



## A cidade e a natureza em *Paisagem matinal* de Cida Pedrosa

### *City and Nature in Cida Pedrosa's Poetry Morning Landscape*

Philippe Germano Rigamonte

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Pioneiros, Mato Grosso do Sul/Brasil

philipe.g.rigamonte@ufms.br

<http://orcid.org/0000-0002-8824-4549>

Wellington Furtado Ramos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Pioneiros, Mato Grosso do Sul/Brasil

furtado.ramos@outlook.com

<http://orcid.org/0000-0002-3847-5760>

**Resumo:** O artigo propõe uma leitura do poema *Paisagem matinal* de Cida Pedrosa evidenciando os jogos de sentido presentes na paisagem urbana os quais revelam a relação entre a cidade e o sujeito e a presença silenciosa da natureza nesse espaço tão hostil. Para tanto, considera-se algumas noções que contemplem a paisagem enquanto jogo de visível e invisível (BESSE, 2006; DIDI-HUBERMAN, 1998; MERLEAU-PONTY, 2003) e a relação da cidade com o campo (WILLIAMS, 1990). Indo um pouco além do caminho dos estudos da lírica brasileira, o trabalho se justifica na possibilidade de se enxergar a natureza não como uma dicotomia do espaço urbano, mas também, como uma importante presença participativa na construção dos sentidos aqui ali circulam. Portanto, em meio ao ritmo acelerado da urbe, elementos naturais se confundem e são raramente, ou nunca, notados como como corpos marcados pela opressão daquele espaço moderno.

**Palavras-chave:** Cidade e Natureza; Paisagem, Poesia contemporânea brasileira; Cida Pedrosa.

**Abstract:** The article proposes a reading of the poem *Paisagem matinal* (*Morning landscape*) by Cida Pedrosa, highlighting the games of meaning present in the urban landscape, which reveal the relationship between the city and the subject and, also, the silent presence of nature in this very hostile space. In order to do so, we consider some notions that contemplate the landscape as a game of visible and invisible (BESSE, 2006; DIDI-HUBERMAN, 1998; MERLEAU-PONTY, 2003) and the relationship between the city and the countryside (WILLIAMS, 1990). Going a little beyond the path of Brazilian lyric studies, the work is justified by the possibility of seeing nature not as a dichotomy of urban space, but also as an important participatory presence in the construction of meanings that circulate there. Therefore, in the midst of the accelerated pace of the city, natural elements are confused and are rarely, if ever, noticed as bodies marked by the oppression of that modern space.

**Keywords:** city and nature; landscape; Brazilian contemporary poetry; Cida Pedrosa.

## A cidade e a paisagem na lírica

A intervenção do homem no espaço natural circundante vem se intensificando cada vez mais, e superando limites antes “insuperáveis” todos os dias. À medida que a riqueza capital cresce, a natureza é apagada do meio social. Uma relação injusta que não dá tempo para o meio natural se recuperar ou procurar outros caminhos para a sobrevivência, fazendo-o existir e persistir em silêncio, como um estranho confundido na massa e com o qual ninguém deve se preocupar.

E se a arte imita a vida, nota-se uma transformação da literatura a qual, em comparação com as gerações anteriores à década de 1980, produz uma lírica mais voltada para a cidade e o meio urbano. Ao contrário dos poetas anteriores ao século XVIII, os poetas brasileiros contemporâneos não têm um refúgio no longínquo campo<sup>1</sup>. Assim, nascidos, criados e enterrados nas cidades, os poetas devem encontrar aí tudo o que puderem: uma infância, uma esperança, um luto. Os valores individuais se misturam nas massas, os prédios se confundem no horizonte, animais e árvores aparecem como presenças estranhas numa tentativa de resistência. Tudo se mistura e forma a paisagem.

---

<sup>1</sup> Sem considerar que, atualmente, o refúgio para o sítio ou fazenda podem se tornar um luxo.

Na monotonia e velocidade da massa urbana, produz-se o esvaziamento de sentido. A subjetividade é, na maioria das vezes, roubada pelo consumo de produtos e valores (ideia de beleza, religião, educação, lazer, saúde) diluídos entre os prédios, shoppings, cafés, mercados, farmácias, escritórios, clínicas estéticas, escolas e cursos de especialização. Ambientes que oferecem uma “identidade” própria, “personalidade” (a síndrome do “feito para você”, “*do it yourself*”) e exclusividade para as pessoas. Logo, uma falsa sensação de “único” e “seu” que, na verdade, apaga a autonomia e automatiza o pensar-existir, encerra o homem em bolhas sociais e torna toda aquela “especialização” e especificidade do espaço em uma sobreposição e superexposição de informações, valores e linguagens.

Um olhar atento percebe o erro nisso tudo: há falhas nessas falsas felicidades e os valores são cheques sem fundo, apresentam somente uma casca vazia, sem um conteúdo. O possessivo “seu/sua” não garante nada. É um fetiche ocidental mal fundamentado sobre uma mesmice cotidiana. A moda, as marcas, os letreiros, os logos escondem a verdadeira identidade, ou melhor, apagam-na. Porém isso não pode escapar dos olhos atentos que veem aquilo que não pode ser percebido. É um poeta quem olha. As fantasias da massa são destruídas, pedaço por pedaço, a podridão da cidade é revelada, as verdadeiras presenças e as estranhezas tomam conta, atormentam a lógica da perfeição, da harmonização.

O cão, o gato, o pombo, o morador de rua, presenças que não são notadas no ir e vir da população. Estruturas caindo que mancham a cidade, mas as quais são nada diante da “grandiosidade” e “elegância” da vida urbana. Um poeta nota e anota, escreve sua elegia melancólica e lutuosa (ALVES, 2012). Tema muitíssimo explorado na Europa, ganha força no Brasil com uma vasta lírica, principalmente após a Semana de Arte Moderna. Desde então, a lírica modernista culminou em uma poesia contemporânea tecida sobre uma forte perspectiva subjetiva do mundo observável e não observável.

Deste modo, considerando a cidade como principal contexto de produção dos poetas contemporâneos, é válido estabelecer uma reflexão sobre uma poesia elegíaca que desenha a cidade enquanto uma realidade *paisagística* que substitui, nesses poetas, aquela pura imagem do campo e da natureza apreciada pelas gerações. Também, ir além e tentar estabelecer uma leitura sobre aquelas presenças “estranhas” e silenciosas as quais habitam o ambiente urbano. Entretanto, antes de se prosseguir, é necessário estabelecer o que se entende pelo conceito de *paisagem*.

## Paisagem (in)visível?

Inicialmente uma preocupação da Geografia, os estudos sobre a paisagem passam por fases desde o final do século XIX (CORRÊA, 2012), com menor ênfase entre as décadas de 1940 e 1970. No entanto, conforme Corrêa (2012) evidencia, de 1970 até os dias atuais, nota-se uma preocupação maior com a “paisagem” na geografia, pois ela se constitui como importante elemento na vida humana, seja urbana ou rural. Além disso, no século XXI, não passam despercebidas as questões ecológicas devido às grandes mudanças no meio ambiente promovidas pela ação humana.

Na Geografia, o conceito apareceria como um conjunto de formas materiais que compõem um quadro integrado e funcional (CORRÊA, 2012). A paisagem inclui elementos rurais e urbanos, em que a vida humana e animal acontece, ou melhor: “desde onde o homem se insere ou com o qual faz trocas energéticas ou à qual transmuta pela necessidade ímpar da vida ou sobre a qual marca sua existência” (FERNANDES, 2009). Não só a geografia se interessa pelo assunto, como também a Filosofia, a Literatura e a Sociologia se debruçam com suas teorias sobre o homem, o conhecimento e as representações na paisagem.

O estudo feito pelo autor citado acima revela que a paisagem teria nascido como um conceito ocidental e artístico antes mesmo de ser apropriado pela Geografia. Em sua leitura histórica do conceito, “[...] a paisagem surge como *retrato* da natureza – ao artista coube a tarefa de dar *rosto* à natureza, constituindo um conjunto de técnicas capazes de imitar e limitar a natureza nas pretensões humanas” (FERNANDES, 2009, p. 5). Portanto, é possível considerar a paisagem como uma *invenção social* sobre o meio natural e, apesar de funcionar sob leis naturais, a paisagem é a composição de uma materialidade do homem e para o homem.

Na expressão imagética da paisagem – em forma de arte ou na própria espacialidade do mundo real –, o homem desenvolve a sua própria identidade social, cultural e individual. Assim, um jogo de signos e significados que revelam o interior no exterior: neste último, velam-se as fantasias, mitos, desejos e discursos que estão no espírito humano. Ora mais transparentes, ora verdadeiras incógnitas, a paisagem aparece na lírica contemporânea não como um subproduto da ação humana, mas sim, talvez, como uma personagem importante que, também, produz o homem e sentidos.

Um notável exemplo desse jogo entre interior e exterior é a viagem de Goethe à Itália. Relatada em cartas, o jovem rapaz passa por um retorno idílico até a origem do homem ocidental: Roma se revela a ele como uma verdadeira escola, cujas ruínas são vestígios de uma totalidade corrompida (BESSE, 2006). Ainda, para o citado autor, ver a paisagem seria captar uma harmonia que conecta o espírito humano com a ordem cosmológica.

A percepção do artista, então, entra em cena, pois a partir dela, a natureza é revelada na imagem (BESSE, 2006) e a paisagem nasce:

[...] um olhar intencional é lançado sobre um lugar e destaca do conjunto vivo os elementos significativos que devem compor a cena, a imagem ou o quadro. A paisagem é representação, no intercâmbio incessante entre a pintura e a natureza, ou antes, na transposição pictórica da percepção da natureza (BESSE, 2006, p. 46).

O jogo com a percepção é, evidentemente, linguístico no qual a atmosfera das cores, sons, movimento são traduzidos pela palavra. A obra catedrática de Proust é a prova desse poder pictórico que a palavra tem de recuperar não só o tempo perdido, mas os gostos, cheiros, cores e sons os quais compõem a paisagem da infância rememorada.

Proust e Goethe, certamente, colocam a paisagem como um jogo entre o visível e o invisível, entre o dizível e o indizível. Em outras palavras, um lugar onde se traduz o espírito humano e a ordem eterna do universo: é onde os mistérios e mitos se tornam reais, aparecem sob formas enigmáticas, disfarçadas. A vida medíocre e sujeitada ao esvaziamento de valores impede que o homem comum enxergue essas estranhezas, as pequenas “falhas” no real, contudo uma tarefa possível pelos poetas: “mas isto creem todos os poetas: que quem aguça os ouvidos, deitados na relva ou em declives solitários, aprende algo das coisas que estão entre o céu e a terra” (NIETZSCHE, 2019, p. 113). E poder-se-ia acrescentar à relva e aos declives solitários, o parapeito da janela do poeta.

Entretanto, do parapeito da janela, da relva ou dos declives solitários, o poeta não vê sozinho. O ato de ver o outro é uma via de mão dupla, *olhar o abismo é ser visto por ele também*, como diria a personagem nietzschiana, Zaratustra. Nessa linha, Didi-Huberman (1998) defende a existência enquanto uma “inelutável cisão do ver”, pela qual haveria, dentro do sujeito, uma separação entre *aquele quem vê e aquilo que é visto*.

O ato de ver remete a uma perda, um estado de luto (DIDI-HUBERMAN, 1998) contra a qual não se pode lidar. Ainda, *ver verdadeiramente* seria dado não no ato de olhar o objeto sob a luz, mas ao fechar das pálpebras que, abrindo-se um mundo de escuridão, as formas se revelariam, as memórias e os sentidos surgiriam: o objeto visto seria algo diferente daquele captado sob a luz. Aludindo a James Joyce, Didi-Huberman propõe “revirar a luva” em que o invisível não estaria, necessariamente, no fechar dos olhos, como também ao se pousarem os olhos sobre o mundo:

Mas a conclusão da passagem joyciana – “fechemos os olhos para ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morreu ou sobre uma obra de arte. *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Ver a paisagem que compõe a vida humana é, ao mesmo tempo, uma experiência de ter e não ter, fazer parte de algo, mas sentir uma perda: algo que está dentro e fora simultaneamente. Como num sonho em que a imagem da infância vem a nós: uma paisagem interna, porém na qual está estampado um *outro eu*, agora, inexistente. O ver é, também, um apelo ao toque, a sensação tátil compõe esse ato humano de perceber o mundo, *a coisa*. O toque *na coisa* porque senão a sensação não é completa, o ato não é pensado, não se entende *a coisa*. Próximo ao ato sexual, ver é como querer tocar um corpo feminino:

E compreendemos então que os corpos, especialmente corpos femininos e maternos, impõem o inelutável modo de sua visibilidade como outras tantas coisas onde “passar – ou não poder passar – seus cinco dedos”, tal como fazemos todo dia ao passar pelas grades e portas de nossas casas (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30).

E não seria, também, a paisagem da cidade um corpo feminino marcado como um objeto visual da perda (DIDI-HUBERMAN, 1998), por entre a qual o sujeito caminha, confina-se, observa? O desejo infantil de sair tocando tudo, as grades, os portões, muros, carros, postes, acariciar

o cão, o gato ou, até mesmo, tentar agarrar o pássaro que voa acima dos fios. Tudo é um convite ao toque aos olhos: “Há como um imperativo do pitoresco, indissociável de uma cultura do olhar, convidando-o a procurar e apreciar os lugares percorridos em função de determinantes pictóricos” (BESSE, 2006). No entanto, não há muito o que “apreciar” na cidade moderna, pois parece ser um anúncio melancólico da incompletude: um paradoxo infernal de estar em lugar onde se pode ter todos os luxos da vida moderna e nada, “volumes dotados de vazios” (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Em meio à cidade, resiste a natureza. Flores, oitis, cães, pardais... tudo se espreme por entre os prédios, lixeiras, postes, fios. Uma paisagem composta de elementos aos quais se está completamente habituado e que, à primeira vista, revelam nada. O pombo que bebe da água do esgoto, o cão que se deita na grama ao lado da avenida, as árvores que servem sombra ao trabalhador e não mais que isso. Seguindo o conselho de Didi-Huberman, o que seria possível ver de invisível nessas formas singelas, tímidas e silenciosas? Como a natureza surge no espaço urbano não como protagonista, mas como uma figurante que tenta sobreviver?

Essas perguntas não são anteriores a este trabalho, pelo contrário, surgem como questionamentos a partir do texto literário que se traz aqui. *Paisagem matinal*, pequeno poema da pernambucana Cida Pedrosa, pode exprimir um chamado que vem de uma voz muitíssimo interior, quase inaudível dos habitantes “ocultos” da cidade. Assim, na tentativa de demonstrar como, na lírica, a natureza interpenetra a cidade, segue-se uma leitura justificada em forma e conteúdo do poema mencionado.

### ***Paisagem matinal: a natureza como presença no espaço urbano***

A poesia de Cida Pedrosa representa, em seu livro *Gris* (2018), o olhar da poeta contemporâneo que circula entre os espaços urbanos observando e comentando os elementos que emergem em sua frente. Dito isso, a poetiza desenvolve, também, um trabalho de captação de elementos exteriores a esses espaços citadinos que parecem invadir as ruas, becos e calçadas como se fossem verdadeiros intrusos. Em *Paisagem matinal*, encontra-se um exemplo de como esses indícios da jaculação do corpo da cidade aparecem no livro como um todo, quando o olhar observador da poeta pontua discretas aparições as quais quase se dão como fantasmas, vultos de presenças preenchendo oportunamente as ausências encontradas na urbe.

Pedrosa vai construir, em seu poema, uma imagem de cidade que, ao mesmo tempo, fecha-se para o sujeito e abre-se – talvez por descuido ou por simples contingência – permitindo ao exterior se projetar para dentro dela. Trata-se daquele jogo realizado por Goethe em sua viagem à Itália ou no retorno proustiano à infância mágica, ao estabelecerem um jogo de sentido entre o espírito e o meio.

Ao adentrar o espaço urbano, a natureza não estaria reclamando, em seu direito, suas milenares propriedades? Sim e não. Sim, porque embora suprimida, sua presença nunca deixou de ser real. E não, porque, agora, a cidade se vê no direito àquele espaço, a dona para a qual tudo só surge ali com seu consentimento. É exatamente aí em que o modo como Pedrosa representa a Natureza parece transmitir não uma ideia de concessão, mas sim uma invasão tímida e oportuna desses locais.

A nível de forma e conteúdo, Pedrosa desenha uma cidade cotidiana, ocidental, agitada, *cinza*, cheia de movimento, de trabalho, de possibilidades. A dinamicidade da vida contagia elementos animados e inanimados e, como se poderá notar pelo olhar do eu-lírico, a natureza se une a esse mundo proteiforme com suas formas e presenças singelas.

A leitura de *Paisagem matinal* torna identificável um possível jogo de sentido entre elementos semanticamente positivos e negativos. O olhar *flânerie* do eu-lírico passeia por entre os elementos constituintes da cidade, observando a confluência desses elementos que compõem a paisagem externa. O que dá ignição à descrição é à imagem inicial do pardal beijando o meio-fio das calçadas: “o pardal beija o meio-fio / e meu sorriso é opaco” (PEDROSA, 2018, p. 11).

É preciso considerar, aliás, que o olhar do poeta não coloca a natureza e a cidade como dicotomias, muito pelo contrário, ele parece reconciliar ambos os espaços separados pela ciência e pelo “desenvolvimento” humano. O espaço natural está ali, na cidade, entre as rachaduras da calçada, nas nuvens do céu cinza, no pardal que flerta com o meio-fio, no cão que cisca sobre as pétalas:

A paisagem, mundo do olhar, reconcilia as faculdades (razão e sensibilidade) separadas pela ciência. A contemplação e o gozo se encontram. Mas, nesta serenidade aguardada, é uma sensibilidade de aspecto cambiante que desempenhará o papel principal: porque a harmina não é um objeto, e sim a luz secreta que brilha através do objeto, e só pode percebê-la na paisagem o olhar com um sentimento aberto aos acordes íntimos que religam o homem ao mundo (BESSE, 2006, p. 47-48).

A imagem do pardal citadino que, na ausência da flor, deve beijar o meio-fio (como numa reminiscência de sua memória genética), evoca um contraste com a sua situação na natureza. E o fato de não presenciar um beijo delicado, mas um contato artificial, a voz poética do eu-lírico se reduz ao sem-brilho e se mistura ao opaco cinza da cidade. O eu-lírico absorve a imagem do pardal beijando o meio-fio em sua subjetividade e a converte em uma transformação de seu sorriso e, por meio de uma conjunção aditiva tão discreta, anuncia-se ao leitor: *e meu sorriso é opaco*.

A partir disso, a cidade será apresentada como um lugar ao qual se prende o sujeito, cuja dor não é apagada de sua alma por aquilo que deveria lhe proteger:

as grades não nos protegem da dor  
dividem a cidade  
em quadrados  
mal distribuídos  
(PEDROSA, 2018, p. 11)

Há, novamente, uma inversão dos valores, pois, se as grades deveriam desempenhar um papel de impedir a transposição dos espaços (invasão do estrangeiro) elas, na verdade, impedem que o interior do sujeito se lance em direção ao mundo. Ainda, ao longo do texto haverá uma correspondência entre o sentimento do eu-lírico e o mundo que o cerca, posto que “a harmonia do mundo como paisagem desperta no sujeito a harmonia de suas faculdades” (BESSE, 2006, p. 47). Contudo, sentindo-se preso em si mesmo, incapaz de expandir sua alma e conduzir sua vida por valores responsáveis por um apaziguamento de seu espírito, ele reproduzirá isso na sua própria visão de mundo, a qual deturpa todo o seu meio. Portanto, a harmonia dos espaços será feita somente no sentido de “aproximação” e não verdadeiro apaziguamento, reconciliação.

Por conseguinte, a noção da brutalidade do espaço urbano emana da aura pesada e robusta presente no campo semântico dos termos usados para tecer os versos (*velhos, ferro fundido, não enfeitam, vigiam, espiam*):

os velhos arabescos construídos  
em ferro fundido  
e superpostos em raras janelas e pórticos  
não mais enfeitam  
vigiam  
e espiam  
a rua que não dorme  
(PEDROSA, 2018, p. 11)

Até mesmo a rua não dorme e espreita a poeta como uma presença (um personagem da trama que é a cidade). Novamente, a inversão dos papéis: o eu-lírico, antes vigiando e tentando não se misturar na massa é, agora, o alvo de olhares. Ora, se “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29), então a cidade ganha vida, torna-se uma personagem importante daquele espetáculo vertiginoso: deixa de ser uma paisagem inerte (produto) e passa a função de agente da vida humana e natural aqui ali surge.

Ela consegue destituir a idealização de que a natureza e a cidade estão distantes e enxerga a atmosfera sombria e acinzentada de seu tempo e espaço, uma subordinação da natureza aos propósitos de capitalização da vida: a ideia de beleza já imaculada (não se beijam flores, mas concreto) comunga com o espaço escasso e apertado por onde a natureza e o homem encontram modos de sobreviverem:

um pé de jasmim persiste  
imprensado  
entre o poste  
e a banca de revista  
(PEDROSA, 2018, p. 11)

Embora Williams (1990) leccione sobre a exploração do homem e do espaço urbano ser transferida para o campo com o agronegócio, o eu-lírico identifica não mais essa separação – porque, mesmo com a exploração capital ocorrendo em ambos os espaços, há, ainda, uma dicotomia ideológica – ao perceber por entre postes e bancas a violenta condição de existência desses corpos. Logo, o *pé de jasmim* persiste como um intruso ali, visto ser a cidade um espaço onde ele não deveria estar e, se está, vive como uma presença fantasmagórica perversa.

Aquela suposta vida significativa e pacífica encontrada apenas longe da urbe se torna parcialmente falsa, uma vez que o eu-lírico consegue encontrar um local onde o trabalho humano e a persistência da vida natural se encontram em positiva comunhão:

eu paro  
e me aquieto  
neste batente esquecido  
cercada por oitis  
que deitam seu amarelo na calçada  
e por cheiros teimosos de ontem

(PEDROSA, 2018, p. 11)

É num batente em meio às árvores que se encontra um certo isolamento do resto do mundo em que se pode parar, observar e experienciar seus sentidos com mais calma. Agora, um pouco mais escondido, ele é capaz de assistir à abertura do semáforo. Aqui, já se pôde perceber que a *Paisagem matinal* se torna uma narrativa da cidade na qual tudo parece ser um personagem, tudo segue, vigia, conduz.

Ao correlacionar a paisagem como prosa, isto é, como uma *possibilidade de dizer*, Fernandes (2009) se vale de Merleau-Ponty, para o qual “a linguagem, em todo caso, se assemelha às coisas e às ideias que ela exprime, é o substituto do ser, e não se concebem coisas ou ideias que venham ao mundo sem palavras” (MERLEAU-PONTY, 2002 *apud* FERNANDES, 2009, p. 17). Dizendo de outro modo, a palavra é uma aproximação, uma representação do real, porém não é o real em si, apesar de este ser percebido enquanto tal somente com palavras. Dessa forma, seria possível compreender a paisagem como prosa, ou seja, como uma construção linguística que auxilie aqueles estudos geográficos, mediados pela arte e pela estética as quais permitem ao homem ver o mundo que deseja ver (FERNANDES, 2009).

Nessa linha, a paisagem da cidade se tornaria, então, poema e este, por sua vez, tornar-se-ia paisagem da cidade. A cidade é expressa no poema. Esse carrega em si a palavra capaz de dizer e dar forma aos silêncios que atravessam urbe. Do mesmo modo, a natureza é percebida somente nessa troca entre a imagem da coisa e a percepção desta: a lírica é o campo no qual se realiza a experiência do eu-lírico e da poeta, mas também é onde a natureza pode ser revelada. Justamente por isso a arte é capaz de dar nome ao indizível, revelar os objetos escondidos. Portanto, o cão, o pardal, o flamboyant e o oiti ultrapassam o status de presenças meramente dispostas no espaço urbano e se assumem como resistências ao inefável.

### **A percepção rítmica e atmosférica da cidade e da natureza**

Assim como Goldstein (2005) leciona, a própria vida humana é cadenciada constante ou inconstantemente. Se a vida é, logo, qualquer trabalho e atividade humana reserva, em sua produção e reprodução, um ritmo. Se o poema quer representar uma vida constante, simples, clara e ordenada, o poeta pode se valer de diversos recursos para a construção

de um arranjo homogêneo e duradouro, e isso somente será percebido quando o leitor se dispuser a lê-lo atentamente, captando seu apelo, à medida que percebe, também, a harmonização de todos os elementos presentes ali (GOLDSTEIN, 2005)<sup>2</sup>.

Perceber o ritmo do poema, é perceber o compasso da marcha que percorre todo o texto (GOLDSTEIN, 2005). Então, é por meio desse recurso que as vibrações da palavra produzem as “sensações” no corpo do leitor. No caso do poema de Pedrosa, o movimento urbano pode ser destacado pela ausência de pontuação no poema (exceto por dois pontos-finais na primeira e última estrofes e um dois pontos na terceira estrofe), marcada, principalmente, pela ausência de vírgulas, a partir da qual se pode desenhar uma certa ansiedade da vida urbana e do próprio eu-lírico.

O que ressaltaria as sensações promovidas pela leitura do texto é, no caso do poema, a dimensão oral que este contém. Dito isso, a leitura em voz alta do poema denotaria ainda mais os efeitos de sentido como a marcha acelerada do ambiente citadino (veículo, movimento e velocidade), associações do campo semântico da concepção de “cidade”. A leitura da sexta estrofe pode evidenciar o que foi dito:

o sinal abre  
o carro parte  
a moto range  
a bicicleta aponta  
o cachorro late  
w o pardal voa  
(PEDROSA, 2018, p. 11)

É, então, quando se nota o movimento contínuo e ininterrupto desencadeado na cidade pela abertura de um semáforo. Ao avisarem que o trânsito está livre, o carro, a moto e a bicicleta podem voltar a se movimentarem pela cidade (até o próximo aviso de parada). O fluxo que daí emerge é poderoso o bastante para influenciar, sobretudo, a tímida presença da natureza em meio a esses espaços: o cão se agita e late em direção a tudo e todos ao seu redor; o pardal, percebendo que a calmaria

---

<sup>2</sup> Claro que, em se tratando de um poema com rimas constantes e muito evidentes, como acontece com as obras do Parnasianismo, não é necessária uma leitura atenta para a percepção dessas ocorrências. Quanto aos poemas contemporâneos, a liberdade criativa dificulta a captação de rimas e ritmo exigindo, em casos não muito raros, uma leitura atenta e analítica.

é rompida pelo som de motores e pelos vultos do vai e vem de veículos, também se vê impelido a levantar voo, misturando-se ao ritmo citadino.

No entanto, em meio a esse desencadeamento ordenado do deslocamento, é possível notar uma sutil figura a qual pode demonstrar ao leitor a assimetria do ambiente urbano: o “w”, no último verso, parece ser uma afronta àquele que lê, pois não se sabe qual o propósito dessa letra tão estranha à língua portuguesa. Em meio ao movimento, há essa presença aspirante à malícia, cuja presença subverte a ideia do movimento que parece ser interrompido por um milésimo de segundos para, depois, ser continuado no voo do pássaro.

Assim, a ideia de incômodo se dá primeiro no nível linguístico, pois, ao inserir um elemento sem confuso (a princípio), transfere-se o desconforto na poesia para o processo de leitura, isto é, para o leitor. Em outras palavras, bastaria imaginar alguém lendo o poema em voz alta para uma plateia e, quando menos se espera, um “w” é vocalizado infligindo, no público, a quebra da sensação de ordem, gerando-se, conseqüentemente, uma nova expectativa (“O que este ‘w’ faz ali? Certamente terá explicação...”) a qual permanecerá para sempre como reticências, porque o poema não traz uma solução clara da ocorrência.

A subversão da coisa – no caso, a linguagem do poema – ocorre por uma presença estanha, igualmente concebida por Proust, embora esse responsabilize a ausência: “Ora, a ausência de uma coisa não é somente isso, não é apenas uma falta parcial, é uma subversão de todo o resto, um estado novo impossível de prever no antigo” (PROUST, 2016, p. 256-257). A aparição desse corpo aparentemente desconexo, no último verso, contamina o todo, o estado antigo – a constância e a expectativa do movimento – é, de repente, transmutado para um estado novo inesperado, a surpresa se dá como um susto, uma pausa incômoda ao leitor e ao ouvinte.

E, levando em conta que a cidade é uma abertura à possibilidade, cujas brechas são invadidas por impurezas: é aqui que se consegue afirmar um provável impulso do eu-lírico em inserir essa partícula desprezível e inconformada. A pretensão é dizer sobre uma não-escolha: ao eu-lírico era preciso a imaculação do espaço de sua própria poesia, pois ele mesmo se projeta para uma perversão do espaço urbano.

Sobre a perversão, na linguagem artística, Ramos (2019) a entende como um princípio de “inversão”, “transposição” e, inclusive, “alteração de um texto”. É nesse viés que o verbo “perverter” se associado à transmutação do estado antigo em novo, impõe-se, assim, uma

“condição de corrupto” a qual, muitas vezes, pode ser ligada à conotação sexual. Deste modo, Ramos (2019) advoga a favor de uma supressão da subversão, a qual não passa a ser inexistente, mas é construída de modo clandestino por entre as relações humanas: o sexual e o prazer são tidos como tabus e mantidos entre quatro paredes. Em meio ao abjeto, a literatura encontra espaços para se infiltrar munida da linguagem e captura os valores que deseja revelar. Dessa maneira, o poeta acaba por corromper a própria linguagem, fazendo emergir no texto, o abjeto.

Pelos olhos do eu-lírico que passeia pela cidade essa se torna um local de invasão, de transposição sem consentimento. O espaço privado é invadido como num ato sexual. Olhos penetram o corpo da cidade, sua intimidade. Os personagens naturais penetram sua superfície concreta, arrebentam o asfalto. O pardal *beija* o meio-fio. É preciso lembrar, agora, que o outro que invade o sujeito se torna, automaticamente, parte deste: “[...] *suas cores, sua dor, seu mundo, precisamente enquanto seus, como os conceberia o eu senão a partir das cores que vejo, das dores que tive, do mundo em que vivo?*” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 22). Toca-se o mundo com todos os cinco dedos, ou melhor, cisca-se sobre:

o tom roto da parede  
 a cor do paralelepípedo  
 e o passeio entapetado pelas  
 pétalas do flamboyant  
 :festa para o ciscar dos cães  
 (PEDROSA, 2018, p. 11)

A leitura do primeiro verso, denota-se uma contaminação ambígua da atmosfera das ruas, referindo-se a uma expansão tanto sonora quanto ótica. Em outras palavras, tanto som quanto visão da paisagem citadina se misturam em uma coerência *rota* e cinza. Do grego *tónos*, o substantivo em questão assume o sentido de “músculo, tendão; intensidade, força, vigor, energia” conforme revela o dicionário Houaiss (TOM, [201-?]). Portanto, a podridão emanada do tom das paredes da cidade se tensiona em energia negativa que atinge as coisas ao redor a qual irá ecoar, ao longo dos versos, pela assonância da vogal “o” e aliteração da consoante “p”.

Então, segundo Merleau-Ponty (2003), o tom roto das paredes, a cor dos paralelepípedos, a sensação das pétalas do flamboyant, *o fato de ser festa para os cães*, tudo isso é parte, em alguma medida, daquele

que observa. Isto é, não seria uma festa para a criança que passa sobre as flores vermelhas da árvore?

Continuando, um outro nível da subversão se revela pelo uso deslocado dos dois-pontos. Ao movê-los para junto daquilo que seria o apostrofo do período, poderia estar se invertendo as funções: *festa para o ciscar dos cães* deixaria, então, de ser apostrofo e passaria a desempenhar a função de oração principal. Isso significa que os quatro versos anteriores irão compor a função de acessório, dando a entender que a cidade (com seus paralelepípedo e paredes rotas, as flores do flamboyant) são todos de domínio do cão (ou, como dito, daquele que observa).

Poderia isso ser um possível indício da subversão espacial? Ainda que a natureza permaneça subjugada ao nível do chão (o pardal beija o meio-fio e o cão cisca sobre as pétalas caídas), o que antes era de domínio da civilização, agora pertenceria aos animais que por ela circulam despercebidos (exceto pelo olhar do eu-lírico).

## O jogo de montar e o dialeto do medo

A cidade, vista de dentro e de fora, configura-se como uma prisão para tudo o que nela habita. Dali, nada parece escapar a não ser com um esforço tremendo. A coletividade assumida dentro da urbe, portanto, interconecta todos os seres em uma relação intercambiável de cultura, experiências e identidade. Ora positiva, ora negativa, a cidade é um fenômeno da humanidade, o sucesso e a vitória do capitalismo sobre os corpos orgânicos.

Entretanto é de se concordar com a maravilha que é esse arranjo harmonioso e caótico ao mesmo tempo, experienciado como uma presença constante. Com olhos e ouvidos em todos os cantos, a cidade parece saber, até mesmo, o que o sujeito pensa; ela é capaz de permitir e interromper o movimento, enfim:

Essa vida fervilhante, de lisonja e suborno, de sedução organizada, de barulho e tráfego, com ruas perigosas por causa dos ladrões, com casas frágeis e amontoadas, sempre ameaçadas de incêndio, é a cidade como algo autônomo, seguindo seu próprio caminho (WILLIAMS, 1990, p. 70).

Como muitos poetas e filósofos românticos, Williams (1990) reforça que a cidade moderna vem sempre associada à imagem do sujeito

caminhando e atravessando os espaços com sua presença. Contudo, a experiência de caminhar pela cidade pode ser tanto uma “afirmação da humanidade comum”, ou seja, “ultrapassando as barreiras da estranheza na multidão” ou, por outro lado, seria a “ênfase no isolamento, no mistério – uma sensação comum que pode tornar-se terrível” (WILLIAMS, 1990, p. 315). Logo, *os velhos arabescos que enfeitam as ruas vigilantes* é tanto um convite para o olhar (na busca da solução do mistério) quanto um terrível aviso do destino do eu-lírico.

A cidade convida tudo e todos a participarem do jogo de montar. Cada qual com sua função, seu espaço, consentido ou não, tanto faz. A cidade sobrevive assim: expandindo-se, aglutinando o *outro*, incorporando na floresta de concreto e aço a floresta dos morros, das avenidas. No subterrâneo (subcutâneo) do asfalto formigas, larvas e vermes habitam. Mais abaixo, os ratos e baratas. Da vida fervilhante, o eu-lírico faz parte: “participo nessa hora / de um jogo de montar” (PEDROSA, 2018, p. 11-12).

No entanto, Williams (1990) adverte para a terrível experiência de se ver sozinho e disso o eu-lírico não escapa:

o traçado das edificações  
define o dialeto do medo  
e a resistência das flores  
assombra a melancolia.  
(PEDROSA, 2018, p. 12)

Na arquitetura urbana, estampa-se o dialeto do medo, a solidão do homem moderno. Nada escapa, nem a natureza. Esta, sem poder abandonar seu local, também é puxada para esse fluxo caótico no qual nasce o medo e a melancolia. As paredes que deveriam trazer segurança e proteção de um mundo selvagem, enclausuram os corpos em um sistema do qual é praticamente impossível escapar.

## Agradecimentos

Agradeço a todos os agentes envolvidos na pesquisa e no desenvolvimento deste artigo: ao Professor Doutor Wellington Furtado Ramos pela orientação; ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) oferecido pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) pela oportunidade de estudo e pesquisa e, finalmente,

agradeço às agências fomentadoras de apoio à pesquisa – FUNDECT e CNPq – por me contemplarem com bolsa de estudos em nível de Mestrado.

## Referências

ALVES, Ida. Poesia e paisagem urbana: diálogos do olhar. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé. *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 169-192. Disponível em: <http://www.edicoesmakunaima.com/catalogo/2-critica-literaria/12-literatura-e-paisagem-em-dialogo>. Acesso em: 2 abr. 2022.

BESSE, Jean-Marc. Vapores no Céu: a paisagem italiana na viagem. In: \_\_\_\_\_. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. Vladimir Bertalini. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 43-60.

CORRÊA, Roberto Lobato. Paisagem e geografia. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida. *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012. p. 29-43. Disponível em: <http://www.edicoesmakunaima.com/catalogo/2-critica-literaria/12-literatura-e-paisagem-em-dialogo>. Acesso em: 2 abr. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A inelutável cisão do ver. In: \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 29-36.

FERNANDES, Ulisses da Silva. Paisagem: uma prosa do mundo em Merleau-Ponty. *Geo UERJ*, v. 2, n. 20, p. 23-47, 2009. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/geouerj/article/viewFile/1427/1205>. Acesso em: 2 abr. 2022.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PEDROSA, C. *Gris*. Recife: Cepe Editora, 2018.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RAMOS, Wellington Furtado. A literatura no horizonte da perversão e da abjeção. *In*: SANTOS, Rosana Cristina Zanellato; BENATTI, André Rezende (orgs.). *O lugar do abjeto: do perverso e do animal na historiografia e no cânone literário*. Pelotas: Editora UFPel, 2019. p. 15-26.

TOM. *In*: DICIONÁRIO HOUAISS. [S.l.: s.n., 201-?]. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#2](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#2). Acesso em: 2 abr. 2022.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.

Recebido em: 30 de setembro de 2021.

Aprovado em: 4 de maio de 2022.