosamente, ele também se anima com a mansidão do amadurecimento de uma fruta que vai ser cortada pelo mar/ espada. E, neste encontro acontece a tensão das forças entre o rio e o mar(espada/ dragão), o jogo entre a vida e a morte. Estas forças opostas vão produzir uma transcendência e gerar o poético, o que nos lembra duas afirmações de Jean Cohen (1987) “O significado poético é totalitário. Não tem oposto. (p.113) e “É poético o ilimitado. Como tal, invade o espaço e expulsa qualquer negação fora do campo do seu aparecer”

(p.239). Assim, o discurso do rio, como um herói coletivo, vence as forças opositivas do mar, isto é, todas as dificuldades da passagem para o poético. Finalmente, domina o mar da linguagem e alcança a plenitude da arte da palavra.

Assim, esse estado de poeticidade plena conduz à quarta visão que o olhar pode perceber: o rio como existência, que no encontro com o mar transforma-se numa fruta, passada por uma espada do grande dragão. Neste caso, essa existência traduz também toda uma rede de relações metafóricas, ou seja o destino do rio Capibaribe, do homem, da coletividade e da linguagem poética. Esta última, transfigura e dá voz, por meio do seu discurso metafórico, a todo este mundo representado em forma de rio, ou seja de um cão sem plumas. Destarte, esta quarta parte que remete à plenitude existencial do nascimento ou do pré-nascimento da fruta que caminha contra a espada (morte) e, neste embate, encontra finalmente a essência da poesia (a vida), o mar da linguagem e da plurissignificação: a plenitude da linguagem poética.

4.2. Imaginação material

Gaston Bachelard (2002) acredita “possível estabelecer, no reino da imaginação, uma *lei dos quatro elementos*, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou a terra” (p. 4). Ademais, afirma ainda que toda poética deve receber componentes de elementos



materiais, fundamentais para poesia. O texto poético precisa encontrar sua matéria, isto é, seu elemento material que lhe proporcione sua substância.

Na obra cabralina, esses quatro elementos materiais estão presentes. Todavia, a terra e a água são materializadas ao longo da poética desse artista da palavra. A reiterada referência à pedra, põe em evidência sua inquietação sobre o caráter de firmeza calma, densidade e condensação que deve possuir a poesia. “A terra é a substância universal, o caos primordial, a prima matéria separada das águas, segundo o Gênesis, levada à superfície pelo javali de Vixenu; (...) matéria de que o criador (China, Niukua) molda o homem. Universalmente, a terra é uma matriz que concebe as fontes, os minerais, o metais” (Chevalier & Gheerbrant, 1990, p.879). Desse princípio de poder, força e criação própria da terra, a poesia João Cabral tem como proposta a operação intelectual discursiva, o encadeamento de idéias e metáforas e uma teoria poética marcada pelas leis do raciocínio. Em contraparte, a água que precedeu a criação do cosmo e caracteriza-se como símbolo da fonte, produção e invento, é emblemática na arte de João Cabral de Melo. Infere dessas assertivas, que a poesia desse autor situa-se entre “Fazer o Seco, Fazer o Úmido” (p.340), aproveitando o sugestivo título do poema e o que corresponde à verdade: existe realmente uma dualidade temática e material.

Conquanto esse paralelo seja tentador, a proposta dessa tese consiste na análise específica do rio e suas relações diretas com a produção textual, com o que foi designado de discurso do rio. E é nessa composição de idéias que está examinada a relação entre a palavra e a água. Em um outro capítulo, já foi citada a

informação de Chevalier & Gheerbrant (1990) que os dogons faziam distinção entre a chamada “palavra seca” e “palavra úmida”. Aquela foi considerada *sem consciência de si*, inda sem uma organização preconcebida, mas guarda o anseio da ordem, disposta com método; esta última desenvolveu a semente da vida. Por esse motivo, foi dada aos homens. Essa noção da palavra fecundadora, como manifestação divina de verbo que traz o germe da criação, colocado no despontar da gênese, como a primeira manifestação divina, se encontra nas concepções cosmogônicas de muitos povos. Chevalier & Gheerbrant (1990) explanam ainda que:

Na tradição bíblica, o Antigo Testamento conhecia o tema da Palavra de Deus e o da Sabedoria, que existia antes do mundo em Deus; pela qual tudo foi criado; enviado a terra para aí revelar os segredos da vontade divina; retornando a Deus, com a missão terminada. Do mesmo modo, para São João, o Verbo (a Palavra) estava em Deus; preexistente à criação; ele veio ao mundo, enviado pelo Pai, para desempenhar uma missão: transmitir ao mundo uma mensagem de saudação; terminada a sua missão, ele retorna ao Pai. Cabia ao Novo Testamento e particularmente a João, graças ao fato da Encarnação, destacar claramente o caráter pessoal dessa Palavra (Sabedoria), subsistente e eterna (BIBJ, João, 1,1; encontrar-se-ão nesta nota todas as referências aos textos bíblicos nos quais se apóia esta síntese).

No pensamento grego, a palavra, o logos, significou, não apenas a palavra, a frase, o discurso, mas também a razão e a inteligência, a idéia e o sentido profundo de um ser, o próprio pensamento divino. Para os estóicos, a palavra era a razão imanente na ordem do mundo. É com base nessas noções que a especulação dos Padres da Igreja e dos teólogos desenvolveu e analisou no decorrer dos séculos o ensinamento da Escritura e, muito particularmente, a teologia do Verbo. (p.680)

Pelo exposto, a palavra, na essência ou condição própria de um ser, constitui um símbolo de sabedoria, manifestação da inteligência na linguagem, na natureza dos seres e na criação contínua do universo. Pode-se dizer ainda que a palavra tem uma estreita analogia com o mito de Palas Atena, símbolo de luta e sabedoria.

Em qualquer crença ou dogma, a palavra, o logos, exprime sempre a simbologia da mais pura manifestação do ser, do pensamento, da criação e da luta pela vida. Esta fonte de vida e conhecimento materializa-se nessa poética das águas de João Cabral. A poesia desse autor transfigura a imaginação formal dos rios, como já foi apresentado. Porém, além das formas, esse poeta inclina-se com maestria na imaginação material e, como se explicitou, a matéria percorrida é a água, que representará a palavra úmida, o verbo criador. Desta maneira, João Cabral faz um mergulho na raiz da fala, do discurso desse rio da linguagem. O poema “Rio Sem Discurso” (p.350/351) resulta desse ato de imergir nas águas da palavra, produzindo uma linguagem sobre a linguagem. Esse texto, mais do que um símbolo da linguagem poética, tornou-se um ícone da metalinguagem do discurso do rio cabralino, no sentido de trazer a imagem material da linguagem da poesia. Como matéria e poesia, ou vice-versa, este trabalho metalingüístico pode ser entendido conforme prescreve Bachelard (2002): “a matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela parece insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre” (p. 3).

O curso do rio metalingüístico do poema “Rio sem discurso” é insondável e inexaurível, muitas análises já foram edificadas sobre esse ícone da poesia de João Cabral; entre elas, consideramos o artigo intitulado “Linguagem & Metalinguagem em João Cabral” inserido na obra *A metáfora crítica* (1974) de João Alexandre Barbosa. Os argumentos plausíveis marcados pela competência e experiência deste mestre ensaísta encaminham o percurso do discurso desse estudo crítico. Também, a objetividade teórica de Maria Lúcia Pinheiro Sampaio (1978) foi tomada como preparo para a reflexão sobre a rede metafórica em Cabral. Além desses estudiosos de João Cabral de Melo Neto, Aguinaldo Gonçalves, com a sua obra *Transição & permanência Miro/ João Cabral: da Tela ao texto* (1989), muito embora não tenha analisado esse poema em particular, serviu como um espelho que direcionou muitas teorias e reflexões aqui manifestadas. E é com base nessa indicação de rumo, que se pode aprofundar as ponderações sobre o signo lingüístico realizadas por este poeta crítico, no capítulo intitulado “Entre a mobilidade e o enigma”, na primeira parte, “O Símbolo e o Ícone: duas setas para o mesmo alvo”.

Saussure (1995) fez uma distinção entre língua e linguagem e, segundo seus preceitos, a palavra seria a manifestação lingüística do indivíduo. Diferentemente da língua, que é uma função social, registrada passivamente pelo indivíduo. A fala ou *parole* - a palavra ou linguagem é “o ato individual de vontade e inteligência, no qual convém distinguir: as combinações nas quais o falante utiliza o código da língua para exprimir seu pensamento; 2º o mecanismo psicológico que lhe permite exteriorizar essas combinações” (p. 22). Em síntese, a língua é a parte

social da linguagem, exterior ao indivíduo, a linguagem tem um lado individual, mas tem também um lado social, implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: é uma instituição atual e um produto do passado, portanto tem a natureza heterogênea. Por outro lado, a língua possui uma natureza homogênea e “constitui-se num sistema de signos onde, de essencial, só existe a união do sentido e de imagem acústica, e onde as duas partes do signo são igualmente psíquicas” (Saussure, 1995, p.23). Enfim, o lingüista francês definiu a língua como um sistema de signos e de regras, tesouro coletivo depositado em cada cérebro, conjunto de convenções próprias de todos os locutores de um mesmo idioma, código único e homogêneo que lhes permite comunicar-se, excluindo dessa foram, os outros componentes da comunicação que não o próprio código.

Ao definir o signo lingüístico, esse estruturalista chamou de *signo* a entidade psíquica de duas faces ou total resultado da associação de um significante (imagem acústica) e de um significado (conceito abstrato). Explicitou ainda que a aliança que une a imagem acústica ao conceito abstrato é arbitrária. “Assim, a idéia de ”mar” não está ligada por relação alguma à seqüência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra seqüência, não importa qual” (p.81/82). Desta forma, o signo é imotivado, com exceção dos dois casos de motivações, como as exclamações e as onomatopéias autênticas. Ademais, esse teórico da linguagem sustenta ainda que a origem simbólica dessas motivações seja contestável em parte.

Émile Benveniste, (1991) analisando as teorias saussureanas entendeu que a relação entre significante e significado é realmente indissolúvel, mas não é arbitrário, pelo contrário, é necessário. “Juntos os dois foram impressos no meu espírito; juntos evocam-se mutuamente em qualquer circunstância” (p.58). Isto se realiza porque o espírito contém formas que se expressam por palavras, portanto não são vazias. Benveniste conclui, que a arbitrariedade só existe entre o significante e o referente ou a realidade, já que Saussure mesmo definiu a língua como “forma” e não como “substância”.

Tendo como suporte essas teorias, Aguinaldo Gonçalves, no citado capítulo de sua pesquisa, deu seu parecer sobre a natureza da linguagem poética, que segundo ele:

Ela desrealiza” da função normativa da língua dos comunicados, mobiliza a necessária relação entre significante e significado além de recuperar ou nomear (indiretamente) aquilo que era apenas nebuloso no pensamento ou espírito. Desta forma, um novo mundo surge diante de nós. O processo da criação poética vai mais além de reorganização das convenções, e não significa conferir “expressividade” ao já conhecido. Benveniste ao dizer que “o espírito só acolhe a forma sonora que serve de suporte a uma representação identificável para ele; senão, rejeita-a como desconhecida ou estranha”, nota-se que a visão do lingüista, marcada pela categorização, acaba fornecendo subsídios férteis para a reflexão sobre o poético. Muitas e muitas vezes, mesmo não conseguimos encontrar uma relação lógica entre os significados das palavras de um poema, o nosso espírito acolhe o que aprende como nomeado pela primeira vez, embora já não mais pelas palavras-signos, mas pela profusão hieroglífica dos elementos constituintes. (p.166)

Diante desta tese, essas conotações - cujas relações se dão por mecanismos internos de linguagem - na teoria de Hjelmslev (1974) passam para o domínio da Semiótica. Assim, os conceitos abstratos ocorrem na esfera da virtualidade poética, na potencialidade evocadora do objeto intencional criado; originando, dessarte, as possibilidades de várias semias para um mesmo signo. Aqui, reside a natureza da palavra poética, daquela denominada acima por palavra úmida: a que tem o poder da criação e do logos - já que o signo e a realidade vão passar por um processo considerado dialético, uma vez o signo não é a coisa, a substância, mas sim a forma. Porém, para a criação da arte literária o artista da palavra "se vale de infinitos recursos, todos eles influndo na motivação do signo lingüístico enquanto material primeiro para a realização poética". (Aguinaldo Gonçalves, 1989, p.167)

Tendo por preceito as informações apresentadas, pode-se deduzir que o poema "Rios sem Discurso" aciona a produção de imagens que conduzem as sensações visuais da fluidez do curso de um rio, com suas vozes líquidas ou como silêncio da linguagem petrificada. Tal petrificação é realizada pela ação dos olhos da medusa do isolamento e da solidão da palavra estagnada em estado de poço, metáfora do signo lingüístico solitário, fechado nas suas duas faces - tendo por companhia apenas o seu sentido denotativo. Nesse imovimento, a palavra fica *estancada no poço dela mesma*. É o que teoriza poeticamente "Rios sem Discurso".

Este texto, ao despertar as imagens sinestésicas do silêncio, ou a comunicação limitada do poço ou ainda a ação e as vozes das águas de um rio, dá lições da fluidez da linguagem, especialmente da poética. A poesia é a produção de



um movimento complexo e intenso. A imagética do literário, nesse poema, confere a consistência das teorias lingüísticas explicitadas.

Os versos: *Em situação de poço, a água equivale/a uma palavra em situação dicionária: / isolada, estanque no poço dela mesma, / e porque assim estanque, estancada;* (p.350/351) fazem um jogo didático-poético para exprimir que, no texto artístico, o conceito Saussureano do signo como entidade psíquica de dupla face, (formada pelo significante e significado, conceito e imagem acústica), adquire uma pluralidade de sentidos. O exemplo do vocábulo “mar”, utilizado por Saussurre, inserido numa frase poética de João Cabral, pode emitir outras imagens que fogem da convencional. A simples referência do substantivo, indica apenas a relação do conceito com a imagem acústica. Porém, a palavra “mar” inserta como uma imagem poética gera na frase uma fluidez predicativa. Alfredo Bosi (2000) sustenta que “sem a predicação, o discurso emperra. Sem discurso, a predicação perde o seu melhor apoio para sustentar-se. Pré(dic)ar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com as outras coisas; referir o curso da experiência. Predicar é exercer a possibilidade de ter um ponto de vista” (p.33). Desta maneira, dependendo do sentido atribuído à palavra e seus predicados, o objeto referido poderá ter outro conceito, ou outra imagem ou conceito, distante daquela convencional. “Quanto à forma de predicação: ela se perfaz e se “vê” no desenho da frase, na sintaxe, cujo diagrama aponta para uma ordem que só “imita” o espaço do visual através da temporalidade. A disposição dos sintagmas, sobre a qual assenta

todo discurso, diz o quanto a linguagem humana é, ao mesmo tempo, seqüência, movimento e forma, curso e recorrência” (Bosi, 2000, p. 33).

Destarte, no poético o conceito denotativo do signo *mar* sai do estado de poço da palavra em situação dicionária e é acionado para outras margens da comunicação. Esta ação é construída por meio do desenho da frase, da sintaxe. No texto artístico, este desenho é muito complexo, mais cheio de movimento e de mais forma. O texto poético forma-se por uma teia feita de plurissignificação. Esta teia de significados que compõe o discurso que, por sua vez, constrói um tecido de enunciados integrados por níveis extremos, como o simbólico e o sonoro. No encontro destes níveis é acionada a corrente do poético, que funciona com um movimento de cargas elétricas de um condutor de sentidos. Essa corrente poética acontece por meio de artifícios formados por regularidades morfossintáticas, sinonímia, paronímia, correspondências semânticas, ritmos, metros, rimas, aliterações, assonâncias, reiteraões num tecido vivo de imagens e sons. Cohen assevera que:

É sobre o eixo sintagmático que o verso desempenha o seu papel principal – como imagem icônica do significado. Com efeito, a sua função essencial é essa. Na sua relação diagramática com o significado, segundo a fórmula:

$$(Ste_1 = Ste_2 \rightarrow (Sdo_1 = Sdo_2)).$$

É o que Sausure chamava “motivação relativa”. Com o verso, este tipo de modificação alarga-se à totalidade textual. O significante age como um “analogon” do significado. O “versus” ou o retorno fônico reenvia para a equivalência semântica. Na linguagem tudo é sentido. A identidade fônica significa, mas de maneira

autônoma. Ela mesma remete para os sentido, assinalando a obediência deste ao princípio der identidade. E é por isso que sem identidade semântica o verso, por mais perfeitamente conforme as suas normas que seja, fica poeticamente ineficaz. É o caso dos “versos de pé quebrado”. E é também por isso que a poesia pode prescindir dessas normas. Mas quando a identidade existe nos dois níveis, dá o sentimento de perfeito êxito poético, de que o poema des-versificado de hoje ficou nostálgico. (A Plenitude da Linguagem (Teoria da Poeticidade) Jean Cohen, p. 190/191)

A arte não pretende ser comunicativa, sua finalidade é expressão, movimento, ação; porque, “as frases não são linhas. São complexos de signos verbais que vêm e vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais de som-significante” (Bosi, 2000, p. 36). A poesia faz o signo sair do estado de poço do dicionário para ser movimentado num dis(curso) original, numa construção magistral que é ampliada a cada onda que esta linguagem polissêmica propicia.

Sobre os recursos metafóricos construídos pelo poeta, João Alexandre Barbosa (1974) analisa que são edificadas por uma aproximação repetida ao núcleo básico de deflagração do texto: a relação entre discurso, enquanto qualificação de rios, a percepção da palavra enquanto integrando um universo de reflexão literária – assim o segundo verso em que “discurso-rio” e, desde já, a congeminção radical entre palavra e entidade metaforizada. (p.152). Nesse estudo que investiga o processo metalingüístico cabralino, vale conferir a seguinte análise sobre a segunda parte do poema:

“Iniciando-se pela reiteração da imagem central com base numa estratégia frásica / vocabular de inversão / prefixação (curso → discurso), os versos terceiro e quarto apontam para uma abertura de significado importantíssima: agora o eixo ideativo é deslocado para a imagem da recomposição em que o sistema fio de água/sintaxe, da primeira parte, é retomado, ampliado, pela justaposição de uma perspectiva integralizadora que exige a participação de todos os elementos: *um rio precisa de muito fio de água/para refazer o fio antigo que o fez*. É o mesmo tipo de construção que orienta os versos sétimo e oitavo, embora aí já não se trate apenas de fio (palavra) mas poços (frases): *um rio precisa de muita água em fios/ para que todos os poços se enframem*. Novamente, o processo de inversão vocabular (*fios de água/ água em fios*) atua reiteradamente na configuração do sistema mais amplo caçado pelo poeta: rio/linguagem”. (João Alexandre, 1976, p.152/153).

Diante de todas essas indagações sobre a edificação desse texto poético, que por si só traduz toda uma teoria sobre arte da palavra, ao transmitir saber e perícia na tessitura de um poema, se faz necessário citar o pensamento de Hugo Friedrich (1978) que poderá explicar o ser dessa poesia altamente intelectualizada e atualíssima: “uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, constituindo um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistérios dos conceitos” (p.16). Nesse sentido, pode-se afirmar que a arquitetura do poema em análise torna material e realizada a sabedoria da palavra poética que sabe dizer, não dizendo, afirmar para negar conhece a retórica do silêncio que se esconde no espaço vazio entre o significante e o significado. Neste silêncio, está plantada a raiz da fala, que tem um reino flutuante

que percorre o rio do discurso da sintaxe invisível formada por imagens, idéias, emoções, sonoridades e grafismos. No rio da sintaxe invisível flutua e oscila como as ondas, o movimento contínuo das correntes e corredeiras da linguagem, formando uma usina geradora de jogos imagéticos e uma energia poética.

O folgado cheio de ludismo da linguagem literária que realiza os chamados jogos verbais faz, nesse texto, uma série de brincadeiras com o significante. Este flutua imagetivamente sobre o seu significado (da sua função referencial), e, dele se desliga e ressurge com outro significado.

Tomando como paradigma o verso: *O curso de um rio, seu discurso-rio* (p.351) e, em particular, inicialmente, o termo *curso*, o primeiro significado seria “ação de correr”, “carreira”, “movimento rápido” ou “caminho”, “rumo”, “rota”, “percurso”, “trajetória do rio” (numa função referencial). No recuo livre das ondas da linguagem, quando à palavra *curso* foi anexado o prefixo latino (*dis*) passou expressar a coordenação da linguagem ou raciocínio da ação das palavras no percurso do seu *discurso-rio*.

Assim, ao termo *discurso* foi agregado à palavra *rio*, formando um novo vocábulo marcado por uma hifenização e se constituindo num termo composto: *discurso-rio*. Nesta composição, a palavra *rio* pode obter uma adjetivação ou funcionar como substantivo. Na primeira hipótese, o discurso será qualificado como o rio da linguagem, isto é, tem apenas as qualidades de um rio; na segunda proposição, o discurso é um rio que flutua nas ondas da linguagem, com sua polissemia. Nesta circunstância, o discurso, ao mesmo tempo em que,



qualitativamente pertence ao rio, está inserido como propriedade do rio, designando a própria substância, o próprio ser real ou metafísico do rio. No entanto, o vocábulo *discurso-rio* pode ser também uma composição construída por derivação prefixal, ficando *discurso*, como prefixo do *rio*, uma vez que este último, como natureza poética, sempre esteve presente, mas não podia ser apreciado pelo sentido da visão, não se deixava ver. Cabe ao discurso proferido pelo verbo poético, a ação de exteriorizar - com as imagens e as correntes que procedem por meio de raciocínios - a sentença desse rio da linguagem e, que, por sua vez realiza a *sentença-rio*.

E, então, uma nova corrente começa, determinando sempre os vários sentidos da linguagem das águas, correndo sempre para outras margens, especialmente, para a terceira margem da palavra como poetizou Guimarães Rosa (1972) em “A Terceira Margem do Rio”. Estas corredeiras que oscilam de um lado e de outro do sentido das palavras põem em ação e efetivam a sentença absoluta desse rio perpétuo – a plenitude da linguagem poética.

Esta poeticidade gera uma eletrização instaurando, na sentença-rio, um momento iluminado, o instante alquímico da criação, o *Fiat Lux*. Esta luz que irradia da arte poética corre livre sobre o rio da linguagem.

“Os jogos de palavras são um exercício de liberdade” é o que assevera Eduardo Prado Coelho (1968) em seu artigo denominado “João Cabral de Melo Neto: A Educação Pela Pedra”. A assertiva desse crítico tem fundamentação



sólida, e neste discurso do rio a liberdade das imagens das águas expressa esses jogos imagéticos. Em João Cabral, além do tecido de imagens visuais, existe uma tessitura lúdica sonora que exprime as vozes líquidas do poema e o próprio discurso do rio:

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma.
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhum comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença- rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.

(p.350/351)

O poema é formado por um jogo de aliterações e assonâncias. As aliterações que chamam mais atenção na primeira parte são formadas pelo fonema /

d / consoante linguodental explosiva sonora (homorgânica de **t**); pela consoante oclusiva linguodental surda / **t** /; ainda pelo fonema oclusivo, velar, surdo / **q** / e uma participação do / **l** /, consoante constritiva, lateral, sonora e líquida. Essa sonoridade / **d** /, / **t** /, / **q** /, / **l** / no conjunto sugere o barulho de pedaços de água se quebrando, caindo num poço sem discurso, sem corredeiras. Ao sugerir a queda de pedaços de água, o som agudo soa doído, num tilintar tão metálico, que ensurdece, operando da mesma forma que a luz, quando ofusca e obscurece a visão.

A segunda estrofe, além das aliterações concebidas a partir das citadas consoantes, exercita o som nasal dos fonemas / **m** /, / **n** /, o / **r** / (caracterizado como consoante alveolar, vibrante, simples, sonora e líquida) e principalmente o / **f** /, consoante labiodental fricativa surda, cujo timbre sugere fricção das águas em fios saindo do estado de poço, se *enfrasando*, esfregando, se *reatando*, de um para outro poço, num roçar leve *em frase curtas*, então *frase e frase*, / até a sentença-rio do discurso único. A assonância, por sua vez pode ser visualizada da seguinte forma:

a / o / u / io / o / a / e / e / e

o / i / u / o / io / e / a / ua / e / e / e / a / a

o / a / o / a / a / ua / e / ue / a / e / e / a / o

E / o / o / e / a / ua / e / a / ua / a / i / i / a

E / i / ua / ao / e / o / o / a / a / ua / e / ui / a / e

a / u / a / a / a / e / i / a / ao / i / io / a / ia

i / o / a / a / e / a / eu / o / o / o / e / a / e / a

e/o/eu/a/i/e/a/eu/e/a/a/a
 e/ai/o/eu/a/i/e/a/eu/e/a/a/a
 e/u/a/o/eu/o/e/u/o/u/i/a
 o/eu/o/e/a/i/a/e/e/e/io
 o/io/e/a/ua/o/eu/e/e/e/i/o/ia

O/u/o/e/u/io/eu/i/u/o/io
 e/a/a/a/e/a/e/e/a/a/e/e
 u/io/e/i/a/e/ui/o/io/e/a/ua
 a/a/e/a/e/o/io/a/i/o/eu/o/e
 a/o/a/i/o/üê/ia/e/u/a/eia
 e/i/o/o/i/e/i/a/ou/a/i/ua/e
 u/io/e/i/a/e/ui/a/a/ua/e/io
 a/a/eu/o/o/o/o/o/e/e/a/e
 e/a/e/u/a/e/ao/a/e/e/a/e
 a/e/a/e/e/a/io/o/i/u/o/u/i/o
 e/eu/e/e/o/a/e/a/e/e/o/a/e

A presença da assonância fundamenta as vozes líquidas: em todo o poema, como pode ser visualizado acima, todas as vogais cantam a canção dos riachos: iiii, aaaa, eeee, uuuu, oooo, reiteradamente, como uma imaginação aberta, com frescor, claridade e uma alegria passarineira, são tagarelas que gorjeiam brincando com os diamantes líquidos que moram nos sons vocálicos. Conforme Bachelard “esses risos, esses chilreios são, ao que parece, a linguagem pueril da Natureza. No riacho quem fala é a Natureza criança”. A voz da fonte canta a arte da natureza. Do outro lado, o poético exprime semioticamente essa voz que canta e

encanta àquele que pode ouvir e perceber a vida que nasce da fonte da palavra, da raiz da fala e percorre os labirínticos caminhos da sintaxe invisível desse discurso do rio cabralino.

Assim, o poema “Rios Sem Discurso” evoca e materializa uma rede metafórica que, como as águas, oscila como ondas, ou correntes, trazendo luz, sabedoria e doutrinas de como vencer obstáculos, lutar contra as pedras, combater os vazios e alcançar a imortalidade: esta é a sentença-rio - a mensagem da teoria poética das águas da linguagem.

O poema metalingüístico “Rio e/ou Poço” (p.251) reitera a teoria das águas. O rio, não existe dúvida, figura travessia, passagem, movimento, ação e continuidade. O poço, por sua vez, tem como símbolo principal a marca do estático, mas também simboliza segredo e dissimulação da verdade, além de ser também um sinal de profundidade e silêncio. Este texto manifesta um pensamento sobre a natureza da poesia, mas também de todas as coisas e suas relações entre si. Pode ser percebida ainda uma ponderação sobre os valores, o sentido, os fatos e princípios gerais da existência, bem como a conduta e destino do homem.

Inicialmente, percebe-se que o discurso do eu lírico é dirigido para um interlocutor, que pode ser a poesia, ele mesmo ou qualquer pessoa: *Quando tu, na vertical, / te ergues, de pé em ti mesma, / é possível descrever-te / como a água de correnteza; / tens a alegria infantil. / popular, passarinheira, de um riacho horizontal / (e embora de pé estejas)* (p.252). Em qualquer dessas opções, encontramos o mito de narciso, o que remete esta exposição crítica ao pensador

Bachelard (2002) quando torna segura a idéia de que: “Narciso, na fonte, não está entregue somente à contemplação de si mesmo. Sua própria imagem é o centro de um mundo. Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem. Em seu livro Narciso, que por si só mereceria um longo estudo, Joachim Gasquet oferece a fórmula admiravelmente densa de toda uma metafísica da imaginação (45): ‘O mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de pensar’ p. (27)”.

Diante desta assertiva, verifica-se que o poema “Rio e/ ou Poço” exprime esse olhar profundo que se estende muito para baixo ou abaixo da superfície. É um olhar de poço muito fundo, que penetra muito, investiga e observa com perspicácia, tudo à sua volta. Como um poço de conhecimento, se evidencia ou se caracteriza por grande erudição e discernimento.

Parado em si mesmo, pode encontrar o céu ou o inferno, pode morrer sugado pela própria imagem da água parálitica.

Mas quando na horizontal,
em certas horas, te deixas,
que é quando, por fora, mais
as águas correntes lembras,

mas quando à tua extensão,
como se rio, te entregas,
quando te deitas em rio
que se deita sobre a terra,

(p.251)

O fluir das águas é uma canção da liberdade da poesia e do próprio ser. Na melodia horizontal dos versos estão as imagens do poético, assim como se



percebe sinestesticamente que a vida é um entregar-se ao rio da existência, a olhar primeiro para o mundo e todas as coisas nele inseridas, inclusive a si mesmo. A linguagem pode enfrasar-se, um poço pode alcançar a sentença-rio, frase após frase, verso após verso, numa espiral que corre para outras margens, não morre em si mesmo, torna-se rio.

O ser humano é mais poço do que rio: um Narciso por natureza , nesse sentido os versos cabralinos exprimem: *então, se é da água corrente, / por longa, tua aparência, / somente a água de um poço // expressa tua natureza* (p.251).

Por este motivo, estamos mais uma vez diante de uma lição das águas, que correm para o mar buscando a imortalidade, pois a verticalidade, ou o estado de poço, quase sempre conduz à morte ou no mínimo à estagnação, porque:

só uma água vertical
pode, de alguma maneira,
ser a imagem do que és
quando horizontal e queda.

Só uma água vertical,
água parada em si mesma,
água vertical de poço
água toda em profundidade,

água em si mesma, parada,
e que ao parar mais se adensa,
água densa de água, como
de alma tua alma está densa.

(p. 251/252)

O mergulho no poço de si mesmo leva o ser às águas densas e profundas que despertam os fantasmas interiores. Para fugir do suicídio, a poesia

preceitua o seguimento das vozes da água corrente, cheia de ação e movimento. E claro, que a existência de fonte não é um “mar de rosas”, como costumam expressar: tem pedras, dificuldades. Entretanto, no encontro das pedras com as águas nascem as cachoeiras: espetáculos vivos realizados a partir desse encontro de forças da natureza.

Essa teoria da linguagem que produz um movimento contínuo está renovada no poema “Os Rios de Um Dia” (p.352):

Os rios, de tudo o que existe vivo
vivem a vida mais definida e clara;
para os rios, viver vale se definir
e definir viver com a língua da água.
O rio corre; e, pois que com sua água,
viver vale suicidar-se, todo o tempo

(p.352)

A poesia da água de João Cabral alude à existência humana, lembrando também o que foi observado por Gaston Bachelard (2002): “o conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante da água límpida, toda de reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontra os seus mortos, morrer também ele, como um universo submerso” (p. 49). O homem ao mergulhar no seu poço, ou nos seus rios de um dia, na falsa imagem que faz de si mesmo, está ocorrendo para o “complexo de Ofélia”, uma vez que, perdendo a razão, a linguagem e a palavra permanente, se vê impulsionado ao suicídio. Desorientado, erra o caminho do discurso e da vida e perde-se no caminho

da morte. Sobre o “complexo de Ofélia” Bachelard (2002) expõe: “Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água, encontra aí, como diz Shakespeare, “seu próprio elemento”. A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o elemento da morte sem vingança, do suicídio masoquista” (p.85).

A perda do movimento do rio existencial manifesta-se na atração pela morte, da vida que quer morrer. “A água fornece o símbolo de uma vida especial atraída por uma morte especial” (Bachelard, 2002, p. 50). Assim, a água é um convite à morte especial, sem a presença de uma razão que reflete a dor do não ser, do limite de seu estado de poço ou de sua palavra em estado de dicionário, sem voz, sem vez, sem discurso, sem perspectiva: aporética.

Esse ser mergulhado no seu próprio suicídio metaforiza, além do humano, a própria linguagem poética quando mergulha no vazio de um significante limitado, não flui para outras margens, não tem a força da palavra úmida, guerreira e imortal: seu discurso vazio refletirá o vazio de si mesmo:

Por isso, que ele se define com clareza,
o rio aceita e professa, friamente,
e se procuram lhe atar a hemorragia,
ou a vida suicídio, o rio se defende.
O que um rio do Sertão, rio interino,
prova com sua água, curta nas medidas:
ao se correr torrencial, de uma vez,
sem alongar seu morrer, pouco a pouco,

sem alonga-lo, em suicídio permanente
 ou no que todos, os rios duradouros,
 esses rios do Sertão falam claro
 que induz o suicídio a pressa deles:
 para fugir na morte da vida em poças
 e pega quem devagar por tanta sede.

(p. 352)

A poesia de João Cabral infere a intuição heraclitiana que via na morte um devir hídrico, a morte como a própria água. Este princípio do devir incessante das coisas foi exposto no famoso fragmento de Heráclito de Éfeso (SÉC. V a.C.): “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, nem tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado; graças à velocidade do movimento, tudo vem e vai” (Fr.91, Diels). Heráclito, todavia, admitia um princípio único, subjacente ao movimento: o fogo; admitia, outrossim, uma ordem rigorosa nas mudanças, que garantia um retorno constante e periódico. Bachelard (2002) explica que Heráclito “imaginava que, no sono já, a alma, desprendendo-se das fontes do fogo vivo e universal, ‘tendia momentaneamente a transformar-se em unidade’” (p.59).

No poema “Na Morte dos Rios” (p. 336/337) a morte paira como um corvo assombrando o Alto Sertão com sua marca natural. O rio seco metaforiza a morte que deixa como legado apenas a *múmia esgotada* da carência de vida a evidenciar o nada:

Desde que no Alto sertão um rio seca,
 (...)
 o rio de ossos areia, de areia múmia.
 (...)
 o homem ocupa logo a múmia esgotada
 com bocas de homem, para beber as poças

que o rio esquece, e até a mínima água;
com bocas de cacimba, para fazer subir
a que dormem em lençóis, em fundas salas;
e com bocas de bicho, para mais rendimento
de seu fossar econômico, de bicho lógico.
Verme de rio, ao roer essa areia múmia,
o homem adianta os próprios, póstumos.
(p.336/337)

Essa morte inexorável e que pode ter um fundamento cíclico, está representada pela existência de um discurso-rio vazio de criação, mas tem a faculdade de ser combatida com a palavra poética, o verbo criador de discurso-rio imortal, que atemoriza a morte, habita os vazios de muitas semias e imaginações. Esta palavra úmida se mostra revestida de “luz que brilha nas trevas”, como foi associada nos cinco primeiros versículos do Evangelho de São João. Foi também esta palavra úmida e iluminada. Gilbert Durand, em seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2001) expõe que: “Constantemente, os textos upanixádicos associam a luz, algumas vezes ao fogo, e a palavra, e nas lendas egípcias, como para os antigos judeus, a palavra preside a criação do universo. As primeiras palavras de Atum ou de Javé são um Fiat Lux. Jung mostra que a etimologia indo-européia de ”aquilo que luz” é a mesma que a do termo que significa “falar”, e esta semelhança também se encontraria em egípcio” (p.154). Diante do que foi explicitado, reitera-se a tese de que a vida humana/ poética fica sem interrupção no tempo ou no espaço se tiver domínio sobre a palavra que desvela o silêncio que diz, não dizendo, que se encontra entre o significante e o significado.



Neste lugar nasce a fonte da vida que não se interrompe em *suicídio permanente* // *não tem vida em poças* como está explicitado no poema "Os Rios de um Dia" (p.352) mas fonte de *rios duradouros* (352), porque não têm medo do deserto vazio de palavras e de criação.

O poema "O Relógio" (p.324/327) recobra essa vertente existencialista em torno da privação da linguagem que salva o ser do aniquilamento ou da morte:

Ao redor da vida do homem
há certas caixas de vidro,
dentro das quais, como jaula,
se ouve palpar um bicho
(p.324/325).

Esse texto aperfeiçoa a imagem da água vertical que, mesmo funcionando maquinalmente como um monjolo continua sem o seu discurso real e efetivo: *quem sabe se algum monjolo/ ou antiga roda de água / que vai rodando, passiva, / graças a um fluido que a passa // que fluido é ninguém vê: da água não mostra os senões: / além de igual, é contínuo, / sem marés, sem estações* (p. 326).

Esse poema explora a metáfora do rio interior que corre dentro do homem: *outra máquina de dentro, / imediata, a reveza, / soando nas veias, no fundo / de poça no corpo, imersa* (p.327). Esse rio material e interior tem a sina dos *rios de um dia*, possui sua existência limitada no tempo e no espaço. Porém, o movimento desse rio pode ter continuidade se tomar a posse do discurso dos *rios duradouros* (p.352) que sem a bomba motor/ (coração linguagem) // *extenua gota a gota* (p.327)

a íntima poça do homem. Assim, mergulha no ser do homem / lavra e desvenda seus mistérios, para se consubstanciar em linguagem e movimento contínuo, como um relógio entre o ser tempo e espaço. Nesta unificação, a vida e a poesia permanecem na imaginação material.

Esta imaginação exterioriza-se também em “O poema” (p.

76/77), que perscruta os mistérios da criação poética:

A tinta e a lápis
escrevem-se todos
os versos do mundo.

Que monstros existem
nadando no poço
negro e fecundo?

Como o ser vivo
que é um verso,
um organismo

com sangue e sopro,
pode brotar
germes mortos?
(p.76)

“O poema” investiga o mistério da imaginação material da palavra que tem o poder de desvendar o enigma do silêncio e relevar, no deserto da folha em branco, toda uma existência pretérita e a que há de vir a ser:

Como um ser vivo
pode brotar
de um chão mineral?
(p.76/77)

Este ser vivo foi germinado pela palavra úmida que, laboriosa e iluminada, realizou sua criação e, do poço vazio, ou do deserto, a poesia percorreu



os caminhos labirínticos da tessitura verbal, mas fez da sua voz fluida e imagética uma expressão de acontecimento e realização.

4.3 O discurso da água - Temática secundária

A fluidez das águas e do discurso aparece como tema secundário em muitos poemas de Cabral. Dentro dessa temática acessória, a água surge como símbolo de transparência e liquidez; ou materializando a precipitação atmosférica de água, sob forma de gotas.

4.3.1- Água como símbolo de transparência e liquidez

A transparência e a liquidez das águas servem como modelo e inspiração para a poesia racional que o poeta-engenheiro da palavra se propõe a edificar a partir do livro *O engenheiro* (1942-1942). A poesia consciente, que não se encontra mais na pedra estacionada do sono de "Poema Deserto" (p.43), "Noturno" (p.45) e de um mundo onírico. Agora o *engenheiro sonha coisas claras*: luz, sol, ar livre, *superfícies, tênis, um copo de água* (p.69). A arte labora e exerce o seu mister: cria, a partir do vazio, um mundo que faz o seu efeito. Porém o artista-engenheiro projeta seu desenho, seu cálculo, resolve os problemas de equivalências sêmicas e semióticas com consciência e raciocínio lógico. E, como um bom filósofo-criador, realiza seu sonho a partir da observação da lição da natureza: *A*

água, o vento, a claridade, / de um lado o rio, no alto as nuvens, / situavam na natureza o edifício / crescendo de suas forças simples (p.79). A natureza constrói em segredo e com a sapiência de quem sabe interpretar o silêncio das coisas. O poeta-engenheiro deve saber decifrar os mistérios do discurso do rio da linguagem poética. De posse dos sentidos ocultos, o engenheiro da palavra edifica a literariedade de seu texto construído de imaginação formal e imaginação material. Desta maneira, o artista construtor torna real sua “machine a emouvoir”, epígrafe do livro *O engenheiro*, apreendida de Le Corbusier. A natureza é uma “máquina de comover” que aciona seu movimento contínuo no processo de criação e que pode ser um exemplo para o artista da palavra, na edificação da sua “máquina de comover” acionada pelo rio do discurso literário.

“O Sim Contra o Sim” (p. 297/301) põe em prática uma teoria sobre a “desconstrução” da criação literária. Este termo destacado não está totalmente sendo empregado dentro da teoria defendida por Derrida - com a intenção de criticar a escrita como uma simples representação da fala. Tal preceito derridiano projeta neste termo ‘desconstruir’ o valor metafísico dessa representação, o que em muitos momentos desta análise pode ser suscetível. O sentido objetivado aproxima-se do desvio da linguagem de um método, de uma forma de trabalhar a arte ou até mesmo de uma ruptura completa com os valores preestabelecidos.

Esse poema em exame está inserto no livro *Serial* (1959-1961) e, como anuncia o nome da obra, seus textos são dispostos ou ordenados em série.



Nessa composição, Cabral torna explícita uma série de estilos e formas de “desconstruir”, recriar a linguagem rompendo com o tradicional:

Marianne Moore,
em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.
(...)
Fancis Ponge, outro cirurgião,
adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com todos os dez
mil dedos da linguagem:
não tem bisturi reto
mas um que se ramificasse.

(...)
Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

Quis então que desaparedesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

(...)
Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.

(p.297/298)

Os artistas, aludidos no *serial*, estão ligados por uma sucessão de marcas estilísticas individuais, nas quais suas produções artísticas marcadas por



rupturas são ordenadas em forma de imagens. O método investigativo ou criativo da convenção é anulado, nega a si mesmo, para nesta negação encontrar a criação de uma nova linguagem. Desvela-se assim, o lado escondido da concepção artística, o reverso.

Contudo, o critério da escolha deste texto para a realização desse exame crítico, se prende à presença, mesmo secundária, da água como símbolo de transparência, fluidez e matéria que seduz a imaginação. Nesse ponto se faz presente a referência a Cesário Verde e Augusto dos Anjos: *Cesário Verde usava tinta / (...) Talvez nem usasse essa tinta, / somente água clara / aquela de vidro / que percorre a Arcádia / (...) Augusto dos Anjos não tinha / dessa tinta água clara. / Se água, do Paraíba / Nordestino, que ignora a Fábula* (p.299).

O poeta português foi qualificado como original menos pelo desejo de renovação que pela força da autenticidade. A sua poesia é a de um artista plástico, enamorado do concreto, vivendo pela cidade ou campo a descrever de modo vivo, exato, como *água clara* (p.299) as suas experiências. Essa “objetividade” antilírica da sua obra poética não impede, todavia, a expressão, embora discreta, de idéias e sentimentos que definem o homem situado no seu tempo. Cesário foi considerado um espectador de imagens e sensações, sua “objetividade” plástica era alternada por uma fuga imaginativa. Enfim, um poeta lúcido, com invulgar consciência crítica (nisto reside em parte a modernidade que o torna um admirável precursor e também sua desconstrução de modelos e formas



preestabelecidas, o seu processo de rompimento). Cesário Verde poetiza a realidade colorindo-a com as águas claras da consciência e da força imaginativa.

Augusto dos Anjos faz um mergulho nas águas profundas da linguagem e, como um filósofo moderno, desvenda as *Dores do mundo* nos infernos da profundidade da morte. Da linguagem reconstruída de nova roupagem, o filósofo-poeta-do *Eu* ressurge com uma sensatez extravagante, mostrando na sua arte extraordinária e sincrética, um verdadeiro amálgama de concepções heterogêneas que oscilam entre o passado, presente e futuro. Porém, foi nas “águas profundas, pesadas, mortas” e revestidas de sombras da existência que Augusto filosofou e concluiu que o humano é dor e morte. Estas considerações partem das ponderações bachelardianas a respeito das águas profundas e mortas (cf. p.47-72). Este aludido filósofo da modernidade confirma que: “A história da morte é então longa e dolorosa história, e não apenas o drama de uma hora fatal; é ‘uma espécie de definhamento melancólico’ (p.57).

À vista do que foi manifestado, a água clara e a profunda, nesse poema “O Sim contra o Sim”, metaforizam a imaginação material dessas formas de expressões díspares no estilo, mas que possuem a marca da ruptura e construção de uma nova forma de pensar a arte. Da água, surge a matéria e lição de poesia, que também formula sempre novas ondas de linguagem, descontruindo para construir, negando para afirmar, negaceando sempre e caminhando para outras margens, para uma “terceira margem da palavra”, uma terceira margem desse discurso rio cabralino.

4.3.2 - Chuva e Poesia

A imaginação formal ou material do aquoso se faz presente por intermédio de imagens pluviais como pode ser visualizado em poemas como “As estações (p.72)”, “As Nuvens” (p. 67), “Chuvas p. 314/317”, “Chuvas de Recife” p. 429 e “Gaiola e Chuva” (p. 668).

O poema “As Estações” (p.72/73) conjuga o sonho de *O engenheiro*, obra que transporta um devaneio que pode ser materializado numa real construção. As estações da natureza servem como modelo desta realidade da arte que quer concretizar-se. Na natureza *Uma chuva fina / caiu na toalha; / molhou as roupas, / encheu os copos; / esfriou os corações / enlaçados nas arvores / (do frio que espera / com os nomes)* (p.72). A natureza constitui um grande espetáculo de execução. Está sempre alcançando seu objetivo ou ideal com engenho, arte e forma um *mundo cheio de rios, / lagos, recolhimentos / para o nosso uso* (p.72).

A expressão de um ideal de beleza, concretizado nas formas habilmente esculpidas pela massa de vapores de água condensados na atmosfera em gotículas, com formas e cores variadas, prende a atenção pela vista grandiosa e notável. As nuvens exprimem uma representação pública que impressiona com seus gestos teatrais, cinematográficos ou pictóricos:

Num céu profundo,
máquinas de nuvens,
elefantes de nuvens
passam cantando.
Sob as mãos inertes

os móveis suam (p.72).

Essa edificação espetacular da “máquina de comover” produzida pelo conjunto das leis que presidem à existência das coisas e pela força ativa que estabelece e conserva a ordem natural de quanto existe denominada universo, está presente no texto “As Nuvens” (p.67) que exhibe os trabalhos artísticos da força ativa do mundo: *As nuvens são cabelos / crescendo como rios; / são gestos brancos / da cantora muda; // são estátuas em vôo / à beira de um mar; / a flora e a fauna leves / de países de vento* (p.67). A arte, mais do que a realidade, realiza sonhos que são visualizados por meio de palavras lavradas na imaginação, com o labor da criação de um mundo fantástico - edificado a partir do caos. Depois de acionadas a luz e a ação, a linguagem se movimenta para outras margens, formando outras nuvens, num discurso que sempre flui a formar outras imagens e outros universos em ação.

O poema “As chuvas” (p.314/317), que compõe o livro *Serial*, interpreta as variedades climáticas de Carpina, Sevilha e Galícia. O município pernambucano, caracteriza-se pelo clima ambíguo: *Ele é Agreste em parte / e Mata a outra metade. // No meio da Carpina / atravessa uma linha / mais extraordinária: / é a chuva que a traça* (p.314). Em Sevilha, a chuva figura a paisagem colorida pela arte da natureza, uma vez que água absorve o “estranhamento” artístico da *cor galinácea, suja* (p.316). Na Galícia a chuva transforma-se num depósito de água



destinado à criação. No Sertão as gotas d'água formada pela precipitação atmosférica transfiguram-se em feminilidade e desejo.

Todos a classificação por série das chuvas observadas pelo eu lírico tem em comum o princípio do engenho e arte, da capacidade de, a partir da seca, do vazio, do nada, construir um mundo de formas e cores. As chuvas se opõem “A Palo Seco” (p. 247-251), pois visualizam a sonoridade da natureza e o acontecimento da palavra úmida; enquanto o *palo seco* expressa a ausência de discurso da palavra seca: *O silêncio é um metal / de epiderme gelada, / sempre incapaz das ondas / imediatas da água; // a pele do silêncio pouca coisa arrepia: o cante a palo seco / de diamante precisa. // Ou o silêncio é pesado, é um líquido desnso, que jamais colabora / nem ajuda com ecos* (p. 248).

As chuvas tiraram do nada o vazio do palo seco, da canção de garganta, sem artifício *sem guitarra;/ o cante sem ; o cante; / o cante sem mais nada;/(p.247)*. As chuvas têm uma harmonia úmida, que se opõe à idéia da privação de realizar seu sonho de poesia causado pela lei da estiagem. Foi a palavra seca que negou a possibilidade de Anfion de construir sua cidade poética, como exprime *Fábula de Anfion* (1946-1947). Nesta obra, a mítica narrativa do poeta e músico foi “desconstruída”: o construtor dos muros de Tebas ficou sem voz, sem flauta, sem palavras, perdido no palo seco da palavra sem ação, sem artifício. As chuvas podem representar criatividade do filho de Júpiter e Antíope enquanto construía os muros de pedra ao som da lira, porque sua flauta-palavra é úmida e sabe perfeitamente como traçar as ondas das linguagens literárias. Diante do que foi considerado, a

umidade representa *um sim / numa sala negativa* (p. 200) e contrasta com o estado de eletrização negativa do deserto da *Fábula de Anfion* que: *No deserto, entre a / paisagem de seu/ vocabulário, Anfion, / ao ar mineral isento / mesmo da alada / vegetação, no deserto / que fogem as nuvens / trazendo bojo / as gordas estações* (p. 87).

No entanto, esta umidade deve ter seu equilíbrio, para não causar a *grandiloquência de uma cheia* como em “Chuvas de Recife” (p. 429/431) que pode deixar o poeta *ante o Juízo final* (p.429):

No Recife, se a chuva chove,

A chuva é a desculpa mais nobre

Para não se ir, não se fazer,

Para trancar-se no não-ser.

Mais que em cordas é chuva em sabre

Que aprisiona o dia em grades;

(...)

A chuva nem sempre é polícia,

fechando o mundo em grades frias:

há certas chuvas aguaceiras

que não caem em grades, linheiras:

se chovem sem qualquer estilo,

se chovem montanhas, sem ritos.

São chuvas que dão cheias, trombas,

em vez de cadeia dão bombas.

(p.430)

As chuvas paradigmáticas de Recife como *A Escola das facas*, por meio do conhecimento da prática ou observação, ensinam que a linguagem artística deve seguir; e que, a cautelosa umidade deve ser considerada, para não se tornar um prisioneiro da própria liquidez.

Em “Gaiola e Chuva” (p. 668) do livro *Andando Sevilha* (1987-1993), João Cabral sustenta que quando a luz da palavra brilha com a intensidade do sol, tudo é poesia: *A chuva é fora e apaga a cal / mas trás as rejas das janelas, / dentro do que por fora é cárcere, / há flor da alma, vivo-amarela* (p.668). Em vista disso, a palavra deve ser iluminada pela sabedoria de Apolo ou Atena para alcançar seu poder de voz poética.

4.4. Rios paradigmáticos

Os rios pernambucanos Capibaribe, Beberibe, o próprio mar ou o sevilhano Guadalquivir - conteúdos poéticos constantes na obra de João Cabral de Melo Neto, são rios paradigmáticos. Porém, estes modelos são transfigurados, recriados sob nova linguagem: em forma de metáfora do discurso - rio. Nas correntes, ondas, ou no movimento contínuo dos rios está a expressão do literário. Nesse sentido, os rios vivenciados pelo artista são inseridos como matéria da poesia e, como o próprio discurso, são materializados em forma de rios. Este procedimento já foi constatado nos poemas *O rio* (p.117/ 143), *O cão sem plumas* (p. 103/116), no auto *Morte e vida severina* (p.171/202) que acompanham a poesia das águas do rio

Capibaribe, ou o Beberibe, como em “Uma mulher e Beberibe” (p.341), além de outras referências ao longo do discurso-rio.

O poema “Pregão Turístico do Recife” (p. 147), da obra *Paisagens com figuras* (1954-1955), exprime uma descrição poética da paisagem Recifense:

Aqui o mar é uma montanha
regular redonda e azul,
mais alta que os arrecifes
e os mangues rasos ao sul.

Do mar podeis extrair,
do mar deste litoral,
um fio de luz precisa,
matemática ou metal.

Na cidade propriamente
velhos sobrados esguios
apertam ombros calcários
de cada lado de um rio.

(p.147)

A cidade de Recife metaforiza uma obra de arte formada de propriedades e relações de quantidades e grandezas; Recife tem a feição de uma poesia que busca, nessa realidade pré-existente, um cálculo determinado nos calcários, rochedos ou grupos de rochedos nas proximidades da costa do mar. A capital pernambucana, de muitas lutas e histórias, surge poetizada à flor das águas. Desta forma, este espaço aparece materializando os poemas do artista, compondo imagens poéticas de paisagens com figuras: mundos que foram visualizados pelo poeta.

Em sua mente figuram todos os discurso dos rios paradigmáticos, até aqueles sem discurso, de um dia - os marcados pela morte. Desses protótipos, nasce o discurso-rio da linguagem com sua lição de vida e morte, harmonia e silêncio:

E neste rio indigente,
sangue-lama que circula
entre cimento e esclerose
com sua marcha quase nula,

e na gente que se estagna
nas mucosas deste rio,
morrendo de apodrecer
vidas inteiras a fio,

podeis aprender que o homem
é sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
não é a morte mas a vida.

(p.147)

O Capibaribe foi imortalizado na paisagem poética do cão sem plumas, que tem na própria figura o ser da poesia, do homem e daquele espaço geográfico. *O cão sem pluma*, ao metaforizar o homem ribeirinho, exprime a melhor medida do ser: o desejo de viver. E este anseio tem sua realização confirmada em cada maneira de exteriorizar os conceitos, os sentimentos, os estados de consciência ou movimentos interiores do ser, na sua forma tão demasiadamente humana, zoomorfizada pelos desumanos poderes, donos das *Escolas das facas* que ferem para deixar a dor viva, numa agonia maior. João Cabral registrou a seguinte opinião sobre esta matéria em estudo: “ O homem para mim é, precisamente, o homem

sofredor do nordeste. O homem que me interessa é o cidadão miserável do nordeste, cujo futuro, menos miserável, está ligado ao desenvolvimento do Brasil” (TV. Cultura. Alô Escola. p7.html Document).

O poético do Recife confirma uma contigüidade visível com a linguagem literária, seja num estado de adjacência; seja numa grande distância, no espaço ou até mesmo no tempo. Em muitos poemas, transformações de conceitos abstratos em imagens reais são observadas nas descrições panorâmicas ou expressivas em textos como: “ De um Avião (p.227/232), “Paisagem com cupim” (p.235), “Litoral de Pernambuco” (p.240) “Águas do recife” (p.386).

O poema “ De um Avião (p.227/232) faz uma descrição panorâmica da Cidade do Recife no momento da decolagem. Este poema está dividido em 5 partes de oito quadras. Cada estrofe forma um conjunto harmônico com dois versos de oito e dois de seis sílabas. Na primeira secção o texto descreve as primeiras sensações da partida e impressões causadas pela paisagem, embora já agitada pela distância no denominado *primeiro círculo* (p.227). Depois, o círculo continua seu giro na segunda parte e, enquanto a distância vai aumentando, a paisagem se descortina ainda mais:

eis todos os verdes do verde

submarinos, sobremarinos:

dos dois lados da praia

estendem-se indistintos;

(p.228)

À medida que o avião vai elevando seu vôo, as seções 3, 4 e 5 e os seus círculos vão sendo simultaneamente descortinados, até que:

Penetra por fim o avião
pelos círculos derradeiros.

A ponta do diamante
perdeu-se por inteiro.

(p.231)

Este texto traz conjuntos de imagens que vão se formando, uma sobre a outra, de maneira fluente. Cada parte expõe suas imagens que exprimem círculos e conduzem suas idéias descritivas para outros círculos, até o ponto mais alto, na última parte. É quando a cidade do Recife cristaliza-se na memória como um diamante, ficando seu brilho contínuo marcado na lembrança de quem conheceu aquele lugar.

O poema “Paisagem com cupim” (p.235) faz um retrato de Recife e Olinda. Realiza também uma descrição da paisagem marinha e suas relação com essas duas cidades. Assim, Pernambuco, com sua paisagem típica, vai sendo transformado num exercício lúdico e imagético para expor minuciosamente o “Litoral de Pernambuco” (p.240) onde:

O mar se estende pela terra
em ondas que se revezam
e se vão desdobrando até
ondas secas de outras marés:

(p. 240)



O discurso desse poema de seis estrofes vai sendo estendido a cada verso. O primeiro quando exprime: *O mar se estende pela terra* (p.240) tem sua relação determinada no segundo verso, por meio da preposição **em**: *em ondas ondas que se revezam* (p.240). Esta preposição pode indicar tanto a relação do modo como as ondas se alternam, ou a relação da quantidade de água ou areia deslocadas quando são adicionadas a outras ondas. Por isso, o terceiro verso se inicia por uma conjunção aditiva: *e se vão desdobrando até* (p.240) e termina com a preposição **até**, para designar ou limitar o fim da ação daquelas ondas e o princípio de outras: *ondas secas de outras marés* (p.240).

A segunda estrofe, além de iniciar a demonstração de como acontece a fluidez do mar de água e de areia, dá continuidade e maior vivacidade e energia na ação ou proporciona intensidade a essa corrente da linguagem:

as da areia, que mais adiante
se vão desdobrando nos mangues
que se desdobram (quase palha)
num capim lucas, de limalha,

que se desdobra em canaviais,
desdobrando sempre em outros mais,
e desdobrando ainda mais longe
o campo raso do horizonte.

(...)

(p.240)

O verbo desdobrar, no sentido de “abrir ou estender o que estava dobrado”, vai sendo empregado, de preferência, no gerúndio para enfatizar a ação contínua: *se vão desdobrando até/ ondas secas de outras marés:/ (...) se vão*

desdobrando nos mangues,/ que se desdobram (quase palha)/(..) e desdobrando ainda mais longe/ (...) como se tudo fosse o mar/ em mais ondas a desdobrar(...) (p.240/241). Assim, em ondas, a linguagem poética vai se desenvolvendo em outras imagens e personificando, destarte, as “Águas do Recife” (p.386):

O mar e os rios do Recife
são touros de índole distinta:
o mar estoura no arrecife,
o rio é um touro que ruma.

Quando o touro mar bate forte
nele há o medo de não ficar,
te ter saído, de estar fora,
de quem se recusa a ser mar.

E há outro touro, o rio,
entre mangues, remansamente,
mil manhas para não parir:
anda e desanda, ainda, sempre.
(...)

Eis por que dentro do Recife
as duas águas vivem lutando,
jogando de queda de braço
entre os muros dos cais urbanos

A que é mar porque, obrigada,
saltou o quebra-mar do porto
vem, cada maré, desafiar
a água ainda rio para o jogo.
(...)

(p.386/387)



O mar e o rio são as duas águas que estouram no arrefice e, nesta reunião de águas, reside a poética cabralina. O próprio autor dividiu sua obra em “duas águas” que, segundo sua explicação, seriam a composição das duas facetas da sua poesia: uma marcadamente metalingüística, numa contemplação do próprio ser poético e de difícil compreensão; enquanto a outra, tem um caráter mais popular, de percepção mais imediata. Nesta última, se incluem os seus “poemas em voz alta”, que foram escritos para serem lidos a um público ouvinte.

Esta divisão em “duas águas” tem a sua lógica, até porque o próprio discurso da linguagem poética oscila, como ondas, de uma água para outra, como já foi aludido anteriormente, quando referiu-se aos movimentos centrípeto e centrífugo característicos da obra de arte. No Recife, essas duas águas são materializadas no encontro do rio com o mar e, desta ação e reação, nasce a poesia das águas cabralinas que, ao presentificar uma realidade social, reflete ao mesmo tempo, sobre a própria linguagem artística, como pode ser visto em *Morte e vida severina*, no poema *O rio* e em *O cão sem plumas*. Da mesma forma, quando o rio da linguagem encontra com o mar da poesia, é difícil saber separar o movimento destas águas, ou o grau de profundidade, ou compreensão, porque tudo será polissemia e como encerra esse poema “As águas do Recife”:

Um certo instante estão imóveis,
nem maré alta nem baixa, ao par;
até que uma derruba e vence,
e ao vencer, perder: se exilar.

(p.387)



Portanto, as águas já estão noutra margem da linguagem, não são mais das margens do rio, nem do mar, são da poesia. E neste ponto, a cidade do Recife tem vital importância na gênese dessa poesia adornada pela metáfora das águas que conjugam suas diferenças nas ondas da linguagem.

De Pernambuco nasce a poesia que exprime o homem, na dor, na voz, no ser. Num poema de *A escola das facas* denominado "AutoCrítica" (p. 456), João Cabral exprime como a realidade cortante foi transfigurada em arte, no seu discurso- rio que penetra os vãos da linguagem e revela seus movimentos e as vozes da arte:

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

(p.456)

Outrossim, é matéria poética desse discurso do rio cabralino, a poesia da velha Espanha de história farta. Este espaço marca os planaltos e as montanhas que delineiam as bacias do Ebro, ao norte e do Guadalquivir, ao sul. A pluralidade caracteriza seus diversos tipos climáticos, a um só tempo continental (pelas amplitudes térmicas) e mediterrâneo (pelo ritmo das precipitações) no centro; o clima é nitidamente mediterrâneo no litoral oriental e oceânico no noroeste. Sua população, composta de diversos grupos distinguidos por suas particularidades (catelhanos, catalões, andaluzes, galegos e bascos) vivifica e materializa, na

própria linguagem poética da existência, toda essa polissemia geográfica e cultural. A Espanha expressa a literatura em todos os gêneros e formas, do épico ao lírico, na forma e na cor, no ritmo, no compasso, na fluidez da linguagem pluriforme, nas ondas do Barroco cheio de formas e história. Na opinião do escritor e ensaísta Décio Pignatari “é preciso compreender o barroco para entender a Espanha. E isto ajuda a compreender a obra de João Cabral porque ele vai assimilar o barroco enquanto conceito e levar isso ao extremo. Um barroco que tenta resgatar o homem, assim como o barroco da Espanha tinha de resgatar Deus. Ele fez um esforço extraordinário de tentar juntar a visão marxista, o problema pré industrial do nordeste, a miséria do nordeste, o barroco espanhol... buscando uma solução conceitual do seu poema” (TV. Cultura. Alô Escola. p7.html Document). A Espanha representa todo um jogo de linguagem e imagens, discurso-rio que corre com suas ondas polissêmicas e oscilando sempre, num movimento contínuo.

Sevilha, a capital da Andaluzia, carrega em suas terras os principais monumentos da Espanha, tem a peculiaridade de ser o berço do flamenco e dá vida às touradas - sua grande força de atração. Sevilha é uma cidade labirinto, repleta de vielas passagens e encruzilhadas e caminhos tortuosos, como os bairro de Santa Cruz, antigo gueto judeu com suas casas de fachadas brancas, flores nas janelas e frescos pátios internos forrados com azulejos pintados. Esta capital marcada pela autenticidade, ainda que um tanto moura e considerada como a esquina do mundo, oferece os encantos da Catedral de Sevilha, com a famosa torre La Giralda e o Alcázar de Sevilha, da Torre del Oro e das inúmeras lojinhas vendendo coisas



tipicamente espanholas, como castanholas, xales, leques, azulejos pintados e muitas outras novidades. Sevilha expressa vida, poesia em ação, máquina de comover, que promove um movimento contínuo de luz, ondas e metáforas, na Andaluzia. Este lugar, foi escolhido por João Cabral, por estabelecer uma ponte entre a sua pluralidade e ação e a da linguagem literária. E, partindo desse princípio, afirmamos que esse “topos” da Espanha representa, enquanto imagem formal, uma espécie de metáfora de um rio cheio de imagens e corredeiras, movimento e ação.

Por outro lado, Sevilha tem literalmente seu rio: o Guadalquivir, que corta essa região fértil da linguagem literária. O Guadalquivir cujo nome árabe, Wadi al-kebir, significa rio grande, possui de 900 quilômetros de costa atlântica e mediterrânea, de azeitonas, embutidos e mariscos. Este rio está referido nos poemas “Cais do pescador” p. 454, Sevilha em Casa (p.638) e Sevilha e Progresso (679/680). Este último, formula em palavras um desenho de como o progresso caminhou pacificamente com esta cidade. Em seis dísticos, o progresso anda lado a lado com um dos principais centros urbanísticos da Espanha:

Sevilha é a única cidade
que soube crescer sem matar-se.

Cresceu do outro lado do rio,
cresceu ao redor, com os circos,

conservando puro se centro,
intocável, sem que seus de dentro

tenham perdido a intimidade:
que ela só, entre todas cidades,



pode o aconchego de mulher,
pode o macio existir do mel,

que outrora guardava nos pátios
e hoje é de todo antigo bairro.

(p.679/780).

O "Cais do Pescador" explana *A escola das facas* e o jogo de vida e morte que, na contra luz, se embatem. O peixe e a faca se encontram em lugares de água e sol como na praia do Pina no Recife ou nos cais do Guadalquivir. Ambos, como podemos observar, estão poetizados nos versos desse poema oscilam pelo (...) *ar navalha (...) mas bom tempero,/ magnético, das peixadas.// Não sei qual dos dois faz ímã, porque se atraem peixe e faca* (p.454). Esse poema, traz analogias entre Recife e Sevilha, da mesma forma que "Sevilha em Casa" (638/639) quando exprime: *Sevilha veio a Pernambuco/ porque Aloísio lhe dizia/ que o Capibaribe e Guadalquivir/ são de uma só maçonaria* (p.638).

"O Outro Rio: o Ebro" (p. 165/166) desfila seu discurso descrevendo esse outro rio espanhol:

Vou quase sempre entre o gesso
do esqueleto do animal
que veio cair de sede
nestas terras de Aragão.

(...)

entre casas extraviadas
no deserto literal

a que ao passar alinhavo
 com água de meu carretel,
 (...)
 (sem que a água jamais reflita,
 água de cego cristal,
 as torres de barro opaco
 que o mouro abriu a cinzel).

(p.165)

Assim, o Ebro assume suas ações, sua história, seu discurso de rio e da poesia afirmando: *sou destas terras ossudas/ líquida espinha dorsal* (p.166). Desta maneira, luta e vive por seu discurso que exprime o ser das fortalezas do homem, com sua batalhas e acontecimentos.

A capital andaluza figura a imaginação formal desse movimento, ação, polissemia, discurso de um rio, o próprio discurso-rio a traduzir uma sentença, não de uma inspiração, mas da construção de duas obras que trazem nos títulos o movimento da cidade e da linguagem poética: **Sevilha andando** (1987-1993) e **Andando Sevilha** (1987-1989). Enquanto imagem formal, Sevilha representa uma espécie de rio da linguagem poética, desde o cubístico retalho de natureza, as gentes, as carruagens, as mantilhas, as castanholas, os monumentos, (grande número de edifícios históricos, palácios, igrejas e catedral), praias, paisagem azul num sol branco, os perfumes de jasmims e madressilvas, os olhos negros gitanos, a impressionante carnalidade, o flamenco e o seu sentido de vida, a tradição oral e a música popular, o cálculo perfeito do toureiro, o movimento rápido e certo do

touro, o jogo de ações, a mudança, o impulso, a agitação, os sentidos e o raciocínio rápido das touradas, o espetáculo, cores e luzes. Como num caleidoscópio, todos esse elementos são agitados numa sucessão rápida e cambiante (de impressões, sensações) em ritmo plurissignificativo a visualizar *Sevilha andando*, ou *Andando Sevilha*, formando um círculo, ou o centro desse rio poético.

Só com andar pode trazer
a atmosfera Sevilha, cítea
o formigueiro em festa
que faz o vivo de Sevilha.

Ela caminha qualquer onde
como se andasse por Sevilha
Andaria até mesmo o inferno
em mulher da Panaderia.

Uma mulher que sabe ser
mulher e centro do ao redor,
capaz de na Calle Regina
ao até num claustro ser o sol.

(p.639)

Enquanto imagem material, Sevilha metaforiza a melhor-palavra, a mulher-palavra/ poesia cheia de movimento e ação, como um rio em seu curso de corredeiras e fluidez. Como o discurso-rio, a palavra segue no ritmo que sabe compor uma linguagem fluída, que sempre pulsa semia, metáforas e vida. Como um rio, Sevilha continuamente se movimenta, como pode ser comprovado com os versos de “Ainda Sevilha ao Telefone” (p.646) quanto manifesta os seguintes versos:

Quando pelo telefone

quero falar com Sevilha
e Sevilha, por acaso,
está no instante dormida,
(...)
Ninguém fala ao telefone,
mas há pulsação longínqua:

onde há um pregão de tudo,
onde há pragas de vizinhas,
e se ouve o arfar de cidade
que sabe dormir feminina.

(p.647).

Em *Sevilha andando*, todos os poemas descrevem o movimento desse rio poético-cidade com o seu discurso-rio que caminha sobre os ares daquela paisagem andaluza, tão viva e movimentada como deve ser o discurso-rio da linguagem poética. Esta vivacidade está explícita no poema “Cidade Viva” (p.647):

Sevilha é uma cidade viva
como a sevilhana que a habita,,

e que, andando, faz andar
tudo o por onde ela passar.
(...)
Ora, vi que a Sevilhana andava
ou fazia andar quem a andasse.
(...)
é em tudo tão sevilhana
no ser e no modo com que anda,

que leva consigo sevilhana
e traz ao ambiente que habita.
(p.647)

O movimento da cidade é proporcional ao de sua habitante. Ambas, seguem seu curso existencial. Esta, exterioriza sua maneira de ser Sevilhana, no modo ágil de andar e viver. Aquela, também não pára o curso de sua existência, se movimenta continuamente. Nesse sentido, encontramos aqui também a analogia entre modo de existir de Sevilha e o movimento do discurso do rio da linguagem a seguir seu caminho sempre para outras margens; estar sempre em movimento contínuo, na palavra, na frase, no verso e na composição; sempre plural, a traduzir uma incessante interpretação.

Este lugar, enquanto símbolo de um rio poético, foi transfigurado em forma de poesia, mas não necessariamente interiorizado de forma intimista no poeta, como erroneamente, por ser interpretado no poema “Presença de Sevilha” (p.651), no qual o eu lírico se exprime em primeira pessoa:

Cantei mal teu ser e teu canto
 enquanto te estive, dez anos;
 cantaste em mim e ainda tanto
 cantas em mim teus dois mil anos.
 Cantas em mim agora quando,
 ausente, de vez, de teus quantos,
 tenho comigo um ser e estando
 que é toda Sevilha caminhando

(p.651)

Não se trata aqui de um saudosismo, mas da lembrança do visual poético que experimenta Sevilha, como cidade, mas principalmente como um rio da linguagem, cheio de movimentos e significações. Nesta metáfora da cidade como

linguagem, Sevilha anda nos versos, na lembrança, nos movimentos dessa sentença-rio.

Andando Sevilha retorna a onda do discurso-rio do *Sevilha andando*, como recurso poético e como matéria. Todos os poemas desta obra expressam a poeticidade da Espanha com sua polissêmica história como “Sevilha e a Espanha” (p. 658/659):

O catelhano e o catalão
têm pobreza e riqueza tristes.
assim desprezam a Andaluzia:
vêm na africana ou sacrílega.

Em Castilha, ambas são viúvas,
um manto de beata as recobre

(...)

a Catalunha, tira a tristeza
de querer ser muito mais França,

(...)

A Andaluzia é de mouro e cobre,
mas nenhum dura mais que um dia:
se alteram, como em seu cantar
à **soleá**, segue a **alegría**.

(p.658/659)

O perfeccionismo de “Manolo Gonzalez”(p.671), no limite entre a vida e a morte representa um exemplo ambulante de como deve consistir a linguagem poética assim exprimida no segundo dístico desse poema: *no extremo do ser,/ no limite entre a vida e a morte* (p.671). Ainda da linguagem fluída do “Touro Andaluz” (p. 656) que surge:



(...)de cabeça alta,
seu desafio é a toda a praça.

(...)
Depois, se campá, o olhar derrama,
olhar de carvão, brasa, drama,

chama que dá calafrio
mesmo em que mais longe do risco.

(Até o memento em que os toureiros
canalizam seu ímpeto cego,

se apoderam dele: e o calafrio
muda de curso, como um rio.).

(p.656)

A poesia tem essa necessidade de buscar o risco, a finura de um Manolete, fazendo sempre o máximo possível, apesar de estar sempre num instante suscetível de aperfeiçoamento, de conhecimento, de esforço diuturno. Sobre esta necessidade de maestria, o próprio João Cabral narra o seguinte episódio: “Uma vez eu estava num lugar de flamenco com uma sevilhana e tinha um sujeito cantando. Eu perguntei: “Te gusta este catador?” E, ela disse: “No! No expone! “ Não se expõe! Não faz no máximo. E o sevilhano quer sempre a coisa feita no máximo. Fazer no extremo, onde o risco começa” ([http: www.giros.com.br/projeto joãocabral/joao cabral depoim touradas.htm](http://www.giros.com.br/projeto/joãocabral/joao_cabral_depoim_touradas.htm) 16/8/2003). Assim, o sevilhano imita a perfeição da poesia e esta por sua vez busca as lições da bailadora “Carmem Amaya, de Triana” (p. 675) que ensina os caminhos do poético com a sua dança, no segundo conjunto de dísticos:

“Dançar não é coisa aprendida,
mas o aprender-se cada dia.

assim é que entendo a lição;
sabê-la, não.

Fugir do que ela faz de gesso,
dançá-la mas sempre do avesso”.

(p.674)

A dança faz par com a perfeição, aqui expressa pelos dísticos que também inferem sobre a essência da dança, com suas ondulações, seus gestos extremos, suas cores quentes como labaredas, sua harmonia, ritmos que exigem o máximo da bailadora, que assim se fez diuturnamente .

Todas essas lições de vida e arte refletem a teoria de que “o poeta não nasce poeta”(José Fernandes, 1984, p.179), ele se constrói ao longo de sua obra, aprimorando-a na luta consciente, diuturna, até chegar ao ideal da forma. Nessa construção duradoura, que amadurece a forma, a poesia/ dança com as palavras, leva o artista a um ser intimorato e confiante no futuro. Daí surge o poder de penetrar senhor de si e da arte no reino sagrado das palavras. Desta forma, não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém, como inteligência que poetiza, “ como operador da língua, como artista que experimenta os atos de uma transformação, de sua fantasia imperiosa ou do modo irreal de ver um assunto qualquer, pobre de significação em si mesmo” (Hugo Friedrich. 1978, p. 17).

Andando Sevilha exhibe em cada cena/ verso um rio de imagens, de idéias desse discurso-rio cabralino que, amadurecido, quer poetizar o mundo como da mesma forma que propôs “Servilhar o Mundo” (p. 663):

Como é impossível, por enquanto,
civilizar toda a terra,
o que não veremos, verão,
de certo, nossas tetranetas,

infundir na terra esse alerta,
faze-la uma enorme Sevilha,
que é a contra-pelo, onde uma viva
guerrilha do ser, pode a guerra.

(p.663)

Sevilha, portanto mais do que o portal da Espanha e esquina do mundo se afigura de um rio poético, no sentido ideal, o mundo inteligível defendido por Platão. Daí a necessidade de “sevilhar” o mundo que só percebe o mundo sensível. Este mundo que é como uma caverna onde os homens se encontram acorrentados de modo a não poderem ver os objetos projetados nas paredes: são a única realidade que conhecem, continuidade de vagas imagens e de palavras escolhidas ao acaso para designa-la. Mas se um prisioneiro conseguir escapar, ele verá que há objetos para além de suas sombras, perceptíveis por meio de sentidos e sobre os quais se podem formular opiniões. Um pouco, o fugitivo já pode ver a claridade da luz que vem da entrada da caverna, que o ofusca no início, mas que aos poucos lhe permite conhecer melhor a realidade. A última etapa situa-se fora da caverna, onde o sol brilha em todo o seu esplendor, eliminando a verdadeira realidade formada de idéias, das quais a mais importante é o Bem. Mas a viagem do

fugitivo não termina: ele não pode deixar de praticar o Bem. Por isso, deve voltar à caverna, a fim de organizar os que lá ficaram de acordo com o modelo ideal – mesmo que seja incompreendido e, em última instância, ser até assassinado.

O poeta corre esse perigo uma vez que, maravilhado com a paisagem do rio Sevilha/palavra, tenta mostrá-la àqueles que não a conhecem, mesmo correndo o risco de não ser compreendido, de ser assassinado, ser considerado hermético por ignaros ou leitores obtusos. Porém, apesar das sombras, existe a luz da **palavra** poética que Sevilha o mundo e corre sempre para outras margens.

A arte de João Cabral não se propõe a fazer uma representação do mundo, numa simples cópia. O espaço geográfico é apenas um ponto de partida para sua criação. Os espaços se cruzam na linguagem, rio do signo poético. Assim, aparece sua terra natal, Recife, seu Nordeste, que possui lição de poesia densa, uma *Educação pela pedra*, *A escola das facas* e tem semelhança com Sevilha, na luminosidade, na vida tocada pelo impulso do exercício da conversa, pela vivacidade. As analogias nestes espaços estão formuladas em palavras no poema “Sevilha em Casa” (p.638) quando expressa: *Aloísio lhe dizia/ que o Capibaribe e o Guadalquivir/ são de uma só maçonaria* (p.638). Isto porque ambos, antes de tudo, são rios de signos desta poética das águas. Conforme o apresentado, os rios paradigmáticos de Cabral como o Capibaribe ou Guadalquivir (Wadi al-kebir) - o rio grande, são mais pontos de referência, ou mesmo, nascente desse discurso-rio maior: o poético. O rio cabralino, mais do que uma corrente de água, um curso de

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso do rio em João Cabral é um tema complexo e abrangente, por este motivo a palavra “conclusão” nos parece muito definitiva nestes arremates, que denominaremos de considerações finais. Mas cremos que atingimos o nosso objetivo nesta investigação científica pois, ao penetrarmos o objeto investigado, fizemos uma ‘desconstrução’ para procedermos uma análise de suas partes constitutivas e assim buscamos uma interpretação, como exige o trabalho científico.

Por esse motivo consideramos nessa pesquisa os vinte livros da poesia cabralina e averiguamos os percentuais dos referentes aquáticos em todos eles. Assim, comprovamos objetivamente a presença da água nos poemas de João Cabral e examinamos que esta presença, somente varia na intensidade de referentes de um livro para outro.

A partir dessas verificações, pudemos mostrar uma frequência dos referentes aquáticos, determinar as alterações e o alargamento das fronteiras

dessas águas da poesia de Cabral e constatar que esta frequência segue num ritmo semelhante das ondas: alto, baixo, sempre oscilando num movimento continuado.

A partir dessa pesquisa inicial, constatamos que a metáfora da água e dos rios como uma teoria poética saiu da *Pedra do sono*, foi sendo concretizada e tornou-se uma realidade na poesia de João Cabral de Melo Neto. Assim, essas indagações estatísticas nos levaram a examinar esse discurso do rio como metáfora em *Morte e vida severina*; depois, num capítulo mais longo, fixamos nosso estudo na análise e interpretação do rio como elemento central do texto poemático no poema *O rio*. Nesta parte foi estudado o rio como sujeito, como voz poemática e como autor do discurso. Por último, num capítulo ainda mais longo, por meio da imaginação formal e material, procuramos descrever, explicar e interpretar a sintaxe fluminense em vários poemas. Ainda neste capítulo, analisamos o discurso da água como temática secundária, como símbolo de transparência e liquidez, como o tema da chuva e rios paradigmáticos.

Este trabalho foi acompanhado de um referencial teórico que apresentava pressupostos sobre linguagem e literatura e nos possibilitava um diálogo entre várias linhas de pensamento que fazem intercâmbio com a crítica literária, desde o simbolismo, o pensamento bíblico, ou ainda a filosofia Bachelard, Platão, Aristóteles, Shopenhauer, Nietzsche e Bergson. Consideramos pertinentes ainda a referência a alguns depoimentos do próprio poeta, que trazem reflexões sobre a arte da palavra. Embora a fortuna crítica sobre este poeta seja muito grande,

selecionamos alguns pontos de vista dos estudos críticos que nos orientaram nesse percurso do rio cabralino.

Talvez os recursos a teóricos e críticos possam denunciar uma certa heterogeneidade ou um 'ecletismo'. Contudo, devemos confessar que fomos tentados a lançar mão dos expedientes que possibilitavam uma visão crítica ou interpretativa do fenômeno da arte da palavra de João Cabral que, a cada instante, nos revelava nova faceta marcada por raciocínios fascinantes. Os textos de Cabral atraem o leitor e o convida para uma reflexão sobre a arte literária. Este convite, às vezes, é tão intenso que o leitor fica tomado por impressionismo crítico, mas ao mesmo tempo esta arte chama a atenção para a necessidade de uma crítica que tenha objetividade, e seja marcada pela contenção e equilíbrio.

Nestas considerações finais não cabe necessariamente uma breve trajetória de João Cabral, porém consideramos importante ressaltarmos os fundamentos da poética de Cabral em todos os planos. Por isso devemos lembrar que em 1942, aos vinte e dois anos, quando este poeta publicou seu primeiro volume de poesias com o título de *Pedra do sono*, duas tendências eram predominantes em sua poesia, e que guardavam as sementes de obras futuras: o consciente afastamento do "eu", que o faz distante de uma poesia confessional e pessoal, no dizer do próprio poeta, *Eu penso o poema, Eu me anulo me suicido*, ou *Saio de meu poema / como quem lava as mãos* (p.93); e a tendência de criar atmosferas, aproximando-se do clima onírico proposto pelos surrealistas, mas

escapando do automatismo deles: *Esta folha branca / me proscreeve o sonho* (p.93). Sobretudo a primeira dessas características tende a se perpetuar na obra do poeta, excessivamente preocupado com a objetividade, com o concreto, com o real do poema.

Em 1945, com *O engenheiro*, influenciado pela concepção arquitetônica do suíço Le Corbusier, ganha notoriedade, escrevendo poesias que assinalam seu profundo antilirismo, sua frieza e preocupação formal, exercitando o verso que busca retirar a passividade do leitor, solicitado a raciocinar, a deduzir as mensagens do enigma poético. Dessa forma, João Cabral passa a conceber a poesia do não dar, vai construindo linha por linha um poema-geometria, quase físico, capaz de forçar a inteligência daquele que o irá fruir. A inspiração cede lugar à confecção racional e edificante, e, como diz em “O engenheiro”, enfatizando a luz, a claridade, o ar livre: *A luz, o sol, o ar livre/envolvem o sonho do engenheiro./O engenheiro sonha coisas claras:/superfícies, tênis, um copo de água* (p.69).

Preocupado com a confecção do poema – estrutural e fisicamente – publicou, em 1947, *Psicologia da composição* com a *Fábula de Anfion e Antiode*. Outra de suas constantes surge a partir daí, quando parte em busca de imagens que revelem o quente / seco do deserto, o tratamento duro da pedra. Em sua proposição estética está suposto que há um mundo e que ele é visto pelo avesso, as coisas são construídas a partir de formulações das negativas: *Cultivar o deserto/como um pomar às avessas./(A árvore destila/a terra, gota a gota;/a terra completa/cai,*

fruto!/Enquanto na ordem/de outro pomar/a atenção destila/palavras maduras.)/Cultivar o deserto/como um pomar às avessas:/então, nada mais/destila; evapora;/onde foi maçã/resta uma fome;/onde foi palavra/(potros ou touros/contidos) resta a severa/forma do vazio (p.97).

Com *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina* respectivamente de 1950, 1953 e 1954-55, compõe uma amostragem tríplice da realidade social do Nordeste. *O cão sem plumas* é uma grande metáfora que espelha a contínua luta pela sobrevivência empreendida ao mesmo tempo pelo rio e pela população ribeirinha. Em *O rio*, procurou expressar o impacto, o golpe (faca) de saber que no Nordeste a expectativa de vida é ainda menor do que na Índia. Distante, pois se encontrava desde 1947 em missão diplomática na Espanha, mas verdadeiramente preocupado com a obscura realidade de Pernambuco, buscou associar a expressão seca, a linguagem direta e reduzida à denúncia. A paisagem presente nesses volumes é a do Nordeste, em especial a do Recife, as águas presentes são as do Capibaribe que, personificadas em *O rio*, tomam a palavra para mostrar friamente, em uma viagem que vai de sua nascente até o Recife, a miséria que suas águas banham: *Para trás vai ficando/a triste povoação daquela usina/onde vivem os dentes/com que a fábrica mastiga./Dentes frágeis, de carne,/que não duram mais de um dia;/dentes são que se comem/ao mastigar para a Companhia;/de gente que, cada ano,/o tempo da safra é que vive,/que, na braça da vida,/tem marcado curto o limite (p.132).*

A partir da década de 50, as composições de João Cabral oscilam entre duas vertentes: a criação poética, o poema-arquitetura, por um lado; e o enriquecimento da forma e do conteúdo com a vivência do diplomata e o contato com a tradição cultural da Espanha, mas sem abandonar a influência que sobre ele exerce o meio pernambucano. *Paisagens com figuras* (1954), *Uma faca só lâmina* (1956), *Quaderna* (1960) entre outros, atestam o referido comportamento do escritor. Mais do que nunca, porém, sobressai no poeta a necessidade de conceber a poesia de forma plena, maior. E ainda em torno da busca da composição perfeita que estão centradas as preocupações do autor.

Em *Educação pela pedra* (1966), João Cabral reflete a preocupação com o trinômio trabalho-processo de criação formal-simetria entre linguagem e realidade. O poema – gerado como objeto – parte do objeto: são recorrentes imagens que têm como ponto de partida a pedra, o rio, o canavial, o poço, o vento, entre outras.

Essas tendências para a elaboração de uma linguagem concisa, elíptica, de acentuada economia de meios e a preocupação de fazer da imagem o núcleo do poema são definidoras da poética de João Cabral que permanecem em volumes imediatamente posteriores a *Educação pela Pedra*: *Quaderna* (1960) e *Dois parlamentos* (1961). Depois de dez anos sem ser editado, publicou em 1975, o longo poema narrativo “Museu de Tudo”, a cartilha do conceber poesia como “facas” em *Escola das facas* (1987). Em *auto do frade* (1984) retoma os autos e exalta a figura de Frei Caneca, líder revolucionário que procurava a Independência

do Brasil em 1724. *Agrestes* (1985), *Crime na Calle Relator* (1987), *Sevilha Andando* (1987-1993) e *Andando Sevilha* (1987-1989) são produções instigantes, em que permanece o gosto de fazer do leitor um parceiro a conceber um poema a quatro mãos. Para decifrá-lo, o leitor necessitará recorrer às mesmas imagens, e por meio da faca, da lâmina, da pedra e da *água* poderá chegar ao encantamento da descoberta da multiplicidade de sentidos que cada poema objeto pode ter.

Na obra *João Cabral de Melo Neto* (2001) de João Alexandre Barbosa, este ensaísta instrui sobre a publicação do livro *Duas águas* (1956) de Cabral, no qual este poeta reuniu os livros dos anos 40 a 55. Este livro trazia a sugestão de uma divisão da obra em duas vertentes: a dos poemas voltados para a expressão orínica e de vigília e a da poesia social. Segundo este ensaísta esta divisão não pode ser tomada ao pé da letra, mas que:

...as “Duas Águas” ao mesmo tempo que localizavam a poesia num espaço regional, o do Nordeste, e por força do trabalho poético que se definia pelas tensões entre as *duas águas*, criavam também o espaço para que esse regional fosse apreendido de modo mais crítico e, por aí, mais universal.

Desse modo, talvez a melhor leitura a fazer do título da antologia seja a de revezamento ou, no mínimo, de mistura, em que a predominância seja antes da existência de *águas* do que de *duas* a da poesia que se espria e que unifica emoções, efetividades e pensamentos do poeta por entre a variedade dos estímulos da realidade.

Realidade que, para ele, parece ser tanto a da própria poesia, como a sua história e sua linguagem, por onde passam leituras de outros poetas e outras tradições poéticas, e a reflexão sobre elas no corpo do próprio poema que está sendo escrito, quanto a da sua região de origem, também com a sua história e sua linguagem.

A articulação entre as duas, propiciando o aparecimento de ambiguidades e tensões específicas do trabalho poético, vai estar no

núcleo da sua poética, e, por isso mesmo, aquele livro de 1956 não é só um resumo da obra produzida até então, mas um módulo, ou mapa de orientação, para o que virá em seguida. (p.10).

Assim, João Alexandre sintetizou a marca da poesia cabralina que fez de sua literatura seguir um caminho de feição original, muito particular, que se enquadra na “geração de 45” apenas por um simplismo cronológico. Destarte, João Cabral não é um poeta que segue os preceitos neo-modesnistas, mas um artista que cria um espaço poético sem negar as conquistas da aprendizagem anterior, ainda que negativas e que dá expressão a significados social e historicamente mais amplos. De acordo João Alexandre Barbosa (2001), com João Cabral:

Criava-se, e é o que o poema vem fixar pela primeira vez em sua obra, uma estreita dependência entre a poética e a ética, ou entre poesia e conhecimento social e histórico, como uma maneira de inserção das relações entre criação poética e expressão da realidade.

As respostas iniciais de João Cabral, portanto, serão as marcas tensas de uma poesia que, querendo-se consciente do fazer e da construção, se abre, cada vez mais, para dizer da experiência dos homens e do mundo (p.14).

Desta forma, João Cabral de Melo Neto tem uma original visão de mundo: visão de engenheiro, geométrica, sólida, “educado pela pedra”, como ele próprio afirmou. Destarte, possui total domínio sobre a arte da palavra e uma teoria sobre o poético. E, desta teoria surge o João Cabral Clássico. Desta maneira, Cabral é clássico porque humanista, lúcido, racional, objetivo. Do racionalismo da sua poética surge uma arte essencialmente humana, uma vez ao presentifica uma realidade severa, dura, pétrea em forma de linguagem poética. O mundo real se

transforma num mundo poemático. Assim, seus poemas trazem as lições silenciosas da pedra, com sua didática e construção. Porém, ao lado desta realidade denominada de “fazer seco”, surge o discurso do rio em sua poesia, que presentifica os rios e as águas de um mundo pré-existente, mas que também metaforiza a fluidez e a plussignificação da linguagem poética. E o poético cabralino expressa a transfiguração de um mundo real, de pedras, escolas de facas, vidas severinas; esta dura realidade se transforma, por meio da alquimia do verbo, num discurso que, à semelhança das águas de um rio, corre sempre para outras margens da polissemia. Esta alquimia verbal, foi denominada de o poético, realizada a partir da vitória do brando,(as águas, a linguagem polissêmica, ou o discurso do rio), sobre o duro (as pedras, realidade ou ainda palavras em “estado de poço”). Este embate vai produzir uma energia, que transfigura as pedras, ou palavras em “estado de poço”, numa linguagem fluída como águas, ou como ondas que se espraiam em significações e movimentos.

Para comprovarmos a nossa constatação, depois do capítulo estatístico sobre a presença do aquático e da pedra, quando comprovamos que a dimensão da existência de uma poética das águas em Cabral era mais considerável do que a presença da pedra, analisamos o texto teatral *Morte e vida severina*. À medida que realizávamos nossas observações, ficamos convictos que este texto traduz, em sua totalidade, um símbolo ambivalente por corresponder à força criadora da natureza poética e da travessia existencial cheia de desertos, pedras e dificuldades. E que o fluir das águas de um rio foi representado nesta

peça teatral cabralina na temática e na forma. No aspecto temático, este auto de natal flui vida, morte e renovação, como as correntezas de um rio, uma vez que o curso de suas águas é própria corrente da vida e da morte. O personagem Severino tem o Capibaribe como o seu rio guia, mas deseja alcançar o mar e uma vida menos Severina. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o retomar o curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra.

A descida para o oceano é ajuntamento das águas, o retorno à indiferenciação, o acesso ao Nirvana: o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio. Em relação ao percurso do itinerante, primeiro ele se depara com o corte do rio Capibaribe que, antecipa, na psicologia do retirante e na proposta ao leitor, os vários encontros que Severino terá com a morte, sempre que caminha por onde não há água. Somente ao chegar ao Recife, quando novamente reencontra a água, é que ocorre a imagem da vida, pelo nascimento do menino.

Considerando ainda mais a totalidade do texto, este estudo conclui que existem dois planos de fundo aos quais se sobrepõe uma estrutura mais imediata:

O primeiro, é a estrutura tradicional do auto. Sobre esta, o autor monta a realidade da vida Severina, que é o mesmo que a morte severina. Desta forma, sobre um auto de natal se sobrepõem as condições de vida do

“pernambucano”, o retirante que, fugindo da seca (a morte) chega ao Recife e encontra a vida (o rio, o mar), mas esta é a vida severina. No final apenas, o nascimento do menino fecha o lastro do auto natalino que suporta a saga do retirante. O auto, portanto, se faz por dois movimentos contraditórios e o menino que nasce, na realidade é uma paródia do Menino Jesus.

O segundo, é a estrutura metalingüística do auto, uma vez que seu autor à medida que transmite uma mensagem de morte, vida e renovação põe em prática sua religião: rezar seu rosário com as fileiras de pérolas (palavras) num fio do discurso. Através desta oração, com raciocínio, cálculo, precisão e paciência, o poeta descobre o poder criador das palavras. O discurso do rio da linguagem de João Cabral nasce na pedra estática, amorfa, sem lógica, parada em si mesma, como a água em estado de poço, poetizada pelo próprio poeta. Depois, ganha forma na lógica da linguagem, mas percorre um árduo caminho, de pedras, redemoinhos, conflitos e enigmas. Mas é exatamente este percurso complexo que vai gerar a energia que nasce do texto poético. É transpondo todas dificuldades, que o rio do discurso atinge o poético, que é um mar significações, que é o fim e o princípio de tudo, que é um renascer contínuo.

Ao estudarmos “O discurso do poema *O rio*” verificamos um processo que reiterava esta fenomenologia da arte cabralina, na qual a severidade do mundo real, pétreo é vencida pela linguagem poética, no seu caminho de mar. *O*

rio é espécie de ensaio sócio-político expresso em forma de prosopopéia, no qual o mundo real é transfigurado num mundo poemático.

Assim, *O rio* conta a história dos rios pernambucanos, que são Severinos como os homens daquela região, são como as palavras perdidas no deserto do silêncio do seu estado de poço, são também reflexão sobre a construção do próprio discurso, da própria palavra. O rio personagem expõe por meio do seu discurso poético um ensaio sócio-político traduzindo o seu mundo de rio de uma realidade pré-existente, o mundo do Capibaribe.

Esta voz poética encarnada em rio exprime uma observância para a desumanização da nossa sociedade. Assim, o rio representa uma renúncia ao discurso daqueles que são considerados humanos, mas que se apossaram das coisas e dos seres humanos, demasiadamente humanos, para destruí-los em proveito próprio. Nesse poema, a arte se transfigura no rio Capibaribe. Este rio proletário e às vezes indigente tem, como tal, competência e possibilidade de exprimir as dores daquele mundo de rios e homens severinos. E, ao presentificar sua realidade, o rio materializa o discurso da obra de arte, com seus estranhamentos e plurissignificação, porque enquanto poetiza sua realidade, reflete sobre a própria construção literária.

Destarte, o rio representa a própria obra de arte e um filósofo/ poeta ao mesmo tempo. E, como tal, examina as dores e as vitórias dos rios e dos homens que lutam contra as intempéries das pedras e toda sorte de dificuldades. Ao transmitir estas vidas em forma de poesia, alcança sua alquimia verbal, em

transformar aquela dura realidade em arte. Deste modo, as palavras “em estado de poço” alcançam a sintaxe invisível do discurso poético e discorrem para o mundo da polissemia.

Desta maneira, o filósofo-poeta dá suas lições de rio aos homens e prega poesia e humanismo, além de despertar o ser humano para sua humanidade perdida no deserto da insensatez e ignorância.

As idéias introduzidas nos capítulos anteriores foram confirmadas e concretizadas em “A metáfora da água em João Cabral de Melo Neto”. E, nesta parte, seguindo os postulados de Gaston Bachelard, pudemos examinar como a presença da água, na obra cabralina, figura como força imaginante: formal e material.

Assim concluímos que a arte de João Cabral exprime por meio da imaginação formal, um desenho poético do discurso do rio em forma de metáfora nas imagens, ritmos e construção textual. Para exemplificar nossa tese analisamos os poemas “Imitação das Águas”, “Uma mulher e Beberibe” e “O Canavial e o Mar” e “O Cão Sem Plumas”. Deste último, concluímos que o processo metafórico expressa imagens insólitas, numa construção que transmite a imagem do próprio rio, na lentidão, na força do discurso do ser deste rio e todo o seu poder de construção de uma linguagem real, ao presentificar uma realidade; e literária ao transfigurar e metapoetizar sobre a construção da arte da palavra. Neste poema também constatamos a reiterada vitória do brando sobre o duro que marca a arte cabralina.

Ao examinamos a imaginação material, tomamos como paradigma o poema que traz a teoria-poética desse discurso do rio no poema “Rios sem discurso” e em outros poemas nos quais o discurso poético e a água aparecem como tema principal ou como tema secundário, sob o símbolo de transparência e liquidez ou como matéria de chuva e poesia.

Que a pedra representa um dos elementos materiais importantes na obra de João Cabral, não é novidade, mas o elemento água, mais do que isto, é essencial, exprime a própria criação poética, que consideramos como a “palavra úmida”, uma vez que desenvolve a semente da vida e o dom da criação. Esta palavra representa a linguagem saída do “estado de poço”, a denotativa, quando adquire conotação e pluralidade na fluidez das ondas da linguagem, em seu discurso a acionar um rio poético marcado pela polissemia. Neste ponto, concordamos com João Alexandre Barbosa quando afirma que o livro *Duas águas* (1954) de Cabral traz a essência da poesia deste autor, e que em sua poética não exprime “duas águas” simplesmente, mas *águas*, conforme já citamos anteriormente. As águas dessa poesia nascem da “palavra-úmida”, que representa a nascente dessa arte, surgida da pedra sertaneja, mas que flui para um discurso que expressa um sentido ilimitado. Estas águas, estão metaforizadas nos rios, mas também nas cidades, como podemos conferir na relação entre Sevilha e a poesia, quando esta cidade é configurada no signo do poético, a partir da pluralidade de ações, linguagem e acontecimentos. Isto quer dizer que a vivacidade da cidade de Sevilha traduz as ondas da linguagem de João Cabral, nascidas da “palavra-úmida”.



O próprio poema “Rio sem discurso” traduz uma teoria didático-poética da “palavra-úmida” e da ação do rio da linguagem ou do discurso-rio a caminho da sentença absoluta: a plenitude da linguagem poética que reside das águas da linguagem, quando esta realiza o *Fiat Lux* da criação. E esta ação efetua-se a partir da colisão das forças opostas, o que materialmente acontece em Cabral: a oposição entre o duro x brando, pedra x água, realidade x arte, mundo real x mundo poemático, palavra em estado de poço x discurso rio. Enfim, a partir destas oposições, o poético se instaura nas ondas da linguagem, produzindo uma eletrização. Esta linguagem poética de alta voltagem, ou “‘alta linguagem’” (Jean Cohen (1987), p. 16), como diria Mallarmé, realiza uma poesia clássica, pela racionalidade, harmonia, luminosidade, fluência e um humanismo que se traduz nas meditações fenomenológicas. O discurso cabralino é um rio inesgotável de interpretações, mas em cada versão, o humano brota das palavras úmidas de arte poética. E, neste instante, um novo mundo de reflexão passa a ser acionado. Este é o grande legado deixado por João Cabral e o seu diferencial: no brilho da poesia das águas, o homem pode encontrar o rio inexaurível que mora na arte da palavra e também no próprio ser.

Nessas considerações finais, não estamos concluindo completamente as indagações sobre a poética das águas em João Cabral ou o discurso do rio cabralino, dada a sua complexidade e abrangência; no entanto, juntamente com nossas análises, trouxemos uma proposta de reflexão e investigação sobre este aspecto da obra de João Cabral de Melo Neto.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I DO AUTOR

MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. vol. único. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994. 836 p.

_____. *Os Melhores Poemas de João Cabral de Melo Neto*. Seleção de Antônio Carlos Secchin. 2ª ed. São Paulo: Global. 1985. 231p.

_____. *Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta*. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1980. 143 p.

_____. *João Cabral de Melo Neto/ organização, apresentação e notas Luiz Raul Machado; ensaio Carlito Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. 120p.(
Novas seletas).

II SOBRE O AUTOR

BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001. 105 p.

_____. *Língua & Metalinguagem em João Cabral de Melo Neto*. in *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva. 1974. p.137-159.

_____. *A poesia crítica de João Cabral*. São Paulo: Cult. dez. 1999. p.22-33.

_____. *A lição de João Cabral*. Ensaio. p. 62-101.

BARBIERI, Ivo. *João Cabral: Uma Poética da Escrita*. in *Língua, Lingüística e Literatura*. org. André Valente. Rio de Janeiro: EDVERJ. 1998. p.23-38.

BECHARA, Eli Nazaré. *Cabral: Dois Momentos no Tecer da Manhã*. São José do Rio Preto, São Paulo: Centro de Publicações do IBILCE/ UNESP, 1991. 122p. (Coleção Unidade nº 1)

CANDIDO, Antônio. *Poesia ao Norte*. São Paulo: Folha da Manhã, 13/06/1943. p.73-75.

CAMPOS, Haroldo de. *O geômetra engajado*. in. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.77-88

CAMPOS, Maria do Carmo. (org.) *João Cabral em Perspectiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS. 1995. 197 p. (Coleção Ensaaios CPG –Letras: 4.)



CARONE NETO, Modesto. *A Poética do Silêncio. João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 124 p.

COELHO, Eduardo Prado. *João Cabral de Melo Neto: A Educação Pela Pedra*. in. *O Reino Flutuante: exercícios sobre a razão e o discurso*. Lisboa: Edições 70, 1971, p. 297-310.

CHAMIE, Mário. *João Cabral: severo Severino*, in. *A linguagem Virtual*. São Paulo: Quíron, 1976. p.154-159.

ESCOREL, Lauro. *A Pedra e o Rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1973. 123 p.

FREIXEIRO, Fábio. *Da Razão à Emoção II: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. 196 p.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & Permanência : Miro/ João Cabral – da tela ao texto*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1994, 331 p. (Col. Texto e Arte.)

LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da Palavra Poética*. in. *O Pós-Modernismo: a geração de 45; Cabral e novos Poetas*. Petrópolis: Vozes, 1966. p. 77-115.

MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: Bibliografia Crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto ,1942 –1982*. São Paulo: Nobel, 1987. 524p.

MELO NETO, João Cabral de. *Cadernos de Literatura Brasileira, / João Cabral de Melo Neto. Memória seletiva, confluências, entrevistas, geografia pessoal, manuscritos inéditos, ensaios* São Paulo: Instituto Moreira Sales, março de 1996. (Número 1) p. 5 -131.



NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes. 1971. 217 p.

_____. *Educação Pela Pedra -A Máquina do Poema* in *O Dorso do Tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 263-275.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Processos Retóricos na Obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis, São Paulo : ILHPA-HUCITEC, 1978. 168 p.

16. SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a Poesia do Menos*. São Paulo: Duas Cidades. Brasília : INL. Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. 307 p.

_____. *Poesia e Desordem: Escritos sobre Poesia & Alguma Prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. 206 p.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999. 219 p.

TAVARES, Maria Andersen de Sousa. *Wallace Stevens, Francis Ponge, João Cabral de Melo Neto*. in. *Poesia e Pensamento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001. 382 p.

TENÓRIO, Waldecy. *A Bailadora Andaluza*. São Caetano do Sul. São Paulo: Ateliê Editorial. 1996. 178 p.

VILLAÇA, Alcides. *Expansão e limite da Poesia de João Cabral* . in Alfredo Bosi (org.) *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.143-169.

Outros Ensaios, Entrevistas e Cadernos de Ensaios.



Fernando de Barros e Silva, *Feita de efes e erres. João Cabral despoetizou, para revelar, o Brasil*. Revista Bravo. p.17- 19.

Entrevista de João Cabral por André Luiz Barros. BRAVO.

GUIA JOÃO CABRAL – *Bibliografia da Composição ou Museu de Tudo*.

JOÃO Cabral De Melo Neto - *Entrevista*. Participação do poeta Sebastião Uchoa Leite, o teórico Luís Costa Lima, o artista plástico Carlito Carvalho e Lana Lage. Rio de Janeiro: 34 Letras. s/d. p. 8-45.

Reportagem

Morre João Cabral de Melo Neto. O Popular. 10/10/99.

Cabral e Veira entre limite tênue. O Popular. 30/09/99

A Poesia Conquista o Trono – *Uma compacta Visão da Antilírica de João Cabral* por Aguinaldo José Gonçalves. Jornal da UNESP. Julho/Agosto /94 -n.86.

João Cabral Despoetizou o Poema. Folha Ilustrada. 11/10/99.

Uma Confusão de Cabrais. Arnaldo Saraiva.

file//A:/ Giros Projetos recife-Sevilha João Cabral.htm

http://www.giros.com.br/projetos/joãocabral/joao_cabral_depoim_poesia.htm

http://www.giros.com.br/projetos/joãocabral/joao_cabral_depoim_facas.htm

http://www.giros.com.br/projetos/joãocabral/joao_cabral_depoim_poesiabr.htm

http://www.giros.com.br/projetos/joãocabral/joao_cabral_depoim_pernamb.htm

http://www.giros.com.br/projetos/joãocabral/joao_cabral_depoim_touradas.htm

III GERAL

A POÉTICA clássica: Aristóteles, Horácio, Logino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, 135 p.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 1.014 p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. (Organizada pelo autor). Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 247-249.

ARISTÓTELES. *Poética* In. *Os Pensadores*. Trad. comentários e índices analítico e onomástico Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 195- 202.

ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad. port. de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, (1ª ed. al.1970). 405 p.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 202p.

BLANCHOT, A *Poética do Espaço*. In. *Os Pensadores*. Trad. Roberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal, Lídia do Vale Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural. p.90-266.



BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 119-120.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita. Novos ensaios críticos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.237p.

_____. et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Pesquisas Semiológicas. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976. 285 p.

_____. *Elementos de Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 3ª ed. (1ª ed. fr.1964) 116 p.

BAUDELAIRE, C. *Escritos Sobre Arte*. Org. e Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: E. Imaginário/ Edusp. 1991, 122.p.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Néri. Campinas- São Paulo : Pontes / Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991. 387 p.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Trad. de Nathanael C. Carneiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 40- 65.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Albaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 382 p.



BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 275p.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965. 250 p.

Bíblia Sagrada, Trad. Centro Bíblico de São Paulo: Ave Maria, 1981. 1324p.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984. 614 p.

CHEVALIER, J. & CHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990. 996 p.

COHEN, Jean. *A Plenitude da Linguagem (Teoria da Poeticidade)*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987. 263 p.

CORTAZAR, Julio. "Para uma Poética". In: *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 85-101.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e Teoria Literária*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1987. 860 p.

DUBOIS, Jacques et. al. *Retórica da Poesia*. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980. p. 15- 101.



DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 551 p.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo, Perspectiva, 2001. 284p. (Col. Debates/ Estética)

_____. *Tratado Geral de Semiótica*. Trad. Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1976. 282 p.(Col. Estudos)

EIKHENBAUM, Boris. et. al. *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilbermam, Antônio Carlos Hohlfeldt.. Porto Alegre: Globo, 1971. p.279.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 178 p.

_____. *Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições70, 1978. 191 p.

ELIOT, T.S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. 145p.

FERNANDES, José. *O Poeta da Linguagem*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1984. 157 p.



FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2000. 93 p.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed.Loyola. 1999. 79 p.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix, 1973. 350 p.

_____. *O Caminho Crítico: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. Trad. Antônio Amoní Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973. 169 p.

FRIEDRICH, Hugo. *A Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. Marise N. Curioni, São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 349.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vegas, 1984. 275 p.

GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural – Pesquisa de Método*. Trad. Haquira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977. (1ª ed. fr. 1966). 330 p.

HEIDEGGER, MARTIN. *Arte y Poesia*. Trad. Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1978. p.148 p.

_____. *El ser y tiempo*. Trad. José Caos, México: Fondo de Cultura Económica, 1951. p. 479 p.



HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Trad. esp. José Luis díaz de Liaño. Madri: Gredos, 1977.

HUSSERL, Edmund. *La Idea de la Fenomenología*. Trad. esp.de Migue García-Baró. Madri: Fondo de Cultura Económica, 1982.

_____. *Investigações lógicas. Sexta Investigação. Elementos de Uma elucidação Fenomenológica do Conhecimento*. In. Os Pensadores. Trad. Zeljko Loparic' e Andréa Maria Altino de Campos Loparic', São Paulo: Nova Cultural, 1988. 184 p.

JAKOBSON, *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Bitkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002. 162 p.

_____. "O Dominante". In. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. vol I. Trad. da conferência citada de Jorge Wanderley. Sel. e intr. de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 485-491.

JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho, Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 5a ed.(1a. Ed. 1964). 316 p.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Vol I, 172 p.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Vol II, 248 p.



KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.55- 77.

LANGER, Susanne, K. Sentimento e Forma. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980. 431p.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. 292p.

LOPES, Edward. *Fundamentos da Lingüística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1977. 347 p.

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. 479 p.

MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991. 492 p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras Completas*. Buenos Aires: Aguilar editor. 1950, 750p.

_____. *Obras incompletas*. In. Os Pensadores, Vol. I. Seleção de textos de Gerard Lebrun. Trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 221 p.

_____. *Obras incompletas*. In: Os Pensadores, Vol. II. Seleção de textos de Gerard Lebrun. Trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 190 p.

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986. 304 p.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Saravary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.

_____. “Verso e prosa”; “Imagem”. In: *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. 11- 62 p.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. port. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977. p.22- 67.

PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri, São Paulo: Nova Cultural, 1997. 352 p.

_____. *Diálogos- Banquete*. Trad. João Cruz Costa, Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. 250 p.

POE, Edgar Allan. “Ensayos”. In: *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Org. trad. e anotações de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997. 963-1.019 p.

POUD, Ezra. *A Arte da Poesia*. Ensaaios Escolhidos por Ezra Paund. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 21-96.

_____. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002. 218 p.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. 500 p.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995. 279 p.

SCHOPENHAUER, A. *Dores do Mundo*. Trad. Assis Brasil, Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. 204 p.

_____. *O Mundo Como Vontade e Representação*. Trad. Heraldo Barbury. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d. 186 p.

TELES, Gilberto Mendonça, *Retórica do Silêncio I*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 394 p.

TODOROV, Tzvetan. et. alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973. 285 p.



_____. et. al. *O Discurso da Poesia : "Poétique" revista de teoria e análise literária*. Trad. Leocárdia Reis e Carlos Reis. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

216 p.

VALÉRY, Paul. "Discurso sobre a Estética". In.: *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Trad. do discurso citado de Eduardo Viveiros de Castro. Sel. e Intr. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 35-45

ULLMANN, Stéphen. *Semântica: Uma Introdução à Ciência do Significado*. Trad. J. A. Osório Mateus. Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, 3a. ed. (1a. ed. 1964). 577p.



LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. O discurso do Rio em João Cabral. 340 p. Tese de Doutorado (Área de concentração: Teoria da Literatura) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

ABSTRACT

This thesis deals with the lessons of the river discourse, presented in João Cabral de Melo Neto's twenty poetic works, from *Pedra do Sono* to *Andando Sevilha*. The didactics of water poetry is analyzed through its construction, fluidity and its metaphors. The literary theory of the water discourse of language translates the formal and material imagination of the moment which goes beyond the labyrinthine ways of the passage to the poetic. The results of this analysis point towards an understanding of the invisible syntax of the liquid voices of water which poetically teach their doctrine.

Key words: The poetics of water, river discourse, image, metaphor, formal imagination, material imagination.



LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. O discurso do Rio em João Cabral. 340 p. Tese de Doutorado (Área de concentração: Teoria da Literatura) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto.

RESUMO

Esta tese investiga as lições do discurso do rio nas vinte obras poéticas de João Cabral de Melo Neto, desde Pedra do Sono até Andando Sevilha. Analisa também a didática da poesia das águas, com sua construção, fluidez e metáforas. A teoria literária desse discurso do rio da linguagem traduz a imaginação formal e a imaginação material do momento que transpõe os labirínticos caminhos da passagem para o poético. Os resultados dessa análise apontam para uma compreensão da sintaxe invisível das vozes líquidas das águas no instante em que lecionam poeticamente sua doutrina.

PALAVRAS-CHAVES: Poética das águas; Discurso do rio; Imagem; Metáfora; Imaginação formal; Imaginação material.



APÊNDICE

Pedra do Sono

Na obra de estréia, *Pedra do sono*, o discurso do rio aparece diluído em algumas imagens. Dos 29 poemas que compõem o livro, doze trazem a idéia do aquoso. Já primeira construção poética denominada “Poema” (p.43), o rio é aludido nos seguintes versos: *Mulheres vão e vêm nadando/ em rios invisíveis* (p.43). “Noturno” (p. 45) tem início com a imagem “*O mar soprava sinos*”. O versos de “A Poesia Andando” (p.46/47) têm sua conclusão com a seguinte transfiguração: “os pensamentos amam e se afogam/ em marés de águas paradas”. Em “As Amadas” (p.47), os penúltimos versos encerram: “- Por que as nuvens baixas/ pesando nos meus olhos?”. O terceiro verso de “Marinha” (p. 48) também traz uma referência às nuvens: “...que nuvens procuram/ agarrar?”. No poema “Canção” (p. 49), a água é um motivo central e realça o onírico traduzido nos versos: *Sob meus pés nasciam águas/ que eu aprendi a navegar,/ (...) sob meus pés nasciam águas/ onde um navio ia boiar,/ onde mãos de máquina/ me saíam a procurar/(...)*. A cadência de “A Porta” (p. 50) é iniciada com “*Procuravam a esquecida chuva / de inverno em sua boca/ de onde alguém soprara as / palavras de fora do poema*”. Os últimos versos de “Composição”

(p. 52) encerram: “onde **nuvens** invariavelmente/ **chovem** prantos que não digo”. No poema “O Poeta” (p.52), a última estrofe faz uma alusão às nuvens: “**Nuvens** porém brancas de pássaros...”. Em “A Mulher no Hotel” (p. 53), a imagem da nuvens também é reiterada: “*deita comigo nas nuvens*”. A primeira estrofe de “Espaço Jornal” (p. 54) expõe: “No espaço jornal/ a sombra come a laranja/ a laranja se atira no rio,/ não é um rio, é o mar/ que transborda de meu olho”. E, concluindo sua *Pedra do sono*, as vozes líquidas centralizam “O Poema e a Água” (p.55): *As vozes líquidas do poema/ convidam ao crime/ ao revólver.(...) O livro aberto nos joelhos/ o vento nos cabelos/ olho o mar./ Os acontecimentos de água/ põem-se a se repetir/ na memória.*

Os três mal-amados

Os três mal-amados reconstrói, em prosa poética, o conflito do desconcerto amoroso poetizado por Carlos Drummond de Andrade, no poema “Quadrilha”. Conservando a ironia amarga sobre os desacertos do amor, João Cabral insere a esta tessitura temática nova tonalidade lírica. A intertextualidade cabralina flui para uma reflexão sobre os desencontros, perdas, dores, desejos e amores que, como os muitos rios, caminham para sonhos impossíveis, oceanos que jamais serão navegados pelo barco sonhador ou pela onda solitária. João, Raimundo,

Joaquim são três ondas que têm em comum o choque com a pedra-destino da solidão e da falta de acerto no amor: *João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria/ que amava Joaquim que amava Lili (...)* (Drummond, C. A. 2002, p.193). Os três mal amados, são três porções de água do mar que se deslocam de um lado para outro, vagando agitados em busca de um amor impossível: Teresa, Maria e Lili – as três bem-amadas.

O desencontro amoroso, tema desenvolvido por Drummond, em “Quadrilha”, funciona como uma pedra, da qual nascem novas idéias, discursos e formas de expressões. As vozes de João, Raimundo e Joaquim, em João Cabral, metaforizam o discurso-rio da linguagem saída do estado de poço ou pedra-nascente percorrendo para outras margens. A fala proferida pelo personagem João flui para suas lembranças impregnadas de interrogações, que vagam pelo mar da ausência de Teresa. Raimundo ficou parado no tempo em que Maria foi presente na sua vida. O discurso de Joaquim revela as dissipações e os retalhos produzidos pelo amor causador de sua ruína, de seu destino de dor e obstáculos.

As vozes poéticas têm como matéria as sensações, lembranças, sentimentos, concepções, fantasias, imaginações, intuições, visões e introspecções – enfim, o mundo interior das personagens. Neste texto o autor lança mão do expediente da terceira voz do poeta explicitada por T.S. Eliot em seu livro *Ensaio de Doutrina Crítica* (1997). No ensaio “As três vozes do poeta”, este autor garante que:

A primeira voz é a do poeta falando para si mesmo – ou não falando para ninguém. A segunda é a voz do poeta dirigindo-se a um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta quando ele procura criar uma personagem dramática falando em verso; quando ele diz, não aquilo que pessoalmente nos diria, mas aquilo que lhe é possível dizer adentro dos limites de uma personagem imaginária que se dirige a outra personagem imaginária (p.97).

Por meio desta referida terceira voz, os três personagens “falam” com uma suposta “platéia”, expondo seus discursos, seus pontos de vista sobre suas vidas e sobre suas bem-amadas.

São 33 discursos, 11 para cada personagem. Deste total, em 14 o aquático está presente: Na primeira, segunda e terceira falas de Raimundo, podem ser observadas alusões à água: *(1ª) Maria era a praia que eu freqüentava certas manhãs. (p. 59). (...). / (2ª) Maria era sempre uma praia, lugar onde me sinto exato e nítido como uma pedra – meu particular, minha fuga, (...) Maria era o mar dessa praia, sem mistério e sem profundidade. (...) (p. 59). / (3ª) Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar. Eu aspirava acompanhar com os olhos o crescimento de um arbusto, o surgimento de um jorro de água. (p.60).*

João, em sua quinta fala, exprime: *Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto. Ainda sinto a onda chegando à minha cama. (...) E sem nenhum sinal dessa água que o sol secou mas de cujo contacto ainda me sinto friorento e meio úmido (penso agora que seria mais justo, do mar do sonho, dizer que o sol o afugentou, (...)).* (p.61). Joaquim, na sua quinta exposição diz: *Faminto, o amor devorou os utensílios de meu uso: pente, navalha, escovas (...) Faminto ainda, o amor devorou o uso de meus utensílios: meus banhos frios, a ópera cantada no banheiro, aquele aquecedor de água de fogo morto mas que parecia uma usina.* (p.61).

No sexto discurso, João cita novamente o mar: *Teresa aqui está, ao alcance de minha mão, de minha conversa. Por que, entretanto, me sinto sem direitos fora daquele mar?* (...). Também, na sexta fala, Joaquim apresenta a seguinte imagem sobre o líquido: *O amor comeu as frutas postas sobre a mesa. Bebeu a água dos copos e das quartinhas. Comeu o pão de propósito. Bebeu as lágrimas dos olhos que, ninguém o sabia, estavam cheios de água.* (p.61).

O mar surge novamente na sétima, oitava e nona falas de João: (7ª) (...) *A onda torna a bater em minha cadeira, ameaça chegar até a mesa. (...) sou o único a escutar este mar. Talvez Teresa...* (8ª) *Talvez Teresa...Sim, quem me dirá que esse oceano não nos é comum? / (...)* (9ª) *Posso esperar que esse oceano nos seja comum? Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, (...)* (p.62). No nono discurso de Raimundo, o líquido aparece da seguinte forma: *Maria era também a garrafa de aguardente. Aproximo o ouvido dessa forma*

correta e explorável e percebo o rumor (...) ainda em sua matéria líquida, sonhos de que disporei, (...). (p.62).

A umidade é matéria na fala número nove de Joaquim: *O amor comeu meu Estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos de folhas duras. (...) Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia. Comeu até essas coisas que eu desesperava por saber falar delas em verso* (p.63). Na décima manifestação de João, o fluminense é matéria nesta prosa poética da seguinte forma: *(...) Teresa, por exemplo, agora distraída e distante? Há algum sinal que a faça compreender termos sido, juntos, peixes de um mesmo mar?* (p. 63). Também, na décima interferência, Raimundo proclama: *Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos.* (p.63) Esta exposição revela o ser de João, Raimundo e Joaquim: rios imprecisos que correm por regiões ignotas, cheias de mistérios e complexidades, como o próprio amor fugidio, que os transformou nos Três Mal-Amados.

Na última exposição de João, a água aflora em sua lembrança nos seguintes termos: *Desse mundo que, através de minha fraqueza, compreendi ser o único onde me será possível cumprir os atos mais simples, como por exemplo, caminhar, beber um copo de água, escrever meu nome? Nada, nem mesmo Teresa.* (p.64).

O engenheiro



Dos 22 poemas que formam a construção do livro *O engenheiro*, 9 textos fazem referência direta ou indireta a símbolos aquáticos, tais como: rio, água, chuva, poço e mar. O poema “As Nuvens” (p.67), inaugura a obra com os versos: *As nuvens são cabelos/ crescendo como rios* (p.67). A referência fluvial é uma metáfora ao silêncio flutuante das nuvens. Logo em seguida, “A Paisagem Zero” (p.67) apresenta a água parada como uma das temáticas: *A luz de três sóis/ ilumina as três luas/ varrida de defuntos./ Varrida de defuntos/ mas pesada de morte: /como água parada, a fruta madura* (p.67).

No poema “O Engenheiro” (p.69/70), a água é símbolo de transparência e o sonho das coisas claras do construtor: *O engenheiro sonha coisas claras:/ superfícies, tênis, um copo de água./* (p.69) (...) *A água, o vento, a claridade/ de um lado o rio, no alto as nuvens,/ situavam na natureza o edifício/ crescendo de suas forças simples* (p.70). O rio aqui faz parte do conjunto arquitetônico natural que facilita a realização do sonho do engenheiro. Em “As Estações” (p.72/73), a chuva aparece como temática central, mas o texto também faz referência aos rios: *Uma chuva fina/ caiu na toalha;/ molhou as roupas,/ encheu os copos; esfriou os corações/ enlaçados nas árvores/ (do frio que espera /com os nomes)./ O mundo cheio de rios,/ lagos, recolhimentos/ para nosso uso.// Num céu profundo,/ máquinas de nuvens,/ elefantes de nuvens/ passam cantando* (p.72).

Em “O poema” (p.76/77), a imagem aquática recorrente é a do poço, embora como um tema aparentemente secundário: *A tinta e a lápis/ escrevem-*



se todos / os versos do mundo// Que monstros existem/ nadando no poço/ negro e fecundo? (p.76). Logo em seguida, “Lição de Poesia” (p.78/79) apresenta a água salgada, como uma das temáticas principais: *A luta branca sobre o papel/ que o poeta evita,/ luta branca onde corre o sangue/ de veias de água salgada./ (...) E as vinte palavras recolhidas/ nas águas salgadas do poeta/ e de que se servirá o poeta/ em sua máquina útil* (p.76/77). Esta lição de poesia é acompanhada do poema “A Carlos Drummond de Andrade” (p.79) que apresenta o rio como uma metáfora da existência, da transitoriedade das coisas: *Não há guarda-chuva/ contra o tempo,/ rio fluindo sob a casa, correnteza/ carregando os dias, os cabelos* (p.79).

Na composição “A Joaquim Cardozo” (p.80), as águas, o mar e suas ondas são centralizados em todo o texto: *(...) no fundo das águas./ (...) o fundo do mar/ (...) Tuas refeições de peixe;/ (...) teu verso/ medido pelas ondas; (...) a florada no mar: Recife,/ arrecifes, marés, maresias;// e marinha ainda a arquitetura/ que calculaste:/ tantos sinais da marítima nostalgia/ que te fez lento e longo* (p.80). Por último, a presença do elemento fluvial aparece ainda em “A Paul Valéry” (p.82/83): *As águas dissolvem/ os líquidos da vida;/ o vento dispersa/ os sonhos, apaga/ a inaudível palavra (...)* (p.82/83).

Psicologia da composição

No livro *Psicologia da composição*, o poema “Fábula de Anfion” (p.87) é uma tradução do sólido e do seco. Destarte, o líquido aparece apenas em duas partes: “Deserto” e “Anfion em Tebas”. No primeiro, embora como tema

secundário, aparecem os elementos – fonte e água, nos versos : (*Ali, é um tempo claro/ como a fonte/ e na fábula.(...)* (p.87) *sem a terra doce/ de água e de sono;/ ainda branca, ou lábios/ ao vento marinho*. No segundo, também como temática secundária, são apresentadas referências ao **mar** e ao **açude**: (...) *daquele grão de vento/ recebido no açude/ aflauta cana ainda?/(...)* *Como traçar suas ondas/ antecipadamente, como faz/ no tempo, o mar?// A flauta, eu a joguei/ aos peixes surdos-mudos do mar* (p.92). O tema do aquático aparece em uma estrofe de “Antiode” (p.98-102), numa transfiguração da falta de vida e poesia: (*ao ar de águas/mortas, injetando/ na carne do dia/ a infecção da noite*) (p.100).

O Cão sem plumas

Dividido em 4 seções, num total de 197 versos, *O Cão sem plumas* apresenta o fluminense como objeto do discurso. A primeira e a segunda partes são denominadas de “Paisagem do Capibaribe”, a terceira é nomeada “Fábula do Capibaribe” e a quarta, “Discurso do Capibaribe”. Destarte, este poema, em toda sua extensão, tem o rio como matéria e poesia. Além do próprio Capibaribe que é referência constante e primordial, o aquático está presente em todas as estrofes e, de forma objetiva, nos versos selecionados: *Nada sabia da chuva azul,/ da fonte cor-de-rosa,/ da água do copo de água,/ da água de cântaro,/ da água dos peixes de água,/ da brisa na água.// Sabia dos caranguejos/ de lodo e ferrugem./ Sabia da lama/ como de uma mucosa./ (...) abre-se em mangues/ (...) Suas águas fluíam então/ (...) fluíam com as ondas/ (...)/ Seria a água daquele rio/ (...) uma*

água madura?/ (...) Aquele rio / (...) foi canção ou fonte/ (...) o rio fluía/ como uma espada de líquido espesso./ (...) (fluía)/ de homens plantados na lama/ de casas de lama/ coagulados na lama;/ paisagem de anfíbios/ de lama e lama./ (...) como se perde a água derramada/ (...) Na água do rio,/ (...) em lama; numa lama/ (...) da lama) o sangue de goma,/ (...) da lama./ (...) onde a lama/ começa o rio; (...) começa a lama;/ (...) naquela água macia/ (...) o mar se estendia, (...) o mar/ (...) O mar e seu incenso, / o mar e seus ácidos,/ o mar e a boca de seus ácidos/ o mar e seu estômago/ (...) o mar e sua carne/ (...) o mar e seu tão puro/ (...) O rio teme aquele mar (...) O mar se fecha/ (...) o mar invade o rio/ (...) o mar/ (...) em mangues de água parada./ (...numa laguna, em pântanos/ (...) de água parada,/ (...) como o mar era uma bandeira,/ aqueles mangues/ (...) Como gota a gota/ (...) gota a gota/ (...) como gota a gota/ (...) gota a gota (...) pelo fluir/ de suas geléias de terra:/ (...) (p.105-116).

O rio

O poema *O rio* fala de si e do mundo poeticamente, por meio da linguagem fluminense. É a expressão do ser traduzida no verbo poético em 960 versos. *O rio* representa a própria linguagem em movimento, figura a palavra saída do estado de poço do dicionário a caminho de outras margens de significação. Todos os versos expressam o próprio discurso do rio na voz fluvial do Capibaribe com seu ritmo líquido e sonoro a exprimir a poética do seu espaço, de

toda sua bacia e mundo percorrido e a visitar, em toda sua extensão e em todos os sentidos.

O rio representa , antes de tudo, o sujeito das ações e o próprio discurso ao mesmo tempo. Contudo, da mesma forma, além de sujeito exprime o objeto, além de ser história e narrativa, significado e significante; principalmente, metaforiza com vivacidade um poema do poema.

Paisagens com figuras

A obra *Paisagens com figuras* tem sua composição construída por 18 poemas. Deste total, 10 composições recorrem às imagens do mar, rio ou água. “Pregão turístico do Recife” (p.147) centraliza os temas mar e rio. Todo o poema descreve Recife com seus rios e mar: *Aqui o mar é uma montanha azul (...) Do mar podeis extrair,/ do mar deste litoral (...) de cada lado de um rio./(...) E neste rio indigente,/ (...) nas mucosas deste rio/ (...)* (p.147). Em “Imagem de Castela” (149/150), o sólido é sobreposto ao líquido e o aspecto seco da paisagem está enfatizado nos versos: *aquele mesmo equilíbrio,/ de seco e úmido, do pão, terra de água contadas/ onde é mais contado o grão* (p.150). O poema “O Vento no Canavial” (p.150/151) expõe elementos marinhos, como o próprio mar e suas ondas. Anuncia ainda a analogia entre a paisagem verde e extensa do canavial, com um lençol anônimo e aberto ao sabor dos ventos: *É anônimo o canavial,/ sem feições, como a campina;/ é um mar sem navios/ papel em branco de escrita.(...) É*

solta sua simetria:/ como as ondas na areia/ ou as ondas da multidão/ lidando na praça cheia (p.150/151).

“Vale do Capibaribe” (p.152/153) proclama próprio Capibaribe: *Vale do Capibaribe/ pó Santa Cruz, Toritama: cena para crônicas,/ para épicas castelhanas.// Mas é paisagem em que nada/ ocorreu em nenhum século/ (nem mesmo águas ocorrem/ na língua dos rios secos)* (p.152). “Campos de Tarragona” (p.154/155) encerra sua descrição na seguinte informação: *Girando-se sobre o mapa,/ desdobrado pelo chão/ ao pé da torre quadrada,/ se avista o mar catalão* (p.154).

O mar aparece metáfora e tema central de “Cemitério Pernambucano (São Lourenço da Mata)” (p.157): *É cemitério marinho/ mas marinho de outro mar.(...) as ondas de qualquer mar,(...) parecem ondas de mar,/ não levam nomes: uma onda (...) Também marinho: porque/ as caídas cruzeiras que há/ são menos cruzeiras que mastros/ quando a meio naufragar* (p.157). No poema “Cemitério Pernambucano (Nossa Senhora da Luz)” (p.159), o rio e o mar compõem a temática central: *Nesta terra ninguém jaz,/ pois também não jaz um rio/ noutro rio, nem o mar/ é cemitério de rios* (p.159).

Em “Alto do Trapuá” (p.160/161), a temática do líquido é desvelada da seguinte forma: *Só canaviais e sua crinas,/ e as canas longilíneas / de cores claras e ácidas,/ femininas, aristocráticas,/ desfaldando ao sol completo/ seus líquidos exércitos,/ suas enchentes sem margem/ que inundaram todas as vargens/ e vão agora ao assalto/ dos restos de mata dos altos* (p.161) “Volta a



Pernambuco” (p.164/165) difunde elementos aquáticos como - maré, mangues, rio, bacia, cais: *Contemplando a maré baixa/ nos mangues do Tijipiô/ lembro a baía de Dublin/ (...) Em meio à bacia negra/ (...) vêem rio substituir rio,/ (...) (p.164).* Por ultimo, em “Outro Rio: O Ebro” (p.165/166), o rio e a água assim aparecem explicitados: *entre casas extraviadas/ no deserto literal/ e que ao passar alinhavo/ com água de meu carretel,/ (...) (sem que a água jamais reflita,/ água de cego cristal,/ as torres de barro opaco/ que o mouro abriu a cinzel) (p.165).*

Morte e vida severina

Morte e vida severina tem como temática a vida e a morte. A primeira, simbolizada pelo rio Capibaribe e, depois, pelo mar, está em todo o texto. A água surge como expressão de perspectiva, esperança e força vital que dirige o homem do sertão e de vida Severina. O rio simboliza o caminho para a vida, renovação e fonte de energia que conduz a humanidade. Ao sair da Serra da Costela limite com a Paraíba, o personagem Severino tem o rio Capibaribe como guia, mas o rio só aparece no texto na terceira parte quando: “O retirante tem medo de se extraviar porque seu guia, o rio Capibaribe, cortou com o verão”. É o momento em que Severino sente sua esperança desmoronar: *Pensei que seguindo o rio/ eu jamais me perderia:/ ele é o caminho mais certo,/ de todos o melhor guia./ (...) 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 (p.176).* Depois, o retirante chega numa casa e ouve as “excelências para

um defunto, enquanto um homem, do lado de fora, vai parodiando as palavras dos contadores”: *Finado Severino,/ quando passares em Jordão/ e os demônios te atalharem/ perguntando o que é que levas...* (p. 177). Na quinta parte, “Cansado da viagem, o retirante pensa interrompê-la por uns instantes e procurar trabalho ali onde se encontra”. Aqui, novamente o rio surge no pensamento do personagem: *Penso agora: mas porque/ parar aqui eu não podia/ e como o Capibaribe/ interromper minha linha?/ ao menos até que as águas/ de uma próxima invernia/ me levem direto ao mar/ ao refazer sua rotina?/(...) (Será que as águas destes poços / é toda aqui consumida/ pelas roças, pelos bichos,/ pelo sol com suas línguas?/ (...))* (p.178)

No próximo bloco, o mar surge no canto final do discurso da mulher da janela: *Imagine que outra gente/ de profissão similar/ farmacêuticos/ coveiros,/ doutor de anel no anular,/ remando contra a corrente/ da gente que baixa ao mar,/ retirante às avessas,/ sobem do mar para cá (...)* (p.182). No próximo segmento, “O retirante chega à zona da mata, que o faz pensar, outra vez, em interromper a viagem”. Nesta passagem, o fluvial é apresentado nos seguintes versos: *Os rios que correm aqui/ têm a água vitalícia./ Cacimba por todo lado;/ cavando o chão, água mina./ (...)* (p.182). Logo em seguida, “O retirante resolve apressar os passos para chegar ao Recife”: *Agora é que compreendo/ por que em paragens tão ricas/ o rio não corta em poços/ como ele faz na Caatinga: vive a fugir dos remansos/ que a paisagem o convida,/ (...)* Sim, melhor é apressar/ o fim desta

ladainha,/ fim do rosário de nomes/ que a linha do rio enfia; (...) Recife, onde o rio some/ e esta minha viagem se fina (p.187).

Chegando no Recife, descansando ao pé de um muro, ouve a conversas de dois coveiros. Nesta parte, a alusão ao elemento aquático surge nos versos: *As avenidas do centro,/ onde se enterram os ricos,/ são como o porto do mar;/ não é muito ali o serviço:/ no máximo um transatlântico/ chega ali cada dia,/ com muita pompa, protocolo,/ e ainda mais cenografia./ (...) É, deixo o subúrbio dos indigentes/ onde se enterra toda essa gente/ que o rio afoga na preamar/ e sufoca na baixa-mar./ (...) Não podem continuar/ pois têm pela frente o mar./ (...) - Na verdade, seria mais rápido/ e também muito mais barato/ que sacudissem de qualquer ponte/ dentro do rio e da morte./ - O rio daria a mortalha/ e até um macio caixão de água/ e também com acompanhamento/ que levaria com passo lento/ o defunto ao enterro final/ a ser feito no mar de sal. / (...) (p.187-191).*

Na próxima cena, “O retirante aproxima-se de um dos cais do Capibaribe”. É quando o rio aparece como solução para vida severina: *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,/ mortalha macia e líquida,/ coroas de baronesa/ junto com flores de aninga,/ e aquele acompanhamento / de água que sempre desfila/ (que o rio , aqui no Recife,/ não seca, vai toda a vida) (p. 193).*

Na cena seguinte, o retirante aproxima-se de seu José, “morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água do rio.” Aqui, no princípio,

o rio surge como morte para, depois, explodir em vida: *Seu José, mestre carpina,/ que habita este lamaçal,/ sabe me dizer se o rio/ a esta altura dá vau?/ sabe me dizer se é funda/ esta água grossa e carnal?/ (...) quando a maré está cheia / vejo passar muitos barcos,/ (...) para cobrir corpo de homem/ não é preciso muita água: / (...) pois não sei o que lhe conte;/ sempre que cruzo este rio/ costumo tomar a ponte;/ (...) quando esses rios sem água/ são grandes braços de mar? (...) sei que miséria é mar largo,/ não é como qualquer poço:/ (...) e quando é fundo o perau?/ (...) por que ao puxão das águas/ não é melhor se entregar?/ (...) o mar de nossa conversa / precisa se combatido,/ sempre, de qualquer, maneira,/ porque senão ele se alaga/ e devasta a terra inteira./ (...) que como frieira se alastre,/ ou como os rios na cheia/ se acabamos naufragados/ num braço do mar miséria?/ (...) muita diferença faz/ entre lutar com as mãos e abandoná-las para trás,/ porque ao menos esse mar/ não pode adiantar-se mais./ (...) e que diferença faz/ que esse oceano vazio/ cresça ou não seus cabedais,/ (...) há muito no lamaçal/ apodrece sua vida?/ (...) (p.193- 195).*

Depois da cena do anúncio do nascimento da criança, aparecem os vizinhos cantando a vida: *Foi por ele que a maré/ esta noite não baixou./ - Foi por ele que a maré fez parar o seu motor:/ (...) veio varrer nossas ruas / enviadas do mar distante./ (...) veio enxugar a umidade / do encharcado lamaçal/ (...) (p. 195/196).* Em seguida, amigos oferecem presentes para o recém-nascido: *trago para a mãe caranguejos/ pescados por esses mangues;/ (...) aqui são todos irmãos,/ de leite, de lama, de ar./ (...) um olho d'água de Lagoa do Carro,/ trago aqui água*

de Olinda,/ *água da bica do Rosário*./ (...) trago daquela bolacha *d'água*/ que só em pau d'alho se fabrica./ (...) (p.196/197). Logo depois, as ciganas fazem premunições más e boas: - *Vejo-o, uns anos mais tarde*./ na ilha do *Maruim*./ vestido de negro e *lama*./ voltar de pescar siris;/ e vejo-o, ainda maior,/ pelo imenso *lamarão*/ fazendo dos dedos iscas/ para pescar camarão (p.198). - *Enxergo daqui a planura*/ que é a vida do homem de ofício,/ bem mais sadia que os *mangues*./ (...) se está negro não é *lama*./ é graxa de sua máquina,/ coisa mais limpa que a *lama* do pescador de *maré*/ que vemos aqui, vestido/ de *lama* da cara ao pé./ (...) talvez até lhe conquiste:/ que é mudar-se destes *mangues*/ daqui do *Capibaribe*/ para mocambo melhor/ nos *mangues* do *Beberibe* (p.199). No final, todos cantam a formosura da vida: *é um menino guenzo*/ como todos desses *mangues*./ mas a máquina do homem/ já bate nele incessante/ (...) é belo como um coqueiro/ que vence a areia *marinha*./ (...) - *Belo como a última onda*/ que o fim do *mar* sempre adia./ - *É tão belo como as ondas*/ em sua adição infinita./ (...) - *Belo porque corrompe*/ com *sangue novo anemia*./ - *Infecciona a miséria*/ com vida nova e sadia./ Com *oásis*, o deserto, com ventos, a *calmaria* (p.200/201).

Uma faca só lâmina

Uma faca só lâmina ou “Serventia das Idéias Fixas” (p.205-215) é uma composição construída por 11 conjuntos de oito quartetos denominados, a partir do segundo, por A, B, C, D, E, F,G, H e I. O primeiro e o último não têm marcadores. Numa primeira leitura, não se percebe a presença do aquático. Mas, o

úmido está presente nesta obra de imagem sólida, de faca e lâmina. No texto “B”, por exemplo, o aquoso surge: *Do nada ela destila/ a azia e o vinagre/ e mais estratégias/ privativos dos sabres.* (p.207). Nos quartetos do poema “C”, o brando é manifestado nos seguintes versos: *e com facilidade/ se embotam mais no músculo./ (...) Mais cuidado porém/ quando for um relógio/ com o seu coração/ aceso e espasmódico./ (...) o pulso do relógio/ com o pulso do sangue,/ (...) com o sangue que bate/ já sem morder mais nada./ (...)* (p. 208).

No poema “D” a referência ao líquido está apresentada nos versos: *Pois essa faca às vezes/ por si mesma se apaga./ É a isso que se chama/ maré-baixa da faca.// (...) (porém quando a maré/ já se espera mais,/ eis que a faca ressurge/ com os seus cristais* (p. 209). O texto “E” expressa a seguinte idéia sobre o úmido: *Forçoso é conservar/ a faca bem oculta/ pois na umidade pouco/ seu relâmpago dura.// (na umidade que criam/ salivas de conversas,/ tanto mais pegajosas/ quanto mais confidências)* (p. 210). O terceiro quarteto do “G” afirma: *E se a faca é metáfora/ do que leva no músculo,/ facas dentro do homem/ dão-lhe maior impulso* (p.212). Por último, a imagem do brando versus o sólido ilustra os versos: *E tudo o que era vago,/ toda frouxa matéria,/ para quem sofre a faca/ ganha nervos, arestas.// Em volta tudo ganha/ a vida mais intensa,/ com nitidez de agulha/ e presença de vespa* (p. 214).

Quaderna

Dos vinte poemas que compõem *QuADERNA*, oito têm a água, rio ou mar como temática. Nas duas últimas estrofes de "Paisagem pelo telefone" (p.225-227), a água é símbolo de luminosidade: *que estada de todo nua,/ só de teu banho vestida,/ que é quando ti estás mais clara/ pois a água nada embacia, // sim, como o sol sobre a cal/ seis estrofes mais acima,/ a água clara não te acende:/ libera a luz que já tinhas* (p.227). "De um avião" (p. 227-232) é um poema formado por 5 partes. Este conjunto traz uma descrição panorâmica de Pernambuco. Por este motivo, o mar, os mangues, os rios, os alagados são necessárias ilustrações: *O aeroporto onde o mar e mangues,/ onde o mareiro e maresia./ (...) onde a água morta do alagado/ passa a chamar-se marema/ e nada tem de gosma,/ morna e carnal, de lesma. (...) o avião aponta pelo mar/ (...) e os rios, em corretos/ meandros de metal (...)* (p.227-230).

O poema "Paisagem com Cupim" (p.235-240), composto por 10 partes, descreve a paisagem pernambucana - de Olinda, do Canavial e do grande Recife com seu *cais de cimento, em porto, em ilha de aresta e contorno* (p.235). Desta forma, água é um tema presente neste texto: *O Recife cai sobre o mar/ (...) O Recife cai na água isento./ (...) Porque Olinda, uma Olinda baixa/ se mistura com o mar na praia:/ que é por onde se vão infiltrar/ em seu corpo os cupins do mar.// (...) Os arrebaldes do Recife/ não opõem os menos diques/ contra o rio que em hora é/ o mar disfarçado de maré.// Lá o mar entra fundo no rio/ e em passos de rio, corredios,/ derrama-se em todo os tanques/ por onde a salmoura dos mangues.// O mar entra fundo no rio/ e em passos de rio, corredios, (...) O mar por lá vai de*

água parda/ de rio, e de boca calada./ É água de mar, também salobra. só que sonolenta e mais gorda./ (...) O mar não rói: corrompe inchando. //(...) São aldeias leves de palha,/ plantadas raso sobre a praia/ com os escavados materiais/ que o cupim trabalha e o mar traz. //(...) das pedras-pomes, das madeiras/ que o mar abandona na areia.// Menos da terra que do mar:/ dos cupins que ele faz medrar/ e dão a tudo a carne leve/ que o mar quer nas coisas que leve.// (...) já que o mar cai longe ali (...) o cupim, de cama ou de mar (...) (p.235-237).

Os versos de “Litoral de Pernambuco” (p.240/241) descrevem o mar e sua paisagem: *O mar se estende pela terra/ em ondas ondas que se revezam/ e se vão desdobrando até/ ondas secas de outras marés:// as da areia, que mais adiante/ se vão desdobrando nos mangues/ (...) que se desdobram em canaviais/ (...) como se tudo fosse o mar/ em mais ondas a desdobrar/ (...) (p.240/241).* O texto “O Motorneiro de Caxangá” (p. 242-246) foi construído por oito conjuntos ou partes de três estrofes: quatro conjuntos foram denominados por “Ida” e os demais, por “Volta”. Nesta composição, o mar é citado apenas uma vez: *Mas a estrada não pertence/ ao sol aviador/ É também porto de mar/ do Sertão do interior (p.243).*

“Rio e/ ou Poço” (p. 251/252) tem o elemento aquático como a essência do poema: *Quando tu, na vertical,/ te ergues, de pé em ti mesma,/ é possível descrever-te/ com a água da correnteza;// tens a alegria infantil,/ popular, passarineira,/ de um riacho horizontal/ (e embora de pé estejas).// Mas quando no horizontal,/ em certas horas, te deixas,/ que é quando, por fora, mais/ as águas*

correntes lembrás, // mas quando à tua extensão, / como se rio, te entregas, / quando te deitas em rio, / (...) então, se é da água corrente, / (...) somente a água de um poço / (...) só uma água vertical / (...) Só uma água vertical, / água parada em si mesma, / água vertical de poço, / água toda em profundidade, // água em si mesma, parada, / e que ao parar mais se adensa, / água densa de água, como / de alma tua alma está densa (p.251/252). Por outro lado, no texto “Poema(s) da Cabra” (p. 254-259), o fluvial é tema secundário, mas tem seu lugar privilegiado no décimo primeiro e último conjunto de quatro estrofes: *O Mediterrâneo é o mar clássico, / com águas de mármore azul. / Em nada me lembra da águas / sem marca do rio Pajeú. // As ondas do Mediterrâneo / estão no mármore traçadas. / Nos rios do Sertão, se existe, / a água corre despenteada. // As margens do Mediterrâneo / (...) Mas não minto o Mediterrâneo (254-259).*

“Imitação das Águas” (p.260) transfigura o fluvial em forma de poesia. A água não é apenas a temática principal, exprime a tradução da vida e da arte poética: *De flanco sobre o lençol, / paisagem já tão marinha, / a uma onda deitada, (...) Uma onda que parava / (...) seu rumor de folhas líquidas. / (...) Uma onda que parava / naquela hora precisa / em que a pálpebra da onda (...) Uma onda que parara / ao dobrar-se, interrompida, / (...) continuasse água ainda. // Uma onda que guardasse / (...) do mar de que participa, / (...) que as águas faz femininas // mais o clima de águas fundas, / (...) que dos líquidos copias (p.260).*

Dois parlamentos

O livro *Dois parlamentos* tem sua composição formada pelo “Congresso Secas (ritmo senador: sotaque sulista)” (p. 271-288) e “Festa Na Casa-Grande (ritmo deputado: sotaque nordestino)” (p.279-287). O primeiro, formado por dezesseis poemas, exprime com humor e irreverência, o discurso de senadores do Sul, visitando a seca do Nordeste. O segundo, põe em evidência as falas proferidas para o público a respeito da vida dos cassacos, dos homens que trabalham nos engenhos ou usinas: - *O cassaco é um só/ com diferente rima./ (...) – A condição de cassaco/ é o denominador* (p. 279). Em 20 poemas de dezesseis versos, a denominação de cassaco foi refletida pelo grupo, para que, depois de versada, fosse discutida pelos deputados de sotaque nordestino, como aferiu o poeta, com feição espirituosa e irônica.

Ao todo, 36 poemas compõem estes plenários poéticos e irônicos. Neles, o líquido comparece em 7 textos. Em “Congresso no Polígono das Secas”, o sexto traz à tona o líquido como um dos artifícios do humor negro em torno da morte e dos cemitérios: - *Nestes cemitérios gerais/ não há a morte gosto,/ táctil, sensorial,/ com aura, ar de banho morno./ - Certo bafo que banha os vivos/ em volta da banheira/ dentro da qual o morto/ banha na sua auréola espessa./ (...)* (p.273). Não existe uma numeração na ordem crescente; por este motivo, o próximo poema é determinado pelo numeral 10. Este texto porta uma imagem fluvial: - *Nestes cemitérios gerais/ não há morte isolada/ mas morte por ondas/ para certas classes convocadas./ - Nunca ela vem para um só morto,/ mas sempre para a*

classe/ assim como o serviço/ nas circunstâncias militares./(...) (p.274). E, o último texto, realiza estas ponderações sobre os cemitérios gerais e o fluído: - *Cemitérios gerais/ que não toleram restos./- Nem mesmo um pouco que se possa encomendar ao céu ou ao inferno./ Eles, todos os restos/ da mesma forma tratam./- Talvez porque os mortos que têm/ não tenha resíduo , a alma.- Talvez porque esta tem/ consistência mais rala/. - E seja no ar fácil sorvida/ como uma gota em outra de água./ - Não há é porque usar,/ aqui, a imagem da água./ – Melhor dizer: como uma gota/ de nada em outra de nada* (p.278).

Na “Festa na Casa-Grande”, o ritmo deputado com sotaque nordestino não possui uma disposição numérica crescente, tem um processo lúdico e metafórico para a organização da enumeração dos discursos da seguinte forma :1, 6, 11,16, 2, 7,17, 3, 8, 13,18, 4, 9, 14, 19, 5, 10, 15 e 20. Nesta reunião de enunciados, os poemas 8, 13,19 e 20 mencionam o aquoso: (8) - *O cassaco de engenho/ quando não está dormindo:/ -É como se seu sono/ ainda o encharcasse, limo./ - quando não está dormindo/ não é que está acordado,/ é apenas que caminha/ onde o sono é mais raso./ - Não tem como evitar/ que o marasmo o embeba/ (...)* – *Anda sempre nos pântanos/ do sono, por seu lodo. (...)* (p. 283). (9) (...) - *como se seu sangue,/ que entretanto é mais ralo,/ lhe pesasse no corpo,/ espesso como caldo.- Como o caldo de cana/ já muito cozinhado/ e vai-se espessando/ no gesto do melaço./- O cassaco de engenho/ tem ritmo pesado: - O do gesto do mel/ deixando o último tacho* (p. 283-284). (19) – *Para ele, a água do rio/ não é azul mas barro,/ e as nuvens, aniagem, pardas de pano se saco./ (...)* (p. 286).

(20) – *E o vento canavial/ dá também seu demão:/ - Varre-lhe os gases da alma,/ levando-a (lavando), são* (p. 288).

Serial

A obra poética *Serial* possui 16 textos. Em nove, deste conjunto, a água aparece como tema central ou secundário. No poema “O automobilista Infundioso” (p. 292/293), o líquido aparece nos versos: *a que ela vai rolando/ na água aberta do oceano* (p.297-301). Em “O sim Contra o Sim” (p. 297-301), o aquático surge como tema secundário na parte dedicada à Felix de Athayde: *aquela água de vidro/ que se vê percorrer a Arcádia/ (...) Augusto dos Anjos não tinha/ dessa tinta água clara./ se água, do Paraíba/ nordestino, que ignora a Fábula./ Tais águas não são lavadeiras,/ deixam tudo encardido:/ (...)* (p.299/300).

No poema “Pernambuco em Málaga” (p. 301/302), o fluminense é também tema secundário, mas está ressaltado em uma das quatro partes do poema: *A cana doce de Málaga/não é mar, embora em praias:/ dá sempre em pequenas poças,/ restos de uma onda recuada.// Em poças, não tem do mar/ a pulsação dele, nata:/ sim, o torpor surdo e lasso/ que se vê na água estagnada.* Em “Claros Varones” (p. 304-307), o líquido está na quinta e sexta estrofes: *cantos compridos como os da água,/ horizontais, sonâmbulos,/ como o rio e seu canto.// (...) em coro, feito as lavadeiras,/ lá estão na água de canto,/ alma e roupa lavando* (p. 305). No texto “Pescadores Pernambucanos” (p. 312-314), o fluvial manifesta-se

constante por meio da imagem do rio, dos mangues, da lama, do peixe, da rede, da tarrafa, da pesca, do pescador, dos alagados: *o Goitacá vai tão parado/ que nem mesmo ele rio passa/ um pescador, numa redoma/ (...) espera um peixe: e tão pardo/ (...) No mangue lama ou lama mangue/(...) Qualquer pescador de tarrafa/ arremessando a rede langue/ (...) e o vôo espalmado da rede,/ planando lento sobre o mangue,/ senão o mundo, os alagados,/ (...) (p.312/313).*

No poema “Chuvas” (p.314-317), o líquido a *travessa uma linha/ mais extraordinária: é a chuva que a traça.// (...) porque, depois que a faz,/ a chuva, com água em fibras,/ (...) o da chuva engenheira/ demarcando fronteiras./ (...) E a fronteira é tão clara/ entre o Agreste e a Mata,/ entre o que é terra enxuta/ e o que é terra em chuva,/ (...) (p.314/315).* Assim aparece descrita a **chuva** da linha invisível e divisória entre o Agreste e a Mata, no município de Carpina. Depois, o poema descreve a chuva de Sevilha: *Sevilha, em muitos bairros,/ é colorida em pássaro./ (...) é duas vezes pássaro:/ ao sol, seu natural,/ e à chuva, casual./ (...) À chuva, de outros pássaros,/ então, revela os traços: de pássaro da Europa/ ganha então a cor nódoa,// cor galinácea, suja, que ela só tem na chuva,/ e que na Europa, todas/ têm, chova ou não chova.// A chuva, quase sempre,/ (...) Verticalmente, embora/ oblíqua também possa. // Mas na Galícia a chuva, (...) cai de todos os lados/ (...) A chuva é feita estado: nela se está em aquário,/ (...) É uma chuva atmosfera: /(...) o aquário que era torno.// A chuva na Galícia/ é a chuva Rosalía/ (...) se chove for a ou dentro./ No Sertão masculino/ a chuva sem dissílumo/ (...) caia em cima da terra/ caída, mostra a chuva/ que é feminina, em*

curvas./ (...) a chuva é sinuosa/ (...) a chuva é mais que chuva./ É pessoa: e isso é mais/ do que tudo o que traz (p.315-317).

Dividido em quatro partes o poema “Velório de um Comendador” (p.317-321) traz a presença da imagem da água que se manifesta constante na primeira parte: *Quem quer que o veja defunto/ (...) pensará: todo um alagado/ coube aqui nesta bacia.// resto de banho, água choca,/ na banheira do salão,/ sua preamar permanente/ se empoça, em toda a acepção.// A brisa passa nas flores,/ baronesas no morto-água,/ (...) Talvez porque qualquer água/ fique mais densa, se morta,/ (...) Não há dúvida, a água morta/ se torna muito mais densa:/ (...) Não se entende é porque a água/ não arreventa o caixão:/ mais densa, pesará mais,/ terá mais forte pressão./ (...) uma água morta que, viva,/ arreventava represas.// E uma banheira contém,/ exposto a que alguém derrame,/ todo o mar de água que ele era,/ sem confins, mar de água mangue (p.317/318).*

Em “Uma sevilhana pela Espanha” (p. 321/ 322), a menção à água aparece apenas no último verso: *tudo ela convertia/ no museu de Sevilha:/ museu entre jardins/ e caules de água viva (p.322).* Na composição “O Relógio” (p.324-327), o aquático desponta enfatizado nos seguintes versos: *quem sabe se algum monjolo/ ou antiga roda de água/ que vai rodando, passiva,/ graças a um fluido que passa;// que fluido é ninguém vê:/ da água não mostra os senões: além de igual, é contínuo,/ sem marés, sem estações.// (...) há de ser um outro fluido/ que a move: quem sabe, o tempo.// Quando pó algum motivo/ a roda de água se rompe,/ outra máquina se escuta:/ agora, de dentro do homem;// outra máquina de dentro,*

imediate, a reveza, / soando nas veias, no fundo/ de poça no corpo, imersas.// Então se sente que o som/ da máquina, ora interior,/ nada possui de passivo,/ de roda de água: é motor;/ (...) que, sem nenhum coração,/ vive a esgotar, gota a gota,/ o que o homem, de reserva,/ posa ter na íntima poça (p.326/327). A liquidez em **Serial** é encerrada com o “O Alpendre no Canavial” (p.327-331), que, por sua vez, apresenta imagens fluminenses nos seguintes versos: *e esse caminhar mais viscoso/ de mel-de-engenho, água em remanso,/ o gesto enorme de borracha,/ borracha de pássaro manso* (p.331).

A educação pela pedra

Constituído por 48 poemas, o livro **A educação pela pedra** traduz as lições da pedra, mas também ensina sobre o líquido. Em doze poemas pode ser observada a educação pela água. Esta lição tem seu início já no primeiro poema “O Mar e o Canavial” (p. 335): *O que o mar aprende do canavial:/ a elocução horizontal de seu verso;/ (...) O que o mar não aprende do canavial:/ a veemência passional da preamar;/ a mão-de-pilão das ondas na areia, (...) O que o canavial sim aprende do mar:/ o avançar em linhas rasteira da onda;/ o espraiair-se minucioso, de líquido, (...) O que o canavial não aprende do mar:/ o desmedido do derramar-se da cana;/ o comedimento do latifúndio do mar, (...)* (p.335).

O aquático direciona a temática principal “Na Morte dos Rios” (p.336/337): *Desde que no Alto sertão um rio seca, (...) o rio de ossos areia, de*



*areia múmia.// Desde que no Alto sertão um rio seca,./ o homem ocupa logo a múmia esgotada:/ com bocas de homem, para beber as poças/ que o rio esquece, e até a mínima água;/ as bocas de cacimba, para subir (...) Verme de rio, ao roer essa areia múmia, (...) (p.336/337). Em “Fazer o Seco, Fazer o Úmido” (p.340), a água é o tema central: *A gente de uma capital entre mangues,/ gente de pavio e de alma encharcada,/ (...) na molhada alma pavio, molhada mesmo.// A agente de uma Caatinga entre secas,/ entre datas de seca e secas entre datas,/ se acolhe sob uma música tão líquida/ que bem poderia executar-se com água./ Talvez as gotas úmidas dessa música/ que a gente faz chover de violas, umedeçam, e senão com água da água,/ com a convivência da água, langorosa (p.34).**

O mar tematiza a educação pela água em “O Canavial e o Mar” (p.340/ 341): *O que o mar sim ensina ao canavial:/ o avançar em linha rasteira da onda;/ o espraia-se minucioso, de líquido, (...) O que o canavial ensina ao mar:/ a elocução horizontal de seu verso;/ (...) O que o mar não ensina ao canavial:/ a veemência passional de preamar;/ a mão-de-pilão das ondas na areia, / (...) O que o canavial não ensina ao mar: / (...) o comedimento latifúndio do mar,/ (...) (p.340/341).*

O poema “Uma mulher e o Beberibe” (p. 341) tem como tema a analogia da imagem fluminense: *Ela se imove como andamento da água/ (indecisa entre o ser tempo ou espaço)/ daqueles rios do litoral do Nordeste/ que os geógrafos chamam “rios fracos”/ Lânguidos;que se deixam pelo mangue/ um banco de areia do mar de chegada;/ vegetais; de água espaço (...) Ao rio Beberibe,*

quando rio adolescente/ (...) nada lhe pára os pés; se rio maduro/ (...) Adulto no mangue, imita o imovimento/ que há pouco imitara dele uma mulher:/ indolente, de água espaço e sem tempo/ (fora o ciclo e da prenhez da maré) (p.341). O texto “Uma Mineira em Brasília” (p. 342/343) tem uma imagem aquática na descrição da arquitetura de Brasília: *“onde os alpendres diluentes, de lago// No cimento de Brasília se resguardam/ maneiras de casa antiga de fazenda,/ de copiar, de casa-grande de engenho (...)”* (p.342/343).

A água também está realçada na lição do poema “Catar Feijão” (p. 346/347): *(...) jogam-se os grãos na água do alguidar/ (...) certo que toda palavra boiará no papel,/ água congelada, por chumbo seu verbo:/ (...) a pedra dá à frase seu grão mais vivo:/ obstrui a leitura fluviente, flutual,/ açula a atenção, isca o risco* (p.346/347). Em “Aglulhas” (p. 350), o mar empreende sua imagem na ponta desta agulha no seguinte verso: *(...) e amoladas na pedra de um mar duro,/ de brilho peixe também duro, de zinco (...)* (p.350).

“Rios sem Discurso” (p.350/351) tematiza a educação pelos rios do discurso da poesia cabralina. Este poema exprime a fonte clara da poética deste autor, que faz de seu texto, um poema-nascente de idéias, imagens e discursos que caminham para o mar de plurissignificação. Seu poema simboliza um rio que saiu do estado de poço e está sempre num fluido contínuo e plural: *Quando um rio corta, corta-se de vez/ o discurso-rio de água que ele fazia;/ cortado, a água se quebra em pedaços,/ em poços de água paralítica./ Em situação de poço, a água equivale /(...) isolada, estanque no poço dela mesma,/ (...) porque cortou a sintaxe*

desse **rio**,/ o fio de **água** por que ele discorria.// O curso de um **rio**, seu **discurso-rio**,/ (...) um rio precisa de muito fio de **água**/ (...) um **rio** precisa de muita **água** em fios/ para que todos os **poços** se enfrasem: se reatam, de um **poço**,/ (...) até a **sentença-rio** do discurso único/ em que se tem voz a seca ele combate (p.350/351).

“Os Rios de um Dia” (p. 352) enfatizam a fluidez: Os **rios**, de tudo o que existe vivo,/ (...) para os **rios**, viver vale se definir/ e definir viver com a língua da **água**./ O **rio** corre; e assim viver para o **rio**/ vale não só ser corrido pelo tempo:/ o **rio** o corre; e pois que com sua **água**,/ viver vale suicidar-se, todo o tempo.(...) o **rio** aceita e professa, friamente,/ (...) ou a vida suicídio, o **rio** se defende./ O que um **rio** do Sertão, **rio** interino,/ prova com sua **água**, curtas medidas: / (...) ou no que todos, os **rios** duradouros;/ esses **rios** do Sertão falam claro/ (...) para fugir da morte da vida em **poça**/ (...) (p.352). “O Sol em Pernambuco” (p.357/358) apresenta duas metáforas que enfatizam o marítimo: (...) O sol ao aterrissar em Pernambuco,/ acaba de voar dormindo o **mar** deserto;/ (...) ou rasá-lo mais, até um vazio de **mar** (...) (p.357). Em “Retrato de Escritor” (p. 362), o líquido centraliza as idéias: Insolúvel: na **água** quente e fria;/ (...) nas **águas** lavadeiras; até nos **álcoois**/ que dissolvem o desdém mais diamante./ (...) igual , nas gotas de um pranto ao lado, / e nas **águas** do banho que o submerge,/ (...) lida no **Rio**, num telegrama do Egito/ (...) Solúvel, todo: na tinta, embora sólida, / (...) (impresso, e tanto em livro-cistena/ ou jornal-rio, seu diamante é líquido) (p.362).

Museu de tudo



A obra *Museu de tudo* (p.371) é composta por 80 textos. Dentro deste grupo, 17 fazem alusões ou referências ao líquido e ao úmido. A primeira citação aparece no poema “No Centenário de Mondrian” (p. 376-379), na segunda parte denominada 2 ou 1 : *ou quando se dissolve/ nas modorras da música,/ no invertebrado vago,/ sem ossos, de água em fuga,(...)* (p.378). Em “Túmulo de Jaime II” (p.380), o líquido aparece nas seguintes imagens: *Ou pensava que a morte/ é mar de espinhos, puas,/ e uma barca de pedra/ viaja-o mais segura,// ou que a morte é um banho/ morno, deliquescente,/ e na tumba banheira/ se vai mais sensualmente* (p.380). “Impressões da Mauritània” (p.382) expõe em todo o poema a falta da água: *Na paisagem é seca a tripa/ e a boca na tem saliva./ Nem mesmo há a mucosidade/ do suor, da sombra, da árvore.// Nem o mar é de água: é de zinco,/ (...)* Não há a água muda da poça,/ a sílaba úmida da gota;/ e só no azul-mar dos mantos/ há a ilusão de água e de brando:/ (...) sob oásis de azinhavre (p.382).

A metáfora da umidade descreve o jogo de “Ademir da Guia” (p. 383): *Ritmo líquido se infiltrando/ (...) Ritmo morno, de andar na areia, de água doente de alagados,/ entorpecendo e então atando/ o mais irrequieto adversário* (p.383). O poema “Catecismo de Berceo” (p. 386-384) é dividido em 4 partes. A última faz o seguinte pronunciamento sobre o fluvial: *Nem deixar que a palavra flua/ como rio que cresce sempre:/ canalizar a água sem fim/ noutras paralelas, latente* (p.386).

“As Águas do Recife” (p. 386/387) descreve poeticamente o mar e os rios do Recife. Os versos retratam cada cena fluminense do grande Recife: o

mar estoura no arrecife,/ o *rio* é um touro que ruma.// quando o touro *mar* bate forte/ (...) de quem se recusa a ser *mar*.// E há no outro touro, o *rio*, entre *mangues*, remansamente,/ (...) tentam continuar a ser da *água*/ de alguém do arrecife, *antemar*./ (...) e duas *águas* vivem lutando, /(...) A que é *mar* porque, obrigada,/ saltou o *quebra-mar* do porto/ vem, cada *maré*, desafiar/ a *água* ainda *rio* para o jogo/ /A *água* que remonta e a que desce/ (...) nem *maré* alta em baixa, ao par; (...) (p. 386/387). Em “A Pereira da Costa” (p. 387), o aquático aparece no verso: Quando no barco a linha da *água*/ era baixa, quase naufrágio,/ (...) (p. 387); e em “O Sol no Senegal” (p. 387/388), o marítimo é uma presença constante da memória Para quem no Recife/ se fez à *beira-mar*/ o *mar* é quilo de onde/ se vê o sol saltar./ (...) Aqui, deixa-se manso/ corroer, naufragar;/ não salta como nasce:/ de desmancha no *mar* (p. 387/388).

“Viagem ao Sahel” (p. 389) apresenta a antítese entre *O sol com suas lâminas*,/ sua luz matemática, (...) e *A água que tem os dedos líquidos*/ esquece aqui as finas maneiras (p. 389). Em “A Ademir Meneses” (p. 391) aparece a referência ao *ambidestro do seco e do úmido* (p. 391) b de Recife. Também, em “Joaquim do Rego Monteiro, Pintor” (p. 391), aparece a assertiva *de recifense soube apor*/ aos verdes podres do *alagado*,/ traduzindo o que é *lama em cor* (p.391).

O texto “El Toro de Lídia” (p.395/396) expõe a seguinte comparação: Um “*toro de lídia*” é como um *rio*/ na cheia. (...) traz o touro a cabeça/ alta, da cheia, que é como o *rio*,/ na cheia, traz a cabeça de *água*./ (...) cego da *água*; mesmo murro de montanha/ dentro de sua *água*; a mesma pedra/ dentro

da água de sua montanha: como o rio, na cheia, tem de pedra a cabeça de água.//
Um “toro de lídia” é ainda um rio/ na cheia (...) como água; e pode então mesmo
fazê-lo/ (...) Tem o touro os mesmos redemoinhos/ da cheia; (...) (p.395/396). “O
número Quatro” (p. 396) evidencia que o número quatro feito coisa/ ou a coisa pelo
quatro quadrada, seja espaço, quadrúpede, mesa, (...) está plantada, à margem e
acima/ (...) imóvel ao vento, terremotos, no mar maré ou no mar ressaca (p.396).
 No poema “De uma Praia do Atlântico” (p. 400), a imagem do fluvial está
 presente em: *podia ver além/ do zinco ondulado (a água)/ tuas praias de*
coqueiros, pubescentes, não glabras (p.400). O texto “A Escola de Ulm” (p. 402),
escancara mil janelas/ um luminoso vento fresco:/ a um vento limpo, (...) de um sol
lavado de setembro, por uma chuva que deixasse/ seu cristal em metal brunido/ (...)
 (p.402).

No poema “Outro Retrato de Andaluza” (p. 406/ 407), a água é
 símbolo de luz, *Clareza para vários sentidos,/ de luz, mas sem transparência:/ não*
clareza de um copo de água, mas interna, carnal, espessa (p.405/406) “Fábula de
Rafael Alberti” (p. 410/411) o aquático estampa presentificado nos versos: “Do
anjo marinheiro/ (asas azuis a gola/ da blusa azul, bolsa/ de azul do mar);/ (...) o
fluido jogo abandonou.// Fez o caminho inverso: do vapor à gota de água/ (...) (...
de azul do mar);/ (...) foi do vapor de água/ à gota em que condensa,/ (...) (p.
 410/411).

A escola das facas

A obra *A escola das facas* foi composta por 47 poemas. Desta reunião, 22 textos fazem menção ao líquido: água, rio ou mar. “Horário” (p. 418/419) apresenta uma imagem da água nos versos: *Horácio não compara/ alviste; e tocar na água/ gratuita, para os cochos,/ certo lhe repugnava* (p.418). No poema “A Pedra do Reino” (p. 420/421), a indicação da liquidez está expressa no mar, brejo e litoral: *descer para a beira do mar/ (que não se bebe e pouco dá).// Os escritores que do Brejo,/ ou que da Mata, têm o sestro,/ (...) Para o litoral, o esqueleto/ é o ser, o estilo sertanejo, (...)* (p.420). Em “Descrição de Pernambuco como um Trampolim” (p. 424-427), o úmido é comunicado em: *(...)/ Os mangues, por exemplo,/ lesma, sem molas, seitas/ lançam dentro de nós/ nossa culpa mais negra; (...)* (p.425).

Os versos de “A Voz do Coqueiral” (p.428) pronunciam o mar em : *O coqueiral tem seu idioma:/ não o de lâmina, é voz redonda:/ é em curvas sua reza longa,/ decerto apreendida das ondas,/ (...) dicção do mar com que convive/ na vida alísia do Recife* (p.428). “Chuvas do Recife” (p.429-431) expressa conhecimentos sobre a pluviometria recifense: *Sei que a chuva não quebra osso,/ que há defesa contra seu soco.// Mas sob a chuva tropical/ me sinto ante o Juízo Final/ (...) No Recife, se a chuva chove,/ a chuva é a desculpa mais nobre/ (...) Mais que em cordas é chuva em sabres/ que aprisiona o dia em grades;/ (...) A chuva nem sempre é polícia,/ fechando o mundo em grades frias:// há certas chuvas aguaceiras/ que não caem em grades, linheiras:/ se chovem sem qualquer estilo,/ se chovem montanhas, sem, ritos.// São chuvas que dão cheias, trombas,/ em vez de*

cadeia dão bombas, // Há no Recife uma outra chuva/ (embora rara), rala, miúda.// Como a chuva da chuvada,/ que cai, agride, e é pedra de água, // passa em peneiras esta chuva,/ (...) (p.429-431).

A água também aparece em “Olinda Revisited” (p. 431), no seguinte apontamento: (...) */que à água dão o gosto/ do barro que nos era./ (...)* (p.431). Em “Barra do Sirinhaém” (p. 432/433), o **mar** é citado nos versos: (...) *se se entrega inteiro ao mar,/ (...) se além disso a brisa alisia/ que o mar sobra (ou sopra o mar)/ faça com que o coqueiral/ entoe sua única sílaba:/ (...). seu corpo também se eleva,/ vem sobre ele o mar mais longe/ (...)* (p. 432/433). No poema “Tio e Sobrinho” (p.434-436), a água aparece na lembrança da cômica situação encontrada num romance de cordel, contada por um tio ao seu sobrinho-menino, *de um defunto cachaceiro que levavam numa rede/ ao cemitério padroeiro:/ acordou gritando: “Água !” / e fez derramar-se o enterro* (p.435). O poema “As Facas Pernambucanas” (p.436/437) traz a seguinte informação sobre o fluminense: *Mas não só praia é o Nordeste,/ ou o Litoral da peixaria:/ também o Sertão, o Agreste/ sem rios, sem peixes, pesca* (p.436).

O líquido torna-se visível em “a Carlos Pena Filho no Vinte Anos de Sua Morte” (p. 438/439): *e pulsa mudo com sangue,/ e nas marés sem gesto o mangue,/ (...) do caldo-de-cana que tempo/ vai azedando e escurecendo, // aos dessas praias do Recife/ que mudam segundo o arrecife,/ (...)* (p.438). Da mesma forma, a presença da liquidez está referida nos seguintes versos de “Autobiografia de Um Só Dia” (p. 439/440): *os netos tinham de nascer,/ no quarto-avós, frente à*

maré./ (...) pois são blasfêmias sangue e grito/ em meio à freirice de lírios,// mesmo se explodem (gritos, sangue / de chácara entre marés, mangues (p. 439/440).

O rio centraliza da idéia de “Prosas da Maré na Jaqueira” (p.442-445): *Maré do Capibaribe / em frente de quem nasci,/ (...) Na história, lia de um rio/ (...) sem saber que o rio em frente/ era o próprio-quase-tudo.// Como o mar chega à Jaqueira,/ (...) no dialeto da família/ te chamava de “a maré”.// Maré do Capibaribe,/ já tens de maré o estilo; / (...) andas plano e comedido.// Não mais o fiapo de rio/ que a seca corta e evapora:/ na Jaqueira és já maré,/ (...) teu rio, quase barbante,/ (...) Maré do Capibaribe,/ (...) mais que as nos rios, depois,/ mais que todas as viagens.// Maré do Capibaribe,/ (...) o discurso de tua água/ sem estrelas, rio cego,// de tua água sem azuis,/ água de lama e indigente,/ o pisar de elefantíase/ que ao vir ao Recife aprendes.// Maré do Capibaribe, / (...) Nada de métrica larga,/ gilbertiana, de teu ritmo;/ nem lhe ensinaste a dicção/ do verso Cardozo e liso,/ (...) Maré do Capibaribe/ (...) o rolo de água maciça/ que enche e esvazia o Recife, / (...) (lago que a brisa arrepie)/ frear todo, água morta,/ parálitica, de poço.// Maré do Capibaribe,/ estaria a lição nisso:/ (...) Maré do Capibaribe/ na Jaqueira, onde menino,/ cresci vendo-te arrastar/ passo doente e bovino.// Rio com quem convivi/ (...) (p.442-445).*

O texto “A Cana e o Século Dezoito” (p. 445) apresenta a imagem marítima nos versos: *(...) e que vivendo em mares, anônima,/ nunca se entremela como as ondas:/ (...) (p. 445).* “Pratos Rasos” (p. 446/447) metaforiza Recife e

Sevilha: *Ambas estão escancaradas/ ao ar sanativo do **mar**:/ nele, o **mar** está ao pé, e nela/ chega em **marisma**, terra-mar* (p.446). “Siá Maria Boca-de-Cravo” (p. 449) apresenta a seguinte imagem flume: *Siá Maria Boca-de-Cravo,/ entre o cais da Jaqueira e o **rio**,/ passou-se a vida num mocambo/ plantado num chão **lama** e lixo* (p. 449). O poema “Olinda em Paris” (p.450) faz uma alusão ao *Hotel do Rio* no último verso. Em “Joaquim Cardozo na Europa” (p.450/451), a confiança sobre o rio aparece em: *Confiou-me que anda igualmente/ no cais do **Apolo** ou nos do **Sena**,/ que foi na Europa (não à Europa)/ como na Várzea ou Madalena* (p.451).

O texto poético “Dois Poemas de Paudalho” (p.451/452) explicita sobre o aquoso nos versos : *Estar agora em Paudalho,/ de braços na ponte velha/ que salta o **Capibaribe**/ (na cheia, salta sobre ela). (...) o **rio** é pouco, e em piabas,/ na areia, esfiapa seu fio* (p.451). “O Mercado a que os Rios” (p.452-454) descreve vários rios pernambucanos: *A maior praça do Recife/ é o grande mercado onde os rios/ (...) cada baixa-mar, cada dia,/ acorrem para negociar/ a pessoal mercadoria./ (...) O **Jiquiá**, o dos **Afogados**,/ o **Tigipió** vem em vizinhos./ (...) do **Capibaribe** (do agreste)/ e do **Beberibe** olindense/ (...) Todos, com voz grossa de terra,/ de devem conversar do mesmo:/ do impossível de coar sua **água**/ do que traz de **lama** e despejo;/ (...) conservando **rios** seus **rios**,/ os **rios** puros do olho-d’**água**/ (...) do **mangue**, sensual e mestiça,/ que corrompe o **rio** na morna/ (...) defende o **mar** mil-nacional/ da **água** mulata (...) Para ela os **rios** estão doentes/ e os força a longas quarentenas,/ porque vieram pelos **mangues**, (...) com essa gente contagiosa/ dos mocambos dos **alagados**:/ (...) de vender, infiltrar sua **água**/ com a **lama** e o lixo*

de que sofre.// O que distingue de outros rios,/ os recifenses rios-mangues?/ (...)
existem os bancos de sangue,/ (...) o rio escondido da vida,// os rios vendem os
rios,/ (...) (Passa é que esses rios daqui/ não têm mais da água azul, marinha; // se
vendem na água que eles criam/ (que o mar devolve quase sempre),/ água que o
mundo de onde vem/ (...) (p.452-454).

O rio Guadalquivir aparece no poema “Cais Pescador” (p. 454):
 Onde é o Guadalquivir maneta/ chega o peixe, e nas madrugadas (p. 454). Siá
 Florípedes veio do Poço/ (...) (p.455), assim começa o relato poético de “A
 imaginação do Pouco” (p. 455/456). Em “Menino de Três Engenhos” (p. 457-459)
 o poço e o rio são presenças nas lembranças do eu poético: *Lembro do Poço? Não*
me lembro?/ (...) Rio? Um nome: o Tapacurá,/ rio entre pedras, a assoviar,/ (...) Do
poço talvez lembre mesmo/ (...) (p.457). O Capibaribe é o tema de “Porto dos
 Cavalos” (p. 460/461): *O Capibaribe é mais íntimo:/ cão que me segue sem temor./*
(...) Depois, o Porto dos Cavalos,/ (...) é ali que o rio se remansa/ e em sesta fala a
seu amigo./ (...) seja o que seja, no remanso/ que há pelo Porto dos Cavalos,/ o
Capibaribe, em silêncio/ (pouco ele foi de sobressaltos),// o Capibaribe repete/ o
que diz e contei no “Rio”, / e mais de uma vez repeti/ em poemas de alguns outros
livros (p. 460/461).

Auto do frade

A peça de teatro *Auto do frade* tem sua composição formada por 1502 versos. Deste total, 32 versos expõem idéias ou vocábulos referentes ao



líquido, como por exemplo: poço, chuva, rio, cheia, líquidos, mar, Capibaribe, mar e ondas. No 7º verso encontramos esta imagem: *Dorme. No mais fundo do poço onde se dorme.* (p.465). O 43º verso também seguinte citação: *Sua cela é escura como um poço.* (p. 466). No 389º verso o mar vem à tona na voz da “gente nas calçadas”: - *o que lhe ouvi na rua do Crespo/ foi “mar azul” e “sol mais limpo”.* (p. 476). O pluvial e o úmido afloram na voz de Frei Caneca, versos 420 e 421: *Agora, lavadas de chuva,/ vejo-as mais frescas do que eu cria.* (p. 477). O rio surge nos versos 450 e 451: *estamos num rio na enchente/ que recebe cheia e mais cheia.* (...) (p.478).

O discurso de Frei Caneca, especialmente nos versos 469, 475 e 493, discorre sobre imagens brandas e líquidas em contraste com a secura da violência de que estava sendo vítima: - *Sob o céu de tanta luz/ que aqui é de praia ainda,/ leve, clara, luminosa/ por vir do Pina e de Olinda,/ jogam verde e azul/ sob o sol de alma marinha,/ (...) vou revivendo os quintais/ que dispensam sesta amiga/ detrás das fachadas magras/ com sombras gordas e líquidas./ (...) Eu sei que no fim de tudo/ um poço cego me fita. Difícil é pensar nele/ neste passeio de um dia,/ neste passeio sem volta/ (meu bilhete só de ida).* / (p. 479). Frei Caneca discorre ainda sobre o mar nos versos 538 e 539: *O raso Fora-de-Porta/ de minha infância menina,/ onde o mar era redondo,/ verde-azul, e se fundia/ com um céu também redondo/ de igual luz e geometria!* (p. 481).



O Capibaribe surge na fala “A gente nas calçadas”, primeiro no verso 819; depois, no 1004): - *Pela estrada dita Ribeira/ onde o Capibaribe sua,/ com tropa pequena e rompida/ foi ao Ceará por ajuda. (p. 491). (...) – Foi à Paraíba, ao Ceará/ que o Capibaribe não investe./ - Foi assim frade e jornalista,/ e em vez de bispo, padre-mestre.(p. 497). E, na voz do “Oficial” o Rio de Janeiro é revelado assim, no 1024º verso: *Mas fique a gente da Justiça,/ os escrivães que, por escrito,/ drão fê da morte na forca/ do inimigo da Corte do Rio. (p. 497).**

O discurso de “Um grupo no pátio” desvela o mar do verso 1453 ao 1462: - *Sua vista chegava a Piedade,/ saltando o Pina e a Barreta. / - O mar de todo indiferente/ desembarcava ondas desertas.// - Esse mar, vacante e baldio,/ é tudo que esse velho enxerga./ - E quando não está rezando/ perscrutava o mar da janela./ - Ia para a beira do mar/ para ver melhor o que se acerca./ - Da casa para a praia, erradio,/ assim todo dia navega. (p.511/512). O “Mesmo Grupo no Pátio” fazem pronunciamento sobre o mar nos versos 1475 – 1478: - *De pé, pela beira do mar,/ com toda a pele toda acesa./ - Está à espera do ar da brisa,/ do vento sul, de língua seca.(p. 512). O “Mesmo grupo no pátio” conclui o auto e a fatídica história do herói Joaquim do Amor Divino Rabelo, Caneca, o Frei Caneca, mencionando o mar nos versos, 1500, 1501 e 1502: - *Pelo pescoço, santo a santo/ joga no mar, ainda vazio./ - Muitos deles não se afundaram,/ boiaram, míseros navios. (p. 513).***

Agrestes



O livro *Agrestes* é composto por 92 poemas, distribuído em seis partes: Do recife, de Pernambuco; Ainda, ou Sempre Sevilha; Linguagem Alheias; Do Outro Lado da Rua; Viver nos Andes; “A indesejada das Gentes”. Deste conjunto, 24 poemas falam ou anunciam o líquido. O texto “O Nada Que É” (p. 519) faz a seguinte declaração sobre o mar: *Tem o escancarado do mar/ que existe para desafiar/ (...) que dá esse efeito singular:/ de um nada prenhe como o mar* (p.519). O mar estampa também no “Cais do Apolo” (p. 519/520) : *(...) Agora, nenhum Cais do Apolo,/ nem Cais do Brum, há que se veja./ São cais nas placas das paredes/ mas a água até eles não chega.// antes foi cais de mar e rio/ (no fundo, era um cais de marê* (...) (p.520). O “O Jardim de Minha Avó” (p.520/521) traz à tona o líquido da seguinte forma:*(...) possuir um riacho privado/ como se possuir um cavalo/ (...) (p.520)*. No poema “Seu Melo, do Engenho Tabocas” (p. 521-523), o rio aparece nos versos: *Pau-d’Alho então: O Tapacurá,/ sua várzea, Poço, Cruz, Tabocas,/ (...) (p.522)*.

O líquido surge impregnado de humor no texto “As Latrinas do Colégio Marista do Recife” (p.524): *à alma davam a água sanitária/ que nunca usavam nas latrinas* (p.524). “Uma Evocação do Recife” faz várias evocações ao aquático: *depois porém da própria praça/ do Monteiro, na Porta d’Água,// mas um pouco antes de Apipucos,/ do açude que dá nome ao cujo./ (...) se esgueirando entre as línguas secas/ que a maré entre os dedos deixa:/ (...) está presente como mangues/ de olhos de água cega, estanques,/ (...) (p.525)*. “Conversa em Londres,

1952” (p.525-527) expõe a seguinte manifestação sobre o pluvial: *que no Brasil não é cidade,/ é região, é esponja e é **fluída**,/ a de Minas, Rio, São Paulo/ que vos arrebatava até a **chuva*** (p.526). Outra presença do humor e do líquido está em “Teologia Marista” (p.527/528): *frades em volta da mesa/ bebem **urina** voltairiana/ como uma honesta **cerveja*** (p.528).

No texto “Lembrança do Porto dos Cavalos” (p.528) a liquidez centraliza o tema: *A **maré**-baixa e a **maré**-cheia/ recobrem, tiram da panela,// essa infusão que o sol destila/ no meu **álcool**, minha **bebida**./ (...) cheira na linha da poesia:/ entre o defunto e o **suor** de vida* (p.528). Da mesma forma, o líquido apresenta-se como matéria em “Por que Prenderam o “Cabeleira” (p.529/530): *Os canaviais do Engenho Novo/ se limitavam com os do **Poço**/ (...) Sem lembrar que o canavial é **mar**,/ (...) largo lago de canas claras,/ (...) a que o **Tapacurá** aportava/ as de Tabocas, Muribara,/ (...) enfim, as do **Poço** e Califórnia/ (...)* (p.529). O fluvial é o tema central de “O Capibaribe e a Leitura” (p.531/532): *O **Capibaribe** no Recife/ de todos é o jornal mais livre// Tem várias edições por dia,/ tantas quanto a **maré** decida.// Na Jaqueira, o **Capibaribe**/ tinha uma edição do Recife/ (...) (sempre quando a **maré** baixou)* (p.531/532).

Em “Ocorrências de uma Sevilhana” (p.541/542), a imagem aquática aflora nos versos: *“Aquela? nunca tomou **banho**,/ mesmo debaixo de uma ducha;/ se alguém a obrigar a **duchar-se**,/ abre na ducha um guarda-**chuva**.”* (p.541). O texto “A Entrevistada Disse, na Entrevista:” (p. 545/546) cita os

seguintes rios: *A gente de lá, que vi aqui,/ diz que tem um Gualdalquivir.// Como é mesmo? Capibaribe?/ E a capital como é? Recife?/ (...)* (p.546). No poema “Murilo Mendes e os Rios” (p.551/552), o rio aparece nos versos: *Murilo Mendes, cada vez/ que carro cruzava um rio/ (...) Guadalete (ou que rio fosse),/ o Paraibuna “te saluda”./ (...) nos rios, cortejava o Rio,/ o que, sem lembrar, temos dentro* (p.551/552). “A poesia de William Empson” (p.554) traz a água nos versos: *Lava-se de ti, com água fria* (p.554).

A liquidez aparece em “Falar com Coisas” (p.555) nas duas últimas linhas: *é sem fundo, falar com cheques,/ em líquidas, informe diarréia* (p.555) e, é também revelada, em “Lembrança do Mali” (p.563), na estrofe: *Esse azul, certo, dá-lhes a água/ para as semanas sem beber,/ que o azul afinal é a cor/ em que a água mais dá-se a ver* (p.563). “Na Guiné” (p. 564) o mar está presente na última estrofe: *Aqui as ilhas de Los,/ dragões fingindo de ilhas,/ fecham-no a quem no mar/ queira espriar-se a cisma* (p. 564) . No poema “Praia ao Norte de Dacar” (p.564/565), o marítimo surge nos versos: *é que a savana calva/ e o mar que a continua/ (...) e a outra, de água mar,/ savana tartamuda* (p.565).

O texto “A Água da Areia” (p.566) informa: *Podem a ablução, os mulçumanos,/ com areia, se não têm água;/ fazem da areia um outro líquido,/ eficaz igual no que lava./ (...) na ablução ela flui como a água,/ (...)* (p.566). “Em Missão, de Dacar a Bissau” (p. 566/567), a água está presentificada em: *o avião-táxis me apeia em Bissau,/ vindo de ambíguo mar-areia./ (...) súbito, a gota de uma*

igreja! / (...) à sombra-poço de mangueiras (p. 566/567). No poema “Afogado nos Andes” (p. 570/571) *o úmido surge em: Era do Recife esse afogando,/ do ar espesso da beira-oceano,/ (...)* (p.570). A idéia de água fica sugerida, ainda, no segundo verso de “Conselhos do Conselheiro” (p.575/576): *(não as do abismo, da banheira)* (p.575). E, por último, esta idéia do líquido está explicitada na terceira e sexta estrofes de “As Astúcias da Morte” (p. 576/577): *Mas quem que caiu na água morna/ da morte de cama, langorosa,/ (...) Dentro da água morna, remansa, / de banheira, mas que é da cama,/ (...)* (p. 576/577).

Crime na Calle Relator

A obra *Crime na Calle Relator* apresenta-se composta por 22 poemas. Deste grupo, 9 textos trazem à tona o líquido. No primeiro, o poema denominado “Crime na Calle Relator” (p. 589/590), a idéia da aquosidade está na evidenciada cachaça e no óleo: *À meia noite ela acordou;/ (...) e pediu: “Dá-me pronto, hijita,/ uma poquita de aguardiente”./ (...) comprei de fiado uma garrafa/ de aguardiente (cazalla e anis)/ (...) como não se mede a cachaça;/ (...) aos santos óleos da garrafa./ (...) que a aguardiente lhe acendera* (p. 589/590). Em “Aventura sem Caça ou Pesca” (p.596-598), o rio matéria de poesia : *O Parnamirim com sua lama./ e mais lama que rio ele é,/ (...) (até lá alcançava a maré).// A porta que o Parnamirim,/ (...) passa ao ir ao Capibaribe/ é o vão da Ponte do Vintém.// Explorar o Parnamirim,/ leito de lama que quase pez,/ (...) quando o riacho é só de lama/ e já não o emprenha a maré,/ (...) amor e medo, pedra e mel,/ (...) esse andar*

na lama: ela tem/ (...) Eis que enfim o Capibaribe/ (...) onde o Parnamirim também:/ o riacho, na porta da Ponte,/ entra o rio-mor, João-ninguém,/ (...) no leito dele, de mulher,/ se escorre, que o Capibaribe/ é por ali de amplas marés./ (...) Mas não reandando a lama fêmea,/ que a maré emprenha outra vez, // e subi-la com água e lento,/ (...) que paralelo ao rio vem, // e à vista do Capibaribe,/ (...) portão frente ao rio, e Amém (p.596-598).

O poema “O Desembargador” (p.599/600) menciona a cidade do Rio de Janeiro no verso: *formando, levam-no para o Rio*. O mar em citado em “Funeral na Inglaterra” (p.603/604): *Na baixa-mar dos convidados/ pôde sair daquele chão;/ (...) Na preamar de tanta gente/ fui arrastada contra o muro/ (...) (p.599).* “História de Pontes” (p.604-607) cita o líquido em dois versos: *veste de chuva morna, e é viúva,/ (...) Não de ponte em Capibaribes* (p. 604 e 607). O mar exibe poesia em “Rubem Braga e o Homem do Farol” (p.607/608): *o mar em volta do farol/ é qual relógio sem ponteiros./ (...) titular de uma ilha do Rio/ (...) De volta ao Rio, nos jornais, / (...) ao navegante sem navegações* (p.607/608). No texto “O Circo” (p. 608-611) o aquático é referido em 3 versos: *(...)/ tempo líquido, ele se infiltra,/ (...) a aguardente que ele destila./ (...) Com mais álcool o dono do engenho/ (...) (p.609/610).*

O mar aparece como matéria em vários versos de “Episódio da Guerra Civil Espanhola” (p. 614-616) *(...) / ante o mar deserto de barcos/ (...) O país interior vai-se ao mar./ (...) Mas o mar, os barcos não chegam:/ (...) entre o*

mar vazio e as colinas,/ (...) (p.615/616). Também, no poema “Cenas da Vida de Joaquim Cardozo” (p.620-624), o mar é poesia: *Dia ouvir, marés inteiras,/ diálogos de tragédia grega:// o vento e o mar se apostrofavam/ (...) Na maré-alta, o pleito sobe,/ na maré-baixa, baixa e morre./ (...) No Recife, em todas as horas,/ no Rio, (quem melhor o ignora?)/ (...) sem sentir que esse mar que o cerne/ é o Atlântico do Nordeste:// de Guarabira, Pirangi,/ Carne de Vaca, Serrambi./ (...) no Rio, onde o último é o trabalho,/ (...) e ele ouve a chuva, sem camisa* (p.620-623).

Sevilha andando

Sevilha Andando é uma obra construída por 31 poemas, dentre os quais 5 tematizam o líquido: “Meu Álcool” (p.632-635) é o primeiro poema a enfocar este tema:/ (...) *Um pode achar álcool melhor,/ (...) um álcool que não tem veneno/ (...) um álcool que possui duas pontas,/ (...) é um álcool para a convivência,/ álcool que dá a chama e o sopro/ (...) esse álcool não é de vender:/ (...) É álcool sem quando, sem onde,/ (...) depois de álcoois mais variados,/ (...) (os de Appolinaire, o dos versos)/ que até empregou como bebida/ o fluido ambíguo de Sevilha./ (...) nem da intestina hemorragia/ em hospitais ao fio da vida./ (...) se a um novo álcool se entregou,/ se o vê como o álcool superior,/ (...) É que no novo álcool de agora/ (...) de álcool na vida, e é mais contínua/ (...)* (p.632-634). O segundo texto “É de Mais, o Símile” (p.634/635) faz a seguinte referência: *Não há sentido em comparar-te/ a uma sevilhana, antes calar-se:/ o texto não avança, pausa,/ estagna, marca asso, é poça* (p.634). O terceiro tem este tema no verso:

tudo o que é de carne e sangue (p.638). “Sevilha em Casa” (p. 638/639) é o quarto texto deste grupo e comenta sobre rios: (...) *Sevilha veio a Pernambuco/ porque Aloísio lhe dizia/ que o Capibaribe e o Guadalquivir/ são de uma só maçonaria /* (...) (p.638) O último poema dessa obra a fazer referência à água em “Oásis em Sevilha” (p.651) que, na última estrofe, expõe: *como um oásis daquele quarto; /sevilha fervia ao redor,/ mas dentro seu melhor retrato* (p.651).

Andando Sevilha

Trinta e seis poemas compõem *Andando Sevilha*. Deste conjunto, 7 textos desvelam imagem da água, do rio, do mar, da chuva e do poço. “Touro Andaluz” (p. 656) poetiza: (...) */se apoderam ele: e o calafrio/ muda de curso, como um rio./*(...) (p. 656). Da mesma forma, “O arenal de Sevilha” (p.661) traduz: (...) */só, do outro lado do rio,/ ainda Triana e suas janelas* (p.661). “O Museu de Belas-Artes” (p.663) apresenta a seguinte imagem poética: (...) *surtindo águas vivas em fios/ e enorme luz que se abre invade./*(...) (p.663). O poema “Gaiola de Chuva” (p.668) tematiza a chuva de Sevilha: *Não tem Sevilha a chuva triste:/ mesmo se a chuva cai em cordas,/ (...) A chuva é fora e apaga a cal/ (...) há flor da alma, vivo-amarela* (p.668). O texto “Nina de Peines” (p.676) defende: (...) *Se canta o flamenco quase sempre/ ao som da guitarra, que é líquido,/ que é um líquido pingando no poço/ um líquido do mesmo líquido./* (...) (p.676). Em “A Catedral” (p. 677/678) o **Guadalquivir** surge referido na última estrofe: *Mas parece que a verdadeira/ é o*

leito do Gualdalquivir,/ que uma cheia antiga levou-a/ de uma Cartuxa que havia ali (p.678). O último poema, “Sevilha e o Progresso” (p.679/680), informa sobre os laços entre Sevilha e rio: *Sevilha é a única cidade/ que soube crescer sem matar-se.// Cresceu do outro lado do rio,/ cresceu ao redor, com os circos,/ (...) pode o aconchego de ulher,/ pode o macio existir o mel./(...)* (p.679/680).

AGRADECIMENTOS

Nesse caminho
do discurso-rio cabralino,
encontrei pedras,
corredeiras e
remansos...
Mas também encontrei barcos
que me acolheram
com repouso e
preciosos conselhos.
Deste porto seguro
de agora,
agradeço a todos que
me conduziram
nesta realização e
conhecimento,
sobre a poética das águas
de Cabral.

