

ARADO DE A. M. PIRES CABRAL: UMA PAISAGEM DE PROXIMIDADE

Isabel Maria Fernandes Alves
(*Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro*)

RESUMO

Partindo de *Arado*, publicado em 2009, esta reflexão pretende considerar a obra poética de A. M. Pires Cabral à luz da Ecocrítica. Nesse sentido, começa-se por referir as paisagens que são pertença do poeta e o modo como elas, fazendo-se texto, são o próprio poeta. Apresenta-se depois a leitura de alguns poemas tendo como moldura crítica a ideia, explorada pela ecocrítica, de que a linguagem pode exercer um forte domínio sobre o modo como se lê e interpreta o território, a paisagem. Sensível às ligações entre o homem e o espaço físico que habita, a ecocrítica permite salientar uma perspectiva importantíssima na obra de Pires Cabral: o reconhecimento de que o homem molda o mundo que o envolve, mas, nessa mudança, a si mesmo se transforma também.

PALAVRAS-CHAVE: A. M. Pires Cabral; paisagem; ecocrítica.

ABSTRACT

Based on *Plough*, published in 2009, this reflection aims to consider the poetry of A.M. Pires Cabral through the lens of ecocriticism. In this sense, the text begins by noting the various landscapes that are part of the poet's life and art and how they, transformed into language, become the poet himself. Subsequently, some of poems are read according to the critical frame of ecocriticism and the conviction that language can have a strong grasp on how one reads and interprets the land and the landscape. Sensitive to the connections between man and the physical space he inhabits, ecocriticism reinforces an important perspective on Cabral's poetry: the recognition that human culture affects the physical world and is affected by it.

KEYWORDS: A. M. Pires Cabral; landscape; ecocriticism.

Esta reflexão crítica sobre o poeta português A. M. Pires Cabral (1941-), partindo da obra *Arado*, publicada em 2009, pretende oferecer uma introdução à poética do escritor, entrelaçando-a com uma perspectiva crítica que, tendo-se afirmado nas últimas décadas, procura tornar mais evidente e mais intensa a relação entre a palavra escrita e a paisagem¹. Entendemos por paisagem o que Lúcia Lepecki propõe: “um constituído resultante de uma relação cognoscente que destaca, autonomiza, um segmento na totalidade do mundo natural” (LEPECKI, 2003, p. 61). A relação entre sujeito e paisagem, “selectiva e hermenêutica”, assenta no diálogo, na interpenetração: “a paisagem vista, pensada e sentida é ao mesmo tempo, e indissociavelmente, tanto natureza recortada quanto uma nova organização da minha pessoa” (LEPECKI, 2003, p. 62). Assim, na esteira de Lúcia Lepecki, entendemos que quando falamos das paisagens do poeta, implicitamente pensamos que elas dizem o próprio eu que as seleciona e traduz em palavras. Deste modo, a paisagem torna-se um território de criatividade, um prolongamento da identidade individual.

Começamos por referir aspectos naturais da paisagem de Trás-os-Montes, uma região portuguesa situada a nordeste com características geográficas muito marcadas: montanhosa, solos secos, calores intensos, frios memoráveis e demorados. Por conseguinte, a flora é constituída por plantas muito resistentes, umas vezes ficando muito rasteiras ao chão, como a carqueja, outras tentando as alturas, como a giesta que, em abril e maio, povoam de amarelo as fragas austeras. A região divide-se entre espaços caracterizados por uma natureza em estado selvagem, a condizer com as encostas abruptas e graníticas de alguns dos seus rios, e uma natureza domesticada: a vinha, a cereja, a amêndoa, a batata, o centeio.

A aspereza do território e do clima conduziram à emigração e ao despovoamento e, por isso, em Trás-os-Montes fala sobretudo a paisagem natural. De assinalar igualmente uma paisagem a gravar-se no rosto e no olhar daqueles que nela habitam: a rudeza dos modos, a esparsa produção de alegria, a dureza dos seus tecidos e daí a contenção da emotividade dos seus habitantes. Emanam desta paisagem um sentimento de inquietação, de atrevimento, mas também de introspeção. Tudo imensamente parado, mas com o fogo mineral a mover-se por dentro das entranhas. Como sublinha José Mattoso em *Portugal: o Sabor da Terra*, por enquanto a região de Trás-os-Montes permanece “ainda como harmonização da ‘cultura’ com a ‘natureza’ e uma afirmação da prevalência do permanente sobre o transitório” (MATTOSO, 2010, p. 184). Quando se trata de caracterizar a identidade de um povo, Mattoso propõe o que deve ser tido em consideração:

A terra com a sua constituição geológica, a forma do seu relevo, a sua relação com a água, com a temperatura e com o regime dos ventos predominantes. Mas, logo a seguir, os homens. Antes de mais na sua relação com essa terra – como a fizeram dar os seus frutos, como se apropriaram dela, como se movimentaram sobre ela, como se agruparam em função do que ela lhes podia dar ou da maneira que ela os podia ajudar a defenderem-se. Depois, os homens, enquanto definidos pela cultura que criaram, como resposta às condições de vida que essa terra lhes proporcionou (MATTOSE, DAVEAU, BELO, 2010, p. 15-6).

Consequentemente, para se falar da terra é necessário que alguém escute os rios, as montanhas, as vastas planícies; que se atente no granito, no xisto, nos movimentos geológicos, na composição do solo, na orientação do relevo face ao sol ou ao vento, na exposição às correntes de ar húmido ou seco. Para os autores de *Portugal: o Sabor da Terra*, a identidade portuguesa começa na interrogação acerca do que é a terra. Esta, de onde tudo nasce, e aonde tudo o que é vivo acaba por regressar ao morrer, molda o homem à sua imagem e semelhança; é ela que o faz beirão ou alentejano, minhoto ou algarvio. Ou transmontano.

Se a estas considerações juntarmos a reflexão de Jean-Marc Besse, a relação entre o homem e a paisagem torna-se ainda mais clara: “ela permite manter uma relação viva entre o homem e a natureza que o envolve imediatamente. A paisagem desempenha o papel da ‘mediação’, que permite à natureza subsistir como mundo para o homem” (BESSE, 2006, p. 82). À paisagem é concedida uma “densidade ontológica”, tornando-se na expressão da aventura humana; interrogá-la é retomar “os recusos discursivos, conceituais, imaginários, que são os nossos recursos em relação ao mundo” (BESSE, 2006, p. 83).

Entendendo as considerações anteriores como uma moldura física e humana, acrescenta-se que o enquadramento crítico à obra de A. M. pires Cabral se fará através da ecocrítica. Este é o nome de um movimento crítico dos estudos literários e culturais que, nas últimas duas décadas, tem vindo a adquirir relevo em diferentes academias do mundo. A ecocrítica, escola surgida nos Estados Unidos em meados da década de oitenta do século vinte, nasce da resposta que a área das Humanidades quis dar à crise ambiental que afecta os sistemas básicos da vida no nosso planeta, sentindo que essa crise é também uma crise cultural. O que está mal não acontece devido a um deficiente funcionamento dos ecossistemas, mas, antes, por causa do modo como funcionam os sistemas éticos, daí que seja importante compreender de que modo o homem tem agido sobre o ambiente: quais os desejos, as ambições, os medos que estão na base das paisagens que cria. Não possuindo as ferramentas tecnológicas que objectivamente permitam alterar a situação de crise, os estudiosos das Humanidades podem, contudo, contribuir, juntamente com os historiadores, os filósofos,

os antropólogos, para um maior entendimento das dificuldades, facto que, por sua vez, gerará um maior desejo de a combater. Como críticos, importa encorajar, descobrir e desenvolver abordagens que privilegiem percepções, atitudes e acções criativas e imaginativas do ponto de vista ecológico.² Daí que, e como salienta Lawrence Buell, numa perspectiva ecocrítica, o crítico chame a atenção para aquele texto onde o ambiente não humano não é apenas cenário, mas uma presença que sugira que a história da humanidade é parte da história natural; que sublinhe o texto onde o interesse do homem não é entendido como o único interesse legítimo, e onde prevalece uma responsabilidade ética para com o ambiente; que realce o texto onde o ambiente é um processo, e não uma dádiva (BUELL, 1995, p.7-8).

No centro do pensamento ecocrítico está a reflexão acerca das formas de representação discursiva da terra, acerca do modo como as formas simbólicas revelam também as práticas textuais de uma cultura. O ser humano vive e pensa através da linguagem, por isso repensar a paisagem literária, tal como pretende fazer a ecocrítica, é um modo de repensar o próprio mundo; veja-se o que diz Joaquim Gonçalves: “a intencionalidade da linguagem, tal como as figuras estruturantes dela, em vez de algemar as coisas com um sentido único, como sucede com a linguagem científica, abres-lhes horizontes de possibilidades múltiplas” (GONÇALVES, 2001, p. 18). Esta afirmação encontra eco na visão de Italo Calvino em *Seis Propostas Para o Próximo Milénio*:

A literatura só vive se se propuser objectivos desmedidos, mesmo para além de qualquer possibilidade de realização. Só se os poetas e escritores se propuserem empresas que mais ninguém ouse imaginar, é que a literatura continuará a ter uma função. Desde que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam sectoriais e especializadas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer conjuntamente os diferentes saberes e os diferentes códigos numa visão plural e multifacetada do mundo (CALVINO, 1990, p. 134).

Decorrente do exposto, compreende-se melhor o objecto de estudo da ecocrítica: estudar, analisar as relações entre o homem e o meio-ambiente tal como surgem nos textos literários (ficcionais e não ficcionais). Deste modo, a ecocrítica tenta responder a várias questões: como surge a natureza representada neste poema ou neste romance? Quais os valores expressos nesses textos? Como podem as metáforas acerca da terra influenciar o modo como o leitor trata essa mesma terra? Tendo como modelo a ecologia, a ciência que estuda as relações do homem com a sua casa – oikos –, a ecocrítica procura salientar o que no texto promove o homem como entidade não separada da natureza, mas como criatura interdependente dos processos naturais que regem a vida humana na terra: o ciclo dos dias, as estações do ano, a interacção entre os ecossistemas. Juntando a voz das Humanidades à das Ciências, a ecocrítica pergunta: de que modo quer o homem viver (n)a terra?

A. M. Pires Cabral escreve sobre a paisagem, ou seja, escreve sobre essa relação íntima entre a geografia e a inscrição humana no solo. Numa das melhores sínteses sobre a sua poesia, Joaquim Manuel Magalhães sustenta que estamos perante um olhar “enraizado num real particular, mas perspectivando nele os ímpetos de presença do natural e do vivido, o vigor com que a vida irrompe das situações quotidianas, o fulgor com que as coisas humildes criam um espaço de resistência à degradação do mundo” (MAGALHÃES, 1998, p. 160). Ainda de acordo com este crítico, do encontro entre o mundo rural e a visão poética de Pires Cabral resulta essencialmente uma revitalização da linguagem. Assim, a poesia de Pires Cabral se, por um lado, devolve os lugares, a fisionomia, a fauna e a flora de uma paisagem que antes de ser linguagem é geografia, por outro lado, é através dos jogos de linguagem que o poeta convida o leitor a entrar nesse mundo maravilhoso. O que nesta leitura da sua poesia se pretende privilegiar é o modo como uma visão de proximidade arrasta o leitor para junto de detalhes que obrigam a ver de novo o que parecia familiar, e o modo como, através de uma hermenêutica paisagística, o leitor encontra outras possibilidades de ler a paisagem e, conseqüentemente, outras possibilidades de olhar o mundo natural, aprendendo a senti-lo como parte integrante da comunidade que habita. Finalmente, e perante os múltiplos confrontos do homem com a mudança, com a desagregação, com a morte, a paisagem impõe-se como uma força de integração, de unificação. É assim na poesia de A. M. Pires Cabral.

O Livro dos Lugares e Outros Poemas (2000) considera um conjunto de textos que remetem para a geografia (próxima) do poeta. As paisagens originais – usando uma expressão de Olivier Rolin – estão lá: o nordeste transmontano (“Alvites”, “Malta”, “Rio Tua”, “Penedo Durão”), a terra fria de Vila Real (“Serra do Alvão”, “S. Miguel da Pena”) e a região do Douro (“Quinta do Noval”). Em cerca de doze poemas, o poeta circunscreve a sua geografia poética, sublinhando igualmente o centro da sua criatividade e invenção. Se o poeta A. M. Pires Cabral parte de uma toponímia concreta, nomeando os lugares que lhe marcam a vida e a poesia, esses lugares são também a totalidade da experiência humana aí vivida. Assim, se esta paisagem se faz de oliveiras e águas serenas, soutos, giestas e fragas, águias e silêncio, também é lugar de gente que luta com a enxada, que constrói patamares e geios, que fabrica o pão, que reza, vivendo, algumas, “o destino terrestre de quem vive/ e morre ribeirinho” (PIRES CABRAL 2004, p. 245)³. No trajecto de Pires Cabral, este livro, nomeadamente esta parte dedicada aos lugares, clarifica as paisagens em redor das quais nasce e cresce a sua poesia, e que ele já tinha projectado em *Algures a Nordeste* (1974)⁴. Interessante é o facto de *O Livro dos Lugares e Outros Poemas* anteceder um outro livro de poesia *Como se Bosch Tivesse Enlouquecido* (2004), que assinala um importante marco no percurso literário do escritor, firmando-o como uma voz singular no panorama da poesia portuguesa contemporânea.⁵

Se, numa perspectiva ecocrítica, *Arado* é uma obra de imensa riqueza interpretativa, pois mantém um diálogo inspirador com a paisagem do nordeste, e com o primeiro livro *Algures a Nordeste*, este é também uma continuação dos temas da poética de Pires Cabral: a ruralidade, a relação com o transcendente, a angústia perante a morte, a leitura do ciclo da vida humana em diálogo com o ciclo cósmico. Em *Arado*, e tendo presente o tema que mais nos interessa, o da relação entre o homem e o mundo físico que o rodeia, e apesar da muito presente ruminação sobre a morte, a natureza oferece ao poeta imagens de vida e vigor, de revelação e regeneração.

Desde logo, o título - *Arado*. Este é um instrumento de criação, uma alfaia “humilde”, “rudimentar”, diz o poeta. Ele é a base da árdua agricultura de que nos fala em *Solo Arável* (1976). A agricultura nesses lugares e nesse tempo (falamos dos anos sessenta, setenta do século vinte), por ser “iníqua” e “o mais caro sonho de verão” conduz os agricultores a partir, “opressos sob o jugo excessivo/ voz exausta de cantar após o arado” (CABRAL, 2004, p. 115). Através da poesia de Pires Cabral atravessam-se lugares e tempos de uma realidade antropológica transmontana, modos de vida e de sentir daqueles que laboram a terra, a semeiam de frutos e de centeio. No primeiro poema do seu primeiro livro, pode ler-se: “Em tudo eu senti que, terra, estás presente” e por isso se mostra disponível para deixar “fluir assim em alvoroço/ a disponível ternura, o canto instado:” (CABRAL, 2004, p. 11). De sublinhar que este primeiro poema não termina com um ponto final, mas com dois-pontos (:) ou seja, simbolicamente o poeta dispõe-se a continuar a cantar a terra que o fabricou e lhe é urgente. “Terra Mater” é apenas o pórtico de um reino que o poeta irá assumir: “Aqui e agora assumir do Nordeste/ a voz hostil” (CABRAL, 2004, p. 12).

Porém, o arado do poema que dá nome ao livro, e trinta e cinco anos depois, já não é o mesmo arado. Literal e simbolicamente, é um instrumento ferido de corrosão. A lavoura já não existe, e por isso jaz a um canto do quintal, abandonado. Agora, passados tantos anos, o poeta servir-se-á dessa alfaia para abrir sulcos de palavras, de genesíacas palavras. No poema, onde se lê ‘arado’ poder-se-ia ler ‘poesia’: “a mecânica do arado é rudimentar,/ clarividente e sóbria. Nada tem/em demasia: o que a função requer/ e nada mais.// No perfil eficiente do arado/ há qualquer coisa de navalha, qualquer coisa/ de falo em riste, em transe de fecundar” (CABRAL, 2009, p. 11). É de *poesis*, da oficina poética, que se fala aqui. “Arado” está dividido em três partes. Na primeira parte, é da arte do arado que se fala: a arte de fecundar – “De facto, noutros tempos,/ era o arado que rasgava a terra,/ fazia dela um ventre aconchegado -/ cenário certo para o deflagrar da vida/ que vai dentro das sementes.” (CABRAL, 2009, p. 11). Mas depois, no tempo que é o nosso, a agricultura deixou de existir “nos gestos quotidianos dos homens/ e das mulheres (CABRAL, 2009, p. 11), e agora, diz-se na segunda parte, sem as “genesíacas tarefas da lavoura”, o arado está “no curral,/ encostado a um canto” (CABRAL, 2009, p. 12). Encostado ao abandono, mas também ao canto que foi o seu – o de fazer cantar a

terra –, o arado serve agora de poleiro às galinhas “quando chega a hora de cismarem”. “Melancólico, antecipa/ a hora da corrosão” (CABRAL, 2009, p. 12), diz o sujeito poético que parece entender intimamente o destino do arado, uma certeza reiterada na terceira parte do poema: “Mas o arado perpetua-se em mim” (CABRAL, 2009, p. 13). E o que a seguir o leitor lê é uma composição em colagem, onde arado e poeta podem ser lidos simultaneamente: “De facto, em horas de arriscada exaltação,/ gosto de pensar nestes versos como sendo/ um arado com que rasgo outras terras/ mais voláteis e menos aráveis,/ e nelas julgo deixar alguma semente” (CABRAL, 2009, p. 13). Repete-se a expressão ‘de facto’ na primeira e terceira parte do poema, como que para firmar a cisma do poeta: a inevitável proximidade dos destinos do arado e do poeta: “Ei-lo cabisbaixo no quintal./ Não sei de mais lastimosa coisa/ do que um arado ferido de desuso,/ encostado a um canto,// poleiro improvisado,// pasto de ferrugem e carcoma,// lenha em breve” (CABRAL, 2009, p. 13).

Quando se lê “Terra-Mater” ou “Arado”, não podemos deixar de assinalar a assimilação da mulher à terra arável e, como ensina Mircea Eliade, não podemos deixar de ver que, implicitamente, se assimila “o falo à enxada e a lavra ao acto gerador” (ELIADE, 1992, p. 328). Mas se presentimos aqui uma identificação do poeta com a imagem primordial da Terra-Mãe, presente em muitas partes do mundo, no caso deste poema de Pires Cabral, a semente deitada ao solo é a da poesia, também ela corpo feminino a fecundar, como se lê no poema que se segue a “arado” e que se intitula “Terra Mater”. Para além de manter um diálogo com esse outro escrito trinta e cinco anos antes, o primeiro poema do primeiro livro de poesia, todo este poema é a reiteração do fascínio: “Ainda se vê, olhando daqui,/ deste lugar retalhado de ventos,/ a terra mater”. A repetição do advérbio ‘ainda’, a prolongar a emoção despertada pela terra: “ainda emocionada”, “e ainda chama”, e por isso o poeta fala com ela, dizendo-lhe: “Sei hoje, ao cabo da balbúrdia oca/ de todas estas décadas perdidas,/ que só com a chave do silêncio posso/ abrir ainda uma porta no teu corpo de azeite // e penetrar em ti como num templo” (CABRAL, 2009, p. 14).

A perspectiva antropológica de Mircea Eliade contribui também para o entendimento de uma parte de *Arado*, uma vertente relacionada com a temática da morte. Se, por um lado, Pires Cabral manifesta um profundo fascínio pela terra como símbolo da vida e da regeneração, por outro lado, ela é também o símbolo do desejo ancestral de, depois da morte, regressar à Terra-Mãe. Disso é exemplo “Algures a Nordeste Parte Dois” e “De volta a casa ou Infância Revisitada”. No primeiro poema, dividido em três partes, o poeta vai acercando-se declaradamente do solo do Nordeste e do “livro verde” que escreveu trinta e cinco anos antes, reconhecendo, porém, “que tudo está mudado do que foi” (CABRAL, 2009, p. 15). E se em *Algures a Nordeste* o poeta tinha apresentado o Nordeste como a oitava direcção do mundo, agora, e perante “campos em ruínas, infestados/ de plantas ruins”, e perante a mudança, “foi como se tivessem removido/ da bússola a oitava direcção/

aquela que apontava para um norte/ mais lavado” (CABRAL, 2009, p. 16). O sentido do Nordeste alterou-se. Mas, na terceira parte do poema, o sujeito lírico clama: “Ah, mas eu mantenho-me fiel.// Como um cão dormido no seu ninho,/ redondo de sono,// assim eu me enroscos no Nordeste/ e respiro contente o que dele ficou,/ por pouco ar que seja” (CABRAL, 2009, p. 17). A mesma ideia de paisagem modificada – a física e a da alma: “Tudo mudou, percebes?” (CABRAL, 2009, p. 21) e a mesma ideia de regresso: “confessa: não tinhas imaginado/ tão trôpego regresso” (CABRAL, 2009, p. 22). O poeta vê-se como filho pródigo que à casa regressa, para encontrar não um pai à sua espera, “mas tão-somente/ o cão de outrora, sonolento e com cataratas,/ que, reconhecendo-te embora pela voz,/ já está velho demais para abanar a cauda” (CABRAL, 2009, p. 22). O poeta aproxima-se da Terra, mas esta seguiu o seu curso, indiferente, ao seu desejo; regressa à casa, mas para encontrar ora casas, ora campos em ruínas. Nesta obra, o poeta vai dando conta de múltiplas formas de aprisionamento e morte, e de como, contra esta realidade, ele pretende manter-se vivo. Formas de vida e morte entrelaçam-se nestes poemas, visão presente desde logo no título: o arado, como alfaia agrícola, remetendo para a morte, e a sua assimilação ao instrumento que rasga sulcos de poesia, uma forma de vida.

Vegetação e animais contribuem também para a dramatização do conflito entre a luta pela sobrevivência, pertença do natural e instintivo, e a aguda consciência da morte que acompanha o poeta. A presença da flora e da fauna em *Arado* (como em muitas outras obras de A. M. Pires Cabral), sendo uma herança da tradição oral e popular portuguesa, evidencia uma geografia poética particular. Assim, trata-se sobretudo de sublinhar o conhecimento que o poeta manifesta acerca da observação do comportamento animal e da morfologia das plantas, um conhecimento que, sublinhe-se, advém, por um lado, da experiência e, por outro, do cultivar de uma arte de atenção, da proximidade. Uma atenção que, por seu lado, evidencia uma visão mais biocêntrica, uma concepção mais alargada de comunidade, de modo a integrar nela, como sugere Aldo Leopold, “os solos, as águas, as plantas e os animais” (LEOPOLD, 2008, p. 190). O poeta não se despe de um olhar humano e, em última análise, é sobre o homem que se fala, mas, como se referiu, esta é uma poesia que abre a possibilidade de acolher, através da linguagem, o que na paisagem aparentemente não tem voz.

Em *Arado*, as aves – e que outros animais estarão mais próximos de representar a liberdade, a imaginação, o desejo de infinito? – são uma presença significativa: o pardal, a pomba, a lavandisca, o melro, a andorinha, aves que desenham um bestiário que é ao mesmo tempo pulsão e prosódia da natureza (GURREIRO, 2009, p. 34) e um caminho directo para o fundo mais trágico da animalidade humana (CORTEZ, 2009, p. 22-3). Veja-se, em relação ao primeiro caso, os exemplos da lavandisca e do pardal, presenças de forte vitalidade, e por isso reparadoras do espírito cansado: “a lavandisca – ave travestida de cometa/ (por causa da longa cauda e também/ do glorioso esplendor da cor cinzenta),/ por milagre equilibrada

sobre pernas débeis como fios de cabelo/ e que tanto correm -// é um bem-vindo sol intrometido/ no nevoento dia da cidade” (CABRAL, 2009, p. 30); “mas enquanto o alumiar o mal explicado/ lume que à falta de melhor dizemos vida,/ possa o pardal – máquina de altercar -/ encher-nos a alma com o seu estrépito/ e intensa vitalidade” (CABRAL, 2009, p. 31). Ao mesmo tempo, as aves oferecem a possibilidade de um olhar sobre o lado mais sombrio do homem, como é o caso do poema “Melro em gaiola”: “o melro na gaiola aprende depressa/ a proporcionar o voo e a voz ao espaço que tem./ O impulso é maior do que o espaço disponível./ E canta – isto é, ri-se – como se fosse dono/ duma fatia de mundo razoável” (CABRAL, 2009, p. 26). Tendo já referido que as histórias acerca de animais são um modo de dar um recado aos homens⁶, Pires Cabral reconhece no melro um pouco de si, um pouco dos homens: “E todavia,/ as risadas do melro na gaiola/ fazem-me rasgões por dentro/ como se em vez de riso fossem pranto” (CABRAL, 2009, p. 28).

Mas é sobre “Irmã cotovia” que nos debruçamos agora; este é um poema onde a ave surge definida por um habitat e comportamento próprios:

Vive rente ao solo e é no solo
que faz ninho e sacia a fome
com as coisas do chão e em silêncio.

Porém, quando precisa de cantar,
muda de elemento: deixa a terra,
sobe altíssimo, até onde
nenhum outro pássaro se arrisca.

Dir-se-ia
que precisa de um palco.

Então dos limites do voo, quase imóvel,
vai derramando breves, repetidos
jorros de júbilo, assim como quem diz:
vejam como estou alto, sustentada
por tão frágeis asas.

Depois que desafogou o peito
das inadiáveis premências da voz,
apeia-se, torna ao solo,
dissimula-se na cor parda da terra,

como se nunca tivesse voado. (CABRAL, 2009, p. 33)

Este poema manifesta um olhar de proximidade com aquilo que é humilde, do húmus, da terra que “ensina[m] o olhar a surpreender o acontecimento, ou seja, o nascimento do ser (...) pelo avesso” (BESSE, 2006, p. 105). Atento ao mundo não humano, o ‘eu’ surge menos visível a fim

de que os outros elementos do mundo natural tomem o lugar de personagem principal. Repare-se que não se trata apenas de nomear a ave, mas sobretudo evidenciar um conhecimento relativamente a um habitat, a uma história particular. No entanto, se a observação do comportamento animal inscreve verdade e real no poema, o leitor não pode deixar de ser sensível ao arrojo do voo e ao fogo que dentro do peito ‘desafogou’. O poeta fala do poeta; com este, a cotovia comunga um vínculo à terra, mas também o apelo das alturas, o apelo do infinito. Assim, se “a cotovia tem mais asas e uma voz mais nítida e chã” (CABRAL, 2009, p. 34), o poeta, concluímos, sabe imitá-la.

E se ‘Irmã cotovia’ se torna central numa perspectiva ecocrítica, um outro poema nos parece particularmente relevante: “Parábola da erva”. Neste texto, o poeta continua a dar lições, e a oferecer ferramentas morais e estéticas com as quais se aprende a manejar a diversidade e pluralidade do mundo. Ecoando, por um lado, a linguagem bíblica, e, por outro, a linguagem profana de Walt Whitman (“Creio que uma folha de erva não vale menos que a jornada das estrelas”), o poeta fala-nos da humilde erva para nos falar do orgulho dos homens. Dividido em três partes, o poema começa por avisar: “nada no mundo deve ser subestimado”. A seguir, diz da utilidade da erva: “Esta erva apesar de tão humilde,/ sempre nos ensina alguma coisa.// A perseverança, por exemplo” (CABRAL, 2009, p. 43). “Claro que é sempre possível eliminá-la”, diz o sujeito poético, assinalando as formas de morte de que o homem é capaz: através da química, da remoção de folhas, do arranque da raiz. Na terceira parte do poema, o poeta dá a visão final, a lição última: a perseverança da erva é afinal uma manifestação de como “subir os degraus partidos/ da escada da eternidade”. Aliado de uma sabedoria ecológica – a dinâmica dos ciclos das plantas –, o poema torna possível entender a erva como exemplo de perseverança e sobrevivência: “Podemos matá-la mas nunca suprimir/ a vontade impressa nela de se perpetuar./ Na sua ardilosa fragilidade é uma leoa,/ quando se trata de competir por um território,/ ou por água, ou por sol -/ as coordenadas da vida” (CABRAL, 2009, p. 45). Uma sabedoria antiquíssima, adaptável e dinâmica, permitiu à erva gerir a sua sobrevivência – enquanto semente e no fim do ciclo de vida: “e sobrevive ainda quando morta/ e seca se transforma no estrume/ que alimenta as do seu sangue/ que deixou semeadas./ Sabe que se alimenta a si mesma/ quando alimenta a sua geração” (CABRAL, 2009, p. 45). Se o nosso propósito é, neste momento, acentuar uma sabedoria acerca do mundo natural apoiada na experiência e na observação, não passa despercebido o paralelismo: o poeta, empenhado bicho na procura das coordenadas da vida, deixa nos sulcos abertos pelo arado do tempo a semente – a palavra – que sobrevirá à morte do corpo e alimentará a sua e outras gerações.

Na poesia de Pires Cabral, o mundo natural adquire protagonismo, não só através do recurso a uma linguagem e a metáforas do mundo rural, mas, como já se disse, cedendo o palco a um conjunto de elementos que a história do homem ocidental tende a desconsiderar, a ver apenas

como algo que existe para satisfazer o seu desejo de bem-estar. Em *Arado*, as plantas, as aves, a terra mater como que sobem ao palco, às alturas, para aí dizerem a sua canção. É certo que apenas num ou dois casos, “Formiga de asa ou o Ícaro da Mirmecolândia” e “Mantis Religiosa”, se dá voz ao animal, uma primeira pessoa que sublinha a encenação do verso; nos poemas restantes, há sobretudo a divisão do poema em duas ou três partes, como se de teatralização se tratasse, dando-se, num primeiro momento, a apresentação daquilo que é olhado, para depois se apresentar uma maior intimidade, um maior conhecimento do animal ou da planta, até àquele momento de maior tensão dramática em que se encena uma fusão entre o ‘eu’ e aquilo que é retratado (“mas o arado perpetua-se em mim”; “e todavia,/ as risadas do melro na gaiola/ fazem-me rasgões por dentro”; “a vinha .../ perdura viva em mim”), uma carnavalização que permite ao poeta entrar no mundo animal ou vegetal e trajar-se como se um deles se tratasse. Este processo de desdobramento nasce, como se tenta mostrar, de uma experiência física, corporal, de uma experiência em muito paralela à do agricultor cujo labor diário se faz com o corpo e cuja sabedoria advém do contacto com a terra, com o vento, com a água, com os animais e plantas.

A encenação é de novo importante num outro conjunto de poemas que reforçam, a nosso ver, a possibilidade de uma leitura ecocrítica de *Arado*; falamos dos poemas que, sob o título geral de “Alguns dos meses”, apresentam particularidades associadas a um dado mês do ano. Ocorre pensar nas iluminuras do livro “Les Très Riches Heures du Duc de Berry”, do século XV, onde o sentido de cada pintura é completado pelo nome do mês que lhe está associado. Ali, naquelas pinturas, a vida do homem da Idade Média é enquadrada pela mutação da terra e das estações; ali, o mundo humano e não humano comungam de um mesmo destino: viver sob o signo de um determinado mês, de um labor específico, e sob uma determinada luz. De igual modo, e nos poemas assinalados, se sente um mesmo enquadramento cíclico da vida do homem “situado aqui a norte”, lançando-se luz sobre aspectos específicos de alguns dos meses. Assim, por exemplo, “Janeiro ri de mau” (CABRAL, 2009, p. 53), Março, mês em que se cumpre a Primavera, pode revelar-se não mais do que “o descanso do Inverno guerreiro” (CABRAL, 2009, p. 55), em Abril pode acontecer a “dolosa ocultação da Primavera” (CABRAL, 2009, p. 56), de Maio pode esperar-se “a gloriosíssima desordem” (CABRAL, 2009, p. 57), em Dezembro entram em cena “a faina da azeitona”, mas também “a noite prematura e alongada,/ as ilegíveis páginas das águas,/ às vezes neve” (CABRAL, 2009, p. 61). Estes são momentos da vida a Nordeste. E se em toda a extensão de *Arado* se encontra presente um tempo que ao passar causa ruína e morte, co-existe nos poemas um outro tipo de tempo, o cíclico, aquele que, em cada primavera, anuncia a ressurreição depois da morte. Já em *Têmporas da Cinza* (2008), Pires Cabral deixara implícita a existência de um calendário sagrado, de um tempo outro, um tempo de encontro entre o homem

e o transcendente. Nesse sentido, a presença dos meses, mais do que um calendário sobre a mudança das estações, é uma ruminância sobre o ciclo da vida humana.

Começámos por nos referir às paisagens do Nordeste, mas estamos já em território do transcendente. Território em que o poeta se move, e que os versos “sei de lugares onde há pedras/ que conversam comigo” (CABRAL, 2009, p. 61) iluminam, pois o poeta, à semelhança de San Juan de la Cruz (1542-1591), quando escuta a natureza é o transcendente que ouve. A presença do mundo não humano do nordeste – plantas e bichos e pedras – bem pode representar um modo de diálogo com o divino, com o mistério da existência humana. Sem voz, esses seres partilham com o poeta uma certa condição de silêncio e solidão. A sua presença é, no entanto, vital para que tudo o resto aconteça; veja-se o efeito demolidor de uma simples borboleta atirada à cara: “Uma simples borboleta, quem diria?/ e passa a gente metade da vida/ a procurar sentido para a outra metade -// quando de tudo o que precisamos, afinal, para tudo entender e pôr no sítio,/ é apenas de uma boa borboleta quotidiana”. (CABRAL, 2009, p. 82)

Regresso, neste último momento, ao livro de José Mattoso para sublinhar a apologia que ali se faz do olhar contemplativo, do olhar que, despojado, se deixa tocar pela proximidade dos seres, revelando, antes de mais,

o reconhecimento da alteridade do ente observado e renúncia a qualquer tentação de o dominar ou possuir. Significa também atenção a todos os pormenores, mas sem esquecer a totalidade que eles formam. Significa ainda gozo, encantamento e alegria pelo que o ente observado tem de admirável e único (MATTOSSO, DAVEAU, BELO, 2010, p. 16).

Esta afirmação sintetiza, de forma cabal, o objectivo e método da ecocrítica. Sintetiza, também, a forma como a poesia de Pires Cabral, através de um diálogo com o visível e invisível das coisas e dos lugares, se faz voz do mundo natural, ou melhor, da interligação que o poeta sabe existir entre os sistemas naturais e a vida humana. Refletindo sobre o modo como a poesia se pode constituir uma forma de salvar o mundo, John Felstiner declara: “The saving grace of attentiveness, and the way poems hold things still for a moment, make us mindful of fragile resilient life and thereby poetry can save the earth, person by person, our earthly challenge hanging on the sense and spirit that poems can awaken” (FELSTINER, 2009, p. 357). Salvar, neste contexto, assim como em *Arado*, significa promover a atenção, praticar a proximidade e a humildade com os seres e as coisas. Veja-se como a reflexão de Felstiner, os poemas de A. M. Pires Cabral, a convicção de Mattoso confluem numa mesma ideia de que a poesia cultiva a proximidade; perante a urgência de se travar a erosão dos solos (e das almas), a poesia oferece respostas na medida em que o poema, ao pedir ao leitor que pare, que leia e que ouça o mundo (natural), pede também o alargamento

do espírito humano e a activação da imaginação, ajudando-o a religar-se às coisas e aos seres do mundo, ajudando-o a manter-se próximo desse mesmo mundo.

Em Portugal, país que demonstra uma indiferença generalizada pelo seu património natural, a poesia de A. M. Pires Cabral redireciona o gosto e o gesto do leitor para com a natureza, pois para além de apresentar uma proposta estética singular, enuncia também uma ética de responsabilidade e um empenho na construção de um quotidiano ambientalmente mais equilibrado e humanamente mais justo. Através de uma linguagem que ganha vitalidade quando se aproxima dos seres e das coisas, esta poesia reinventa a terra, abrindo possibilidades de (re)ligação entre o homem e a natureza. Emprestando atenção e silêncio ao mundo, a poesia de Pires Cabral conduz o homem a olhar a terra como um lugar frágil e finito e que, por isso, necessita ser respeitada e ouvida. Comece-se por escutar o poeta; ele sabe de lugares onde as pedras conversam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milénio*. Lisboa: Teorema, 1990.

CABRAL, A. M. Pires. *Antes que o Rio Seque*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Aqui e Agora Assumir o Nordeste: Antologia*. Seleção e organização de Isabel Alves e Hercília Agarez. Lisboa: Âncora editora, 2011.

_____. *Arado*. Lisboa: Cotovia, 2009.

CORTEZ, António Carlos. A. M. Pires Cabral: Parábolas, palavra, poética. *Jornal de Letras*, 3-16, p. 22-3, junho 2009:

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Lisboa: Edições Asa, 1992.

FELSTINER, John. *Can Poetry Save the Earth?: A Field guide to Nature Poems*. New Haven & London: Yale UP, 2009.

GONÇALVES, Joaquim. Ambiente e Linguagem. In: *Natureza e Ambiente: Representações na Cultura Portuguesa*. Cristina Beckert, coord. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2001, p.13-19.

GUERREIRO, António. A prosódia da natureza. *Expresso*, p. 34, 18 abril 2009.

LEOPOLD, Aldo. *Pensar como uma Montanha*. Águas Santas: Edições Sempre-em-Pé, 2008.

LEPECKI, Lúcia. A mãe promíscua: sobre natureza e paisagem. In: _____. *Uma Questão de Ouvido: Ensaios de Retórica e Interpretação Literária*. Lisboa: Dom Quixote, 2003, p.55-65.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Sobre a Poesia de A. M. Pires Cabral. In: CABRAL, A. M. Pires. *Artes Marginais*. Lisboa, Guimarães Editores, 1998, p. 157-169.

MATTOSO, José, DAVEAU, Suzanne, BELO, Duarte. *Portugal: O Sabor da Terra*. Lisboa: Temas e Debates, 2010.

MOURA, Vasco Graça. A. M. Pires Cabral: um clássico no Nordeste. *Tellus*, n. 46, p. 68-78, junho 2007.

ROLIN, Olivier. *Paisagens Originais*. Lisboa: Edições Asa, 2000.

RUECKERT, William. Literature and Ecology. In: GLOTFELTY, Cheryl & FROMM, Harold (eds.). *The Ecocriticism Reader*. Athens and London: The U of Georgia P. 1996, p.105-123.

Recebido para publicação em 20/05/12.

Aprovado em 30/06/2012.

NOTAS

1 Esta é uma versão modificada de “Um diálogo entre a poesia de A. M. Pires Cabral e a Ecocrítica”, publicado na revista *Tellus: Revista de Cultura trasmontana e duriense*, nº 55, Grémio Literário Vila-Realense, p. 26-36, junho 2011.

2 William Rueckert em “literature and Ecology” questiona a desejável relação entre literatura e ecologia da seguinte forma: “how can we move from the community of literature to the larger biospheric community which ecology tells us (correctly, I think) we belong to even as we are destroying it? (RUECKERT, 1996, p. 121) Num outro momento do texto, responde: “turn to the poets. And then to the ecologists. We must formulate an ecological poetics. We must promote an ecological vision” (RUECKERT, 1996, p. 114).

3 Em relação a obras anteriores a *Arado* (2009), as citações referem-se à edição de *Antes que o Rio Seque: Poesia Reunida* (2006).

4 Da obra poética de Pires Cabral constam os seguintes títulos: *Algures a Nordeste* (1974), *Solo Arável* (1976), *Trirreme* (1978), *Nove Pretextos tomados de Camões* (1980), *Boleto em Constantim* (1981), *Os Cavalos da Noite* (1982), *Sabei por onde a Luz* (1983), *Artes Marginais: Antologia Poética* (1998), *Desta Água Beberei* (1999), *O Livro dos Lugares e Outros Poemas* (2000), *Como se Bosh tivesse Enlouquecido* (2003), *Douro: Pizzicato e Chula* (2004), *Que Comboio é Este* (2005), *Antes que o Rio Seque: Poesia Reunida* (2006), *As Têmporas da Cinza* (2008), *Arado* (2009), *Cobra d'Água* (2011). Para além de poesia, escreve romances,

destacando-se *Crónica da Casa Ardida* (1992), e *O Cónego* (2007). Escreve crónicas e contos; relativamente a este último género, destaque-se *O Diabo Veio ao Enterro* (1985). De entre os prémios recebidos, realce-se: o prémio poesia D. Dinis (2006), prémio de poesia Luís Miguel Nava (2009), Prémio Pen Clube de poesia (2009).

5 Já o dissemos em outro lugar, a partir de *Como se Bosch Tivesse Enlouquecido*: há uma clara aposta de Pires Cabral no território da sua paisagem mais interior, o da poesia. Referimo-nos ao texto introdutório de *Aqui e Agora Assumir o Nordeste. Antologia*, onde se pode ler: “É sobretudo enquanto poeta que o lado mais sombrio e questionador da sua obra toma forma. Um momento revelador é a publicação, em 2004, de *Como se Bosch tivesse Enlouquecido* e, em 2005, de *Que Combio é Este?*” (CABRAL, 2011, p.9).

6 Neste caso, Pires Cabral refere-se ao conto infantil *Trocas e Baldrocas ou Com a Natureza não se Brinca* (2007), mas uma afirmação que, do meu ponto de vista, ilumina também o sentido do vasto bestiário encontrado na sua obra.