

Erotismo do corpo-seda na poesia de João Cabral de Melo Neto

Erotism of the body-silk in the poetry of João Cabral de Melo Neto

Juscilândia Oliveira Alves Campos *
Universidade do Estado da Bahia - UNEB

377

RESUMO: O artigo tem como finalidade discutir o processo de investimento simbólico no jogo de erotização mulher/corpo/seda, na poesia de João Cabral, lançando um olhar sobre os poemas “A palavra seda” e “Escritos com o corpo”, publicados respectivamente nos livros *Quaderna* e *Serial*. O estudo é documental, de cunho descritivo e apoia-se não só na teoria de Merleau-Ponty, que compreende o corpo como *locus* de comunicação do ser com o mundo, mas também em estudos de críticos literários que tratam do tema, como Antonio Carlos Secchin, Benedito Nunes, Costa Lima, João Alexandre Barbosa, José Guilherme Merquior, Marta de Senna, dentre outros. O texto conclui que o corpo feminino se apresenta, para João Cabral, como meio de comunicação entre a mulher e tudo que a envolve, pois ele é percebido pelo poeta por meio das convergências e divergências perante os seres do mundo (seda, frase, pintura, nudez, memória).

PALAVRAS-CHAVE: Mulher. Corpo. Seda. Erotismo.

ABSTRACT: The article aims to discuss the symbolic investment process in the eroticization game woman/body/silk, in the poetry of João Cabral, taking a look at the poems "A palavra seda" and "Escritos com o corpo", published respectively in the *Quaderna* and *Serial* books. The study is documentary, of a descriptive nature and is based not only on the Merleau-Ponty theory, which understands the body as the *locus* of communication of the being with the world, but also on studies by literary critics who deal with the subject, such as Antonio Carlos Secchin, Benedito Nunes, Costa Lima, Marta de Senna, among others. The text concludes that the female body presents itself, for João Cabral, as a means of communication between the woman and

* Doutora em Literatura e Cultura e professora na Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

everything that surrounds her, as he is perceived by the poet through the convergences and divergences before the beings of the world (silk, phrase, painting, nudity, memory).

KEYWORDS: Woman. Body. Silk. Eroticism.

Quaderna (1960) é uma das obras de João Cabral de Melo Neto em que ele expõe, com maior frequência, a temática do erotismo, pois, dos vinte textos nela inseridos, dez apresentam o viés erótico. Em oito desses poemas, é incidente a presença do corpo feminino como objeto de desejo do eu poético, sendo ele comparado a elementos naturais ou culturais que retratam a sua sensualidade, como, por exemplo, a seda, a casa e a água. Os outros dois textos abordam o erotismo, porém, tratando-o através de aspectos diferentes: um descreve a relação sexual de um casal e o outro destaca a feminilidade de Sevilha.

Mas é importante observar que, desde as primeiras obras desse autor, o erotismo o acompanha, embora com menor evidência. Em *Pedra do sono* (1942), seu primeiro livro, no poema “Dentro da perda da memória”, já detectamos um erotismo ligado à contemplação do corpo feminino:

Dentro da perda da memória
uma mulher azul estava deitada
que escondia entre os braços
desses pássaros friíssimos
que a lua sopra alta noite
nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dois clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente
para que as bicicletas de meu desespero
corressem sobre seus cabelos (MELO NETO, 1997c, p. 5).

O olhar do poeta, movido pelo sonho, descreve o retrato da mulher, envolvido por uma atmosfera de fantasia e desejo, visto que, em meio a imagens surrealistas, a figura feminina desperta naquele que a contempla a vontade de

tocá-la, conforme sugerem os versos finais: “para que as bicicletas do meu desespero / corressem sobre os seus cabelos”. Mas antes de chegar a essa ânsia de envolvimento com a figura do retrato, há uma progressão de imagens sensuais: uma mulher deitada, com ombros nus e da qual nascem dois seios que crescem prodigiosamente para o desespero do poeta.

Na última estrofe, Cabral expõe que uma das formas de tocar essa mulher imaginária é através da poesia, pois as bicicletas que correm pelos cabelos dessa figura retratada são poemas. Sendo assim, a paisagem feminina é alcançada pelo poeta via imagens oníricas; logo notamos uma íntima relação entre o sono e, conseqüentemente, o sonho e o processo de construção poética¹.

Em *Pedra do sono*, João Cabral utiliza-se da linguagem do sonho para mostrar sua perspectiva poética e, dentro desta, a mulher surge indo e vindo, “nadando / em rios invisíveis” (MELO NETO, 1997c, p. 3), ou deitada “dentro da perda da memória” ou nas nuvens. Conforme Helânia Cardoso (2001, p. 54), as mulheres presentes nesse livro cabralino são “elementos para o poema provenientes do sonho, mas que são trazidos ao plano consciente do poeta, onde são filtrados”. Helânia Cardoso (2001) já detecta, em *Pedra do sono*, a lucidez tanto almejada pelo poeta e que intensamente o acompanhará por toda a sua obra.

¹ Aqui nos lembramos do texto “Considerações sobre o poeta dormindo” (Tese apresentada ao Congresso de Poesia do Recife, em 1941), no qual Cabral relata que “o sono predispõe à poesia”, pois, para este poeta, a poesia não está no sono, mas sim, no sonho; embora “o sono em si, a própria palavra: sono (feita de sons que parece se prolongar no escuro; a voz do homem falando no escuro), são coisas enormemente poéticas” (MELO NETO, 1997b, p. 14-15). Mas o sono estabelece uma outra relação com o poeta: a que vai além do material, “aguçando nele [o poeta] a vocação para o sobrenatural e o invisível”, tendência que João Cabral sempre evitou em seus poemas; portanto, ele conclui sua tese, afirmando que “pode-se adiantar que o sono não inspira uma poesia (a poesia moderna, por exemplo, coisa que se dá inegavelmente com o sonho, cuja mitologia é a da própria poesia moderna), no sentido em que o poeta se sirva dele como uma linguagem ao seu uso” (MELO NETO, 1997b, p. 16). Para Cabral (1997b, p. 16), o sono “apenas, fecunda-a com o seu sopro noturno - o hálito da própria poesia em todas as épocas”.

No poema “A mulher no hotel”, um dos últimos textos dessa obra, o erotismo torna-se mais claro, posto que o desejo de posse física da mulher imaginada pelo poeta ganha uma certa concretude, ainda que por meio de imagens oníricas:

A mulher que eu não sabia
(rosas nas mãos que eu não via,
olhos, braços, boca, seios),
deita comigo nas nuvens (MELO NETO, 1997c, p. 14).

O olhar contemplativo do poeta diante dessa mulher lança, em sua imaginação, situações absurdas que poderão ser desencadeadas devido ao intenso desejo de possuí-la:

Nos seus ombros correm ventos,
crescem ervas no seu leito,
vejo gente no deserto
onde eu sonhara morrer.
Terei de engolir a poeira
que seus cabelos levantam
e pousa na minha alma
me dando um gosto de inferno?
Terei de esmagar crianças?
Pisar as flores crescendo?
Terei de arrasar as cidades
sob seu corpo bulindo? (MELO NETO, 1997c, p. 14-5).

A expressão “sob seu corpo bulindo” sugere os movimentos sensuais do corpo feminino durante o ato sexual. E mais adiante, o poeta mostra a vontade de perpetuar a presença dessa mulher:

Hei de achar um cemitério
onde um seu pé plantarei.
Vou cuspir nos olhos brancos
dessa mulher que eu não sei (MELO NETO, 1997c, p. 15).

Mediante esses dois poemas, observamos que, em *Pedra do sono*, as mulheres são imagens que despontam em meio a um ambiente fantástico, composto por uma paisagem onírica. Em *Quaderna*, também observamos a figura feminina cercada por uma atmosfera de desejo e fantasia, só que, nesse estágio de sua

poesia, João Cabral já se desvencilhou da influência do sonho, do noturno e do nebuloso.

Em *Os três mal-amados* (1943), obra que dialoga com o poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, percebemos o erotismo nas relações amorosas dos três casais: João e Teresa, Raimundo e Maria, Joaquim e Lili.

O erotismo que perpassa o envolvimento entre João e Teresa aproxima-se do evidenciado em *Pedra do sono*, pois a personagem masculina só toca intimamente sua amada através do sonho:

Esta é a mesma Teresa que na noite passada conheci em toda intimidade? Posso dizer que a vi, falei-lhe, posso dizer que a tive em toda a intimidade? Que intimidade existe maior que a do sonho? a desse sonho que ainda trago em mim como um objeto que me pesasse no bolso? (MELO NETO, 1997c, p. 23).

Para João, a relação entre as alteridades propiciada pelo contato íntimo entre os corpos só se efetua via espaço vivencial do sonho. A presença física de Teresa frente ao seu olhar causa-lhe um certo desconhecimento da amada:

Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui ao meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. [...] Olho Teresa como se olhasse o retrato de uma antepassada que tivesse vivido em outro século. Ou como se olhasse um vulto em outro continente, através de um telescópio. Vejo-a como se a cobrisse a poeira tenuíssima ou o ar quase azul que envolvem as pessoas afastadas de nós muitos anos ou muitas léguas (MELO NETO, 1997c, p. 21).

Apesar de tão próxima fisicamente, Teresa é vista por João como se estivesse a uma grande distância dele e cercada por uma ambiência de nebulosidade, que reforça a separação não espacial, mas aquela que impede o contato do reconhecimento entre as duas personagens.

Teresa assume uma imagem marítima, porém, ainda associada ao sonho, como as mulheres líquidas de *Pedra do sono*, o que as diferencia de algumas mulheres

quadernianas que são retratadas através de metáforas líquidas, de forma erótica e fantástica, porém sem sofrer a contaminação do sonho. Teresa possui uma maritimidade erótica, mas ligada ao fantástico que advém de imagens oníricas:

Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto. Ainda sinto a onda chegando à minha cama. Ainda me volta o espanto de despertar entre móveis e paredes que eu não compreendia pudessem estar enxutos. 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, porque os sonhos são como as aves não apenas porque crescem e vivem no ar) (MELO NETO, 1997c, p. 23).

Maria surge para Raimundo também em forma de mar. Essa imagem da mulher-água já se aproxima das mulheres/onda, rio, poço de *Quaderna*, que são apresentadas através de um lirismo erótico-amoroso racional, comedido, com laivos de surrealismo propenso ao fantástico, mas nunca misterioso e sobrenatural, assim como é o mar-Maria.

382

Maria era o mar dessa praia, sem mistério e sem profundidade. Elementar, como as coisas que podem ser mudadas em vapor ou poeira.

[...]

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 (MELO NETO, 1997c, p. 23).

O controle sobre a mulher-mar/fonte se dá a partir do reconhecimento íntimo que o poeta tem sobre o corpo de Maria. O olhar construtivo do poeta, mediante a anatomia dessa paisagem feminina, sugere a completa nudez dela:

Maria não era um corpo vago, impreciso. Eu estava ciente de todos os detalhes de seu corpo, que poderia reconstituir à minha vontade. Sua boca, seu riso irregular. Todos esses detalhes não me seria difícil arrumá-los, recompondo-a, como num jogo de armar ou uma prancha anatômica (MELO NETO, 1997c, p. 23).

Quanto a Joaquim, este representa uma outra face do sentimento amoroso: o amor devorador. Conforme o relato de Helânia Cardoso (2001, p. 95), Lili, a amada de Joaquim, “esgota-o por completo. Dele, o amor come tudo”. O nome de Lili não é mencionado, aparecem no texto apenas as ações efetivadas na vida de Joaquim, desencadeadas por conta do amor que ele tem a essa mulher. O amor apresenta-se insaciável e expressa seu caráter faminto por meio das ações comer, devorar e roer. A linguagem violenta com que se manifesta o amor de Joaquim representa a erotização exacerbada de uma paixão sedenta e fulminante.

Aqui lembramos da obra *O canibalismo amoroso*, de Affonso Romano de Sant’Anna (1984, p. 13), na qual está exposto que os instintos canibais, no que diz respeito ao plano afetivo, estão presentes nos mitos desde as tribos mais primitivas, por exemplo, “o mito da mulher castradora, o mito da vagina dentada, da mulher aranha e da serpente venenosa”, até os textos mais modernos. A antropofagia e o canibalismo eróticos sempre estiveram ao lado da literatura, exibindo suas variadas faces e formas em diversas épocas e sociedades.

O canibalismo representado pelo sentimento amoroso de Joaquim não se manifesta através da fome física do corpo por outro corpo, mas sim, por meio de uma força insaciável que come, devora e rói o mundo de Joaquim, sua identidade, suas lembranças, tudo aquilo que o constitui e o cerca. Neste sentido, o amor é erotizado a partir da linguagem que o expressa, pois as ações por ele desenvolvidas indicam uma violação da intimidade de Joaquim.

Em *O engenheiro* (1945), no poema “A Carlos Drummond de Andrade”, notamos, mais uma vez, a concepção do amor como um sentimento que devora a tudo: “Não há guarda-chuva / contra o amor / que mastiga e cospe como qualquer boca, / que tritura como um desastre” (MELO NETO, 1997c, p. 45).

Nesse terceiro livro publicado por João Cabral, constatamos também a presença da figura feminina em alguns poemas, porém, esta não aparece acompanhada por traços de erotismo. Segundo a afirmativa de Helânia Cardoso (2001, p. 56), a mulher, nessa obra, “é apresentada através de contrastes, como uma imagem ‘entre sonhos’ e ao mesmo tempo concreta, em espaços como ‘na sala’, ou diante da janela, ouvindo e escutando o tempo passar, como em ‘A moça e o trem’”.

Na obra *O engenheiro*, encontramos a imagem da mulher oscilando entre aquela contida em *Pedra do sono*, como “a mulher que se debruça / nas varandas do sono” (MELO NETO, 1997c, p. 31) ou a “bailarina feita / de borracha e pássaro / [e que] dança no pavimento / anterior ao sono” (MELO NETO, 1997c, p. 32), e aquela que já reflete uma iniciação ou uma espécie de ensaio à mulher quaderniana, que estabelece uma relação de semelhança ou uma troca de energias com elementos concretos, por exemplo, a moça que, assim como o trem de ferro, escuta e ouve o tempo passar, mas “Sem poder fugir / sem poder voar, / sem poder sonhar, / sem poder ser telégrafo” (MELO NETO, 1997c, p. 36), como se ela também fosse um outro trem.

Em “Antiode”, poema que acompanha a obra *Psicologia da composição* (1947), observamos que a experiência poética, em alguns momentos, é também uma experiência erótica,

[...] Pois estações
há, do poema, como
da flor, ou como
no amor dos cães;
e mil mornos
enxertos, mil maneiras
de excitar negros
êxtases; [...] (MELO NETO, 1997c, p. 68).

Nesse texto, em meio a vários conceitos dados à poesia, encontramos em algumas estrofes a matéria do poema construída por elementos do corpo feminino. A poesia evoca da mulher não só a sua fecundidade como também a

confortável e sensual tessitura do seu corpo: o poema tem ovário e é feito de “gentis substâncias” e “doces carnações” (MELO NETO, 1997c, p. 65-66). O jogo de aproximações entre o erotismo, a mulher e a (meta)linguagem ocorrerá ainda em mais dois poemas: “A palavra seda”, de *Quaderna*, e “Escritos com o corpo”, de *Serial* (1961).

No livro *O cão sem plumas* (1950), a primeira imagem erótica surge na quarta estrofe quando o poeta afirma que o rio sabia “da mulher febril que habita as ostras” (MELO NETO, 1997c, p. 74). É importante observar que as figuras femininas em Cabral não aparecem representadas por imagens táteis que denotam frieza, ao contrário, elas são mornas, às vezes, tão quentes, que até se incendiam.

Nessa obra, ao rio também são agregadas metáforas do feminino, pois ele cresce “Liso como o ventre / de uma cadela fecunda”, tem “um parto fluente e invertebrado / como o de uma cadela”, e ainda “carrega sua fecundidade pobre, / grávido de terra negra” (MELO NETO, 1997c, p. 74).

Já no livro *O rio* (1954), a corrente fluvial é masculina, é o “rio menino”, com “aquela grande sede de palha, / grande sede sem fundo / que águas meninas cobiçava” (MELO NETO, 1997c, p. 89). Fêmeas são algumas paisagens por onde o rio passa, como, por exemplo, as terras de cana e da Zona da Mata, ambas “sempre em cio” (MELO NETO, 1997c, p. 105). Na obra, o ápice do erotismo se dá no envolvimento entre o rio-menino e a lama-mulher. Os dois corpos fundem-se como o de dois amantes em atividade sexual. Rio e lama dividem o mesmo leito.

O erotismo é ainda visto em *Paisagens com figuras* (1956), onde o poeta estabelece, pela primeira vez, um contraponto entre as paisagens nordestina e espanhola. A primeira caracteriza-se mais pelos aspectos da masculinidade advindos das duras imagens do ambiente e da vida sertaneja; já a segunda

configura o feminino, evidenciado na sensualidade dos caracteres físicos e culturais de Sevilha e da Andaluzia.

Em *Morte e vida severina* (1956), assim como em *Paisagens com figuras*, encontramos uma contraposição entre duas facetas eróticas dentro do próprio Nordeste: se a Zona da Mata é feminina pela sua textura doce e macia, o Sertão e o Agreste são masculinos por denotarem rusticidade e dureza a partir da pedra, da ressequidão dos solos, da luz solar tão cortante quanto as facas de Pernambuco. Embora esses territórios divirjam em relação ao erotismo, são similares quanto aos fatores sociais, pois, em ambos, “a vida arde sempre com / a mesma chama mortífera” (MELO NETO, 1997c, p. 163).

O poema *Uma faca só lâmina* (1956) desenvolve-se a partir de três imagens nucleares (bala, relógio, faca). Conforme Rubens Pereira (1999, p. 189), são diversas as interpretações dos críticos acerca dessa obra:

para Costa Lima, o poema apresenta *estrofes* [que] *são emocionalmente neutras*, marcadas pela *frieza metodológica*, onde *não há alguém que sofra ou se alegre*, já Benedito Nunes ressalta que *Uma faca só lâmina* *teria como tema o próprio processo de composição*; mais cautelosos, João Alexandre e Antonio Carlos Secchin, [...] fazem ressalvas a uma leitura meramente *construtivista* do poema.

Contudo, cabe a Rubens Pereira a elaboração de uma crítica inusitada na qual faz menção à presença de um *pathos* lírico nas últimas quadras de *Uma faca só lâmina*. O crítico esclarece o *pathos* lírico, ao dizer que, nas três últimas estrofes,

o poema faz um recuo imprevisto e radical, desligando-se das imagens nucleares (*bala, relógio, faca*). O que era afirmação, força criativa emanada de uma *ausência* obsessivamente configurada, muda de *tonus* e passa a ser evocação lírica da amada e evolução dramática de um ser lançado no abismo do abandono (PEREIRA, 1999, p. 200).

Ainda segundo o crítico, se, em sua grande parte, o poema relata uma ausência marcada por uma construção poética “operando os mecanismos do *vazio*”, o que nega a “*neutralidade emocional dos versos*”, no seu final, aparece uma palavra que esclarece “a razão de ser do *vazio* e do poema, ou seja, a *prima*, mulher que, ao negar-se, gerou tamanha *ausência* que nenhuma imagem pode apreendê-la” (PEREIRA, 1999, p. 201).

De acordo com a interpretação de Rubens Pereira (1999), observamos que o uso de palavras concretas (bala, relógio, faca) expressa, no poema, o abstrato, pois tais palavras revelam a “agudeza feroz” da dor advinda de um não do ser desejado (a prima) diante dos investimentos daquele que deseja (o poeta).

A partir da leitura do crítico, compreendemos melhor o *pathos* lírico presente no poema, pois ele nos informa um dado biográfico de João Cabral que evidencia o desejo erótico contido no texto, caracterizando-o também como um poema de amor. Pereira (1999) cita um trecho da entrevista do poeta a Arnaldo Jabor:

Você lembra da última estrofe, quando eu digo: “por fim chego à realidade, prima, e tão violenta, que ao tentar apreendê-la, toda imagem rebenta?” Se lembra? Pois saiba que eu fiz este poema para minha prima. “Prima” ali não é a primeva, ou “originária”, não... É minha prima mesmo, uma moça linda que não quis dar para mim. Ela é a razão do poema. É um poema de amor.²

Diante do depoimento de João Cabral, notamos que o erotismo está evidenciado na confissão do autor sobre o motivo do poema, e não propriamente no texto. Em *Uma faca só lâmina*, o sentimento amoroso apresenta-se obscurecido por imagens agressivas da faca, do relógio e da bala.

Em *Quaderna*, é recorrente a utilização de elementos concretos para retratar o corpo feminino e sua sedução. Nessa obra, Cabral expõe um lirismo erótico

² Entrevista concedida a Arnaldo Jabor. *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, São Paulo, 05 set. 1991.

mediante um consórcio entre a figura da mulher e os corpos do mundo. Segundo Rubens Pereira (2004, p. 236), “João Cabral apreende de elementos naturais e de formas concretas as imagens de recantos e encantos eróticos: a mulher que acolhe como casa, que envolve como água, que acende como fogo etc”.

Vale salientar que, coberto ou despido, o corpo feminino é cercado por um ambiente marcado por intensa sensorialização, do qual transbordam desejo e sedução. O agenciamento do universo feminino aos corpos do mundo anuncia uma constelação erótica da mulher que alcança uma dimensão cósmica. Em compensação, a própria natureza se erotiza, atingindo o fogo, a terra, a água e o ar, além de outros elementos naturais e culturais.

Dessa forma, a percepção do poeta busca o erotismo do corpo feminino nas formas e forças que nos envolvem. Compreendemos que o seu olhar é veemente, intrínseco e transcendente, ao apreender a feminilidade em tudo. Rubens Pereira (1999, p. 129) informa que a poesia de João Cabral nos possibilita observar que “nem tudo é mulher, mas existem vibrações femininas por toda parte”, em uma casa, gaiola, onda, rio, poço, seda, frutas, árvore, estátua, espiga de milho.

Para o crítico, a mulher, em *Quaderna*, “recebe a carga intensiva de um erotismo que, estranhamente, emerge do mundo em suas diversas faces ou manifestações” (PEREIRA, 2004, p. 237). Nessa obra, ocorre um “movimento figurativo em que a sedução da mulher passa por processos, ao mesmo tempo de *aderência* (ao mundo dos sentidos) e de *mutação* (das formas e de elementos vitais na determinação dos seres do mundo)” (PEREIRA, 2004, p. 237).

João Cabral, ao criar diversas configurações do corpo-mulher-mundo, denota os pontos de *femeeza* desse corpo, ora por meio da dança de gestos sensuais, em “A bailadora Andaluza”, ora mediante o aconchego do corpo-casa, em “A mulher e a casa”, pressupondo o prazer advindo do corpo feminino. É preciso

ressaltar que, em *Quaderna*, é o erotismo que possibilita acoplamento da mulher com as coisas do mundo. Sendo assim, discutir o erotismo do corpo feminino, em Cabral, é também “falar com coisas”, pois

As coisas, por detrás de nós,
exigem falemos com elas,
mesmo quando nosso discurso
não consiga ser falar delas (MELO NETO, 1997a, p. 246).

Os versos extraídos do poema “Falar com coisas”, do livro *Agrestes* (1985), sugerem que, para o poeta, o uso da linguagem requer um diálogo com as coisas que constituem o nosso universo, pois “falar sem coisas é / comprar o que seja sem moedas: / é sem fundos, falar com cheques, / em líquida, informe diarréia” (MELO NETO, 1997a, p. 247). Segundo João Alexandre Barbosa (1996a, p. 244), as coisas são “objetos da realidade [...] de que são extraídos modos de ser, formas, linguagens”. Podemos dizer que, em *Quaderna*, a linguagem do objeto é canal de apreensão da figura feminina, visto que a sedução da mulher é traduzida por meio do diálogo com uma casa vazia, com as frutas pernambucanas, com a seda, com a onda etc. A energia e o corpo da mulher em intersecção com diversos elementos do mundo proporcionam ao desejo erótico estabelecer um jogo entre a interioridade e a exterioridade do corpo feminino. De acordo com Helânia Cardoso (2003, p. 88-89), em Cabral,

a figura feminina pode ser percorrida por fora e por dentro, entrelaçando o motivo feminino ao processo de organização da linguagem literária. O caráter metalingüístico dos poemas reforça a preocupação do poeta em negar a caracterização prosaica da mulher, vista tradicionalmente como objeto de contemplação exterior.

A este respeito, Antonio Carlos Secchin (2003, p. 192) relata que, já em *Pedra do sono*, João Cabral expõe um lirismo “avesso à tradição do confessionalismo e à retórica da exacerbação lírica”. E José Guilherme Merquior (1996, p. 119) esclarece que João Cabral é

o primeiro poeta do antilirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha

pensada, uma só palavra que não chegue a um conceito, uma só música, sem a exatidão e a nudez do único som necessário - portanto, o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobres melodias, a sugestão deslizante, mas sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua irmã inspiração.

Neste sentido, concordamos com o pensamento de João Alexandre Barbosa (1996b, p. 81) ao relatar que, em *Quaderna*, o lirismo erótico-amoroso não é “facilitado pela tradição do tópico”. E informa que, na obra, “este lirismo entra sempre pela via que é a característica maior do poeta, isto é, pela lucidez com que faz da linguagem a própria imitação do objeto a ser nomeado” (BARBOSA, 1996b, p. 81).

É importante observar que, em *Quaderna*, muitas vezes, o poeta cria uma tensão entre o dentro e o fora, que, quase sempre, sugere o movimento do ato sexual. Assim, o corpo da mulher atrai não só pela sua força e fertilidade terrestres, pelos seus movimentos líquidos e pela sua carne e nervos de fogo, mas também pelos espaços de dentro, pelos seus vazios receptivos, à maneira, por exemplo, de uma casa vazia.

390

No poema “A palavra seda”, de *Quaderna*, na primeira das oito estrofes em redondilha maior, a mulher mostra-se sedutora não pelos espaços de dentro, como em “A mulher e a casa”, mas pelo seu exterior, sua atmosfera que influencia outros corpos que a circundam:

A atmosfera que te envolve
atinge tais atmosferas
que transformam muitas coisas
que te concernem ou cercam (MELO NETO, 1997c, p. 230).

No que diz respeito ao lirismo erótico amoroso, é comum, na poética de João Cabral, imagens em que o corpo feminino põe-se no centro de um ambiente e o influencia, como, por exemplo, o corpo-seda que retesa o ambiente; ou o corpo-paisagem que, com sua voz, banha toda a sala de luminosidade; ou ainda

o corpo-cidade, pois, como escreveu o poeta, “Sevilha é como uma atmosfera / que nos envolve, onde que seja” (MELO NETO, 1997a, p. 343); e quando afirma: “Ora, vi que Sevilha andava / ou fazia andar quem a andasse” (MELO NETO, 1997a, p. 349).

Na segunda estrofe do poema “A palavra seda”, o poeta relata que há, “como as coisas, palavras / impossíveis de poema: / exemplo, a palavra ouro, / e até este poema, seda” (MELO NETO, 1997a, p. 230). Com isso, Cabral questiona sobre até que ponto a linguagem pode traduzir o olhar perceptivo e sensorial do poeta. O desafio que João Cabral faz à palavra já é evidenciado em “Estudos para uma bailadora andaluza”, onde o signo “fogo” mostra-se insuficiente para conotar o íntimo e/ou a intimidade da bailadora com a dança.

É plausível notar que, se mulher e casa simultaneamente são desveladas pelas semelhanças que ambas apresentam (“A mulher e a casa”), no poema “A palavra seda”, ocorre o inverso, mulher e seda vão sendo comparadas pelas diferenças que ambas ressoam:

É certo que tua pessoa
não faz dormir mas desperta;
nem é sedante, palavra
derivada da de seda.

E é certo que a superfície
de tua pessoa externa,
de tua pele e de tudo
isso que em ti se tateia,

nada tem da superfície
luxuosa, falsa, acadêmica,
de uma superfície quando
se diz que ela é “como seda” (MELO NETO, 1997a, p. 230).

Na terceira quadra, mulher e seda, tendo sua tessitura (pele e tecido) tateada, provocam uma sensação agradável. A diferença entre ambas é que a mulher, aconchegando o homem que a tateia, desperta-o, provocando excitação, enquanto que a seda, ao envolver alguém, provoca uma sensação de conforto, sono, pois é “sedante”. Ou melhor, o corpo da mulher sobre a cama incita no

homem a excitação fálica, enquanto que a seda sobre a cama convida-o à tranquilidade do sono.

Conforme Secchin (1999, p. 144), nas quarta e quinta quadras, Cabral critica o uso da metáfora-clichê, pois, para o poeta, o signo linguístico deve ser esvaziado de seu desgaste usual, para que, assim como o corpo feminino, seja tateado em sua superfície “natural”, pois é na natureza do ser que está a sua verdade e não nos seus adornos. Secchin (1999, p. 144) acrescenta que “em outros termos: selecionar o que cabe ‘naturalmente’ no texto e o que dele deve ser proscrito”. Para o crítico, a partir desse esvaziamento do signo, o poeta ressignifica o signo (SECCHIN, 1999, p. 144).

A palavra seda é exemplo disso, pois, segundo Secchin (1999, p. 144), da primeira à quinta estrofe o poeta joga com os significados da palavra, como se estivesse expurgando dela as metáforas-clichês: riqueza, “sedante”, “luxuosa” etc. À medida que Cabral joga com os sentidos da palavra seda, vai tentando lançá-la para fora do poema, até que, na última quadra, o poeta vê uma unidade entre a mulher e a seda: as duas, despidas de suas vestes habituais, guardam em seu íntimo o seu primitivismo, visto que

há algo de muscular,
de animal, carnal, pantera,
de felino, da substância
felina, ou sua maneira,

de animal, de animalmente,
de cru, de cruel, de crueza,
que sob a palavra gasta
persiste na coisa seda (MELO NETO, 1997a, p. 231).

De acordo com a leitura de Secchin (1999, p. 144), o que ocorre é o esvaziamento do signo “seda”, para a reconstrução de um outro menos clichê. Marta de Senna (1980, p. 97) menciona que é através de uma pesquisa metalinguística que o poeta se desfaz do conteúdo desgastado desse vocábulo (confortável, “sedante”, “luxuosa, falsa, acadêmica”) e descobre um novo.

É como se o poeta fosse descascando o signo, retirando-lhe as capas de significados comuns, e, no núcleo do núcleo da palavra, se deparasse com aquilo que a compõe e, segundo Marta de Senna (1980, p. 97), o que ela encobre: a substância animal. Mulher e seda possuem em comum a *animalidade*, tecida por fibroides de caráter carnal, “de cru, de cruel, de crueza” (MELO NETO, 1997a, p. 231).

Pereira (2004, p. 247) explica esse processo ao relatar que “a ‘coisa’ seda, por trás da ‘palavra gasta’, troca fluxos com outros elementos do mundo, seja com o ambiente que ela ‘retesa’, seja com o animal, incorporando sua ‘substância felina’”. O crítico afirma que “são imagens em que o objeto de sedução se inscreve na confluência dos corpos” (PEREIRA, 2004, p. 247).

De acordo com Merleau-Ponty (2005, p. 134), não há uma fusão entre a carne do mundo e a nossa própria carne, mas, é por meio da integração desta com a carne do mundo que o corpo é compreendido. O corpo e o mundo comunicam-se através da espessura da carne entre o vidente e o visível, ou seja, a distância entre aquele que vê e o que é visto é constitutiva da visibilidade do vidente diante da coisa vista, assim como também é constitutiva da corporeidade da coisa diante daquele que a vê. Conforme o filósofo, a espessura do corpo não contrasta com a do mundo, pois aquela é o caminho para alcançar o ser das coisas e convertê-las em carne, ao mesmo tempo em que o corpo vidente torna-se mundo: “em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 132). Existe um recíproco entrelaçamento entre o corpo vidente e o corpo visível, ou melhor dizendo, há uma troca entre o ser e o mundo, assim como há entre aquele que percebe e o percebido: “o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como 'estado de consciência' termina como coisa” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 200). Neste sentido, observamos uma mútua

imbricação ser/mundo, em que os elementos não se sobrepõem um ao outro, ao contrário, o ser mantém-se aberto ao mundo sensível.

O entrelaçamento entre os seres compõe-se a partir da coesão em torno da carne, independente da sua visibilidade ou não. Sendo assim, para entendermos o próprio corpo, é necessário que compreendamos também a carne do mundo. A carne é meio de conjugação entre o ser e o exterior, além de forma de vinculação do pensamento e de ideias em experiências.

Podemos notar que a poesia cabralina tem o corpo como perspectiva da linguagem e realidade dominante, o que fica evidente tanto no texto “A palavra seda”, quanto em “Escritos com o corpo”, de *Serial*, o qual está dividido em quatro seções, sendo que, em cada uma delas, compostas por seis quadras, o poeta estabelece uma relação com o corpo feminino e outros corpos e fluxos, como, por exemplo, a frase, a pintura, a nudez e a memória.

Conforme Senna (1980, p. 141), “Escritos com o corpo” é o primeiro poema lírico amoroso de Cabral, em que o poeta se refere à mulher por meio do pronome ela, em vez do pronome tu. A autora declara que a mulher descrita por Cabral no poema “tem qualidades próprias da linguagem (metonimicamente, da poesia), e a partir do termo ‘sintaxe’ no verso 2, desenvolve-se todo um léxico dessa área semântica” (SENNA, 1980, p. 141). Isto ocorre, segundo Senna (1980, p. 141), para explicar que o corpo-frase da mulher só poderá ser apreendido de forma completa, nunca em partes, pois, “no conjunto homogêneo, nenhum elemento domina o outro, todos são igualmente importantes”:

Ela tem tal composição
e bem entramada sintaxe
que só se pode apreendê-la
em conjunto: nunca em detalhe.

Não se vê nenhum termo, nela,
em que a atenção mais se retarde,
e que, por mais insignificante,

possua, exclusivo, sua chave.

Nem é possível dividi-la,
como a uma sentença, em partes;
menos, do que nela é sentido,
se conseguir uma paráfrase.

E assim como, apenas completa,
ela é capaz de revelar-se,
apenas um corpo completo
tem de apreendê-la, faculdade.

Apenas um corpo completo
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo a corpo
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas
que pode haver no corpo frase:
que ela, ainda sem se decompor,
revela então, em intensidade (MELO NETO, 1997c, p. 283).

A única possibilidade de conhecer profundamente o corpo-frase é mantendo-o completo, pois o seu fracionamento acarretaria uma apreensão superficial dele. Para Secchin (1999, p. 199), o título do poema “registra a convivência de duas linguagens: a erótica (centrada no corpo) e a da transcrição desse erotismo sob forma de ‘escritos’. Se tal corpo se articula como uma escrita, refletir sobre o discurso é, simultaneamente, falar da corporalidade”. Mediante a leitura do crítico, “as estrofes acima vão de encontro ao olhar-fetice, à eleição de uma parte do corpo como receptáculo mais ‘autorizado’ para expansões erótico-afetivas” (SECCHIN, 1999, p. 199). De acordo com o pensamento de Secchin (1999, p. 201), nesse texto cabralino, “efetua-se, ao mesmo tempo, o elogio de um corpo e de uma escrita, da escrita do corpo (como quer o título) e do corpo da escrita (como também quer o poema)”.

Nas estrofes da segunda seção, o poeta já referencia a mulher através de sensações tátil-visuais e sensuais. Conforme Costa Lima (1995, p. 326), nesse poema, o olho do poeta se aproxima tanto do objeto descrito que se torna olhotato. As quadras dessa seção irão tratar da textura do corpo feminino a partir das relações entre as forças opostas longe e perto. Nesse momento, estará sendo feita também uma comparação com as pinturas de Mondrian:

De longe como Mondrians
em reproduções de revista
ela só mostra indiferente
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original
do que era antes correção fria,
sem que a câmara da distância
e suas lentes interfiram,

porém de perto, ao olho perto,
sem intermediárias retinas,
de perto quando o olho é tato,
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela
certa insuspeitada energia
que aparece nos Mondrians
se vistos na pintura viva.

E que porém de um Mondrian
num ponto se diferencia:
em que nela essa vibração,
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa
sem que um Mondrian não vibra,
e vibrar com a textura em branco
da pele, ou da tela, sadia (MELO NETO, 1997c, p. 283-284).

Benedito Nunes (1971, p. 123), sobre a poética cabralina, relata que, “através da sensibilidade carnal, estruturante da percepção, a exploração do mundo se torna um corpo a corpo com as coisas”. Neste sentido, para Nunes (1971, p. 123), por meio da poesia de Cabral, como nesse poema, por exemplo, “pode-se tatear com os olhos um quadro de Mondrian, que então se corporaliza; pode-se também olhar com o tato um corpo feminino.

Quanto a essa seção do poema, Senna (1980, p. 143) aponta que há uma semelhança entre ele e “Estudos para uma bailadora andaluza”, visto que, em ambos os textos, “o comparado supera o comparante”. Se a bailadora, com seu poder de autoignição, supera o fogo, elemento ao qual é comparada; a mulher descrita em “Escritos com o corpo” é, de perto, semelhante a Mondrians originais, entretanto, “tem algo que Mondrians não têm: pode vibrar em branco, prescinde da cor viva” (SENNA, 1980, p. 143). Mas é no terceiro

segmento das quadras que o texto remete ao poema “A palavra seda”, pois a mulher de “Escritos com o corpo” torna-se mais sensual quando vestida “da seda ela”, uma espécie de *não-roupa* que dá a impressão de que o corpo feminino está vestido de sua própria nudez e, portanto, com as formas delineadas e mais à mostra:

Quando vestido unicamente
com a maciez sua dela,
não apenas sente despido:
sim, de uma forma mais completa.

Então, de fato, está despido,
senão dessa roupa que é ela.
Mas essa roupa nunca veste:
despe de uma roupa mais interna.

É que o corpo quando se veste
de ela roupa, da seda ela,
nunca sente mais definido
como com as roupas de regra.

Sente ainda mais que despido:
pois a pele dele, secreta,
logo se esgarça, e eis que ele assume
a pele dela, que ela empresta.

Mas também a pele emprestada
dura bem pouco enquanto vestia:
com pouco, ela toda, também,
já se esgarça, se desespessa,

até acabar por nada ter
nem de epiderme nem de seda:
e tudo acabe confundido,
nudez comum, sem mais fronteira (MELO NETO, 1997c, p. 284-285).

As quadras também remetem a “Estudos para uma bailadora andaluza”, posto que, no último seguimento do poema, a bailadora, embora vestida com suas “saias folhudas”, parece estar despida. Como observamos, o mesmo ocorre com a mulher de “Escritos com o corpo”: ainda que vestida por uma roupa de seda, aparenta estar em sua “nudez comum”.

Convém notar que, se, no primeiro segmento do poema, a figura da mulher é descrita por meio da oposição inteiro/partes, e, no segundo segmento, os versos são mapeados pelo contraste longe/perto, já, no terceiro, conforme

Secchin (1999, p. 203), “a tensão não se efetua entre o velado e o não-velado, mas entre o desvelado e o mais desvelado ainda”, visto que o corpo feminino é ilustrado por uma “nudez intensa e extensa”. De acordo com Secchin (1999, p. 203), o corpo da mulher é “expresso em sentido intensivo” através de repetições das imagens de nudez e “extensivo”, quando a nudez envolve a totalidade do corpo.

Com base na leitura de Secchin (1999, p. 204), percebemos que se opera simultaneamente, na última seção do poema, “a *presença* e a *ausência* do corpo”, ou seja, a “ausência física contrabalançada pela presença indelével no olhar que reteve o corpo” (SECCHIN, 1999, p. 204). Para o crítico, em “Escritos com o corpo”, “a transposição do empiricamente captado para o imaginariamente reconstruído se faz através de uma anulação de oposições entre uma presença corpórea e uma presença-memória” (SECCHIN, 1999, p. 204):

Está, hoje que não está,
numa memória mais de fora.
De fora: como se estivesse
num tipo externo de memória.

Numa memória para o corpo,
externa ao corpo, como bolsa:
que como bolsa, a certos gestos,
o corpo que a leva abalroa.

Memória exterior ao corpo
e não da que de dentro aflora;
e que, feita que é para o corpo,
carrega presenças corpóreas.

Pois nessa memória é que ela,
inesperada, se incorpora:
na presença, coisa, volume,
imediata ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,
entre os braços, neles envolta,
e que ora é volume vazio,
que envolve o corpo, ou o acoita:

como o de uma coisa maciça
que ao mesmo tempo fosse oca,
que o corpo teve, onde já esteve,
e onde o ter e o estar igual fora (MELO NETO, 1997c, p. 285-286).

O corpo agora passa a ser ilustrado no poema através da memória, a qual desencadeia as tensões dentro/fora e cheio/vazio. De acordo com Benedito Nunes (1971, p. 123), “a lembrança do corpo, que passa à escrita poética, não é simples matéria de evocação vaporosa, como lembrança de lembrança”, não é puramente algo abstrato, mas sim, algo concreto, denso, pois “é coisa vista e palpável, escrita com o corpo, e que toma o seu lugar entre as formas sensíveis do mundo” (NUNES, 1971, p. 123). O crítico acrescenta que “graças a uma memória física e carnal a lembrança adquire, sob o foco da intencionalidade primitiva, o peso e a solidez de uma sensação de contato” (NUNES, 1971, p. 123).

As expressões “memória mais de fora” e “externa ao corpo, como bolsa”, remetem ao poema “Sevilha de bolso”, onde o poeta diz que leva Sevilha consigo e que Marly, a mulher-cidade, é o seu próprio amuleto³. Neste sentido, Cabral expõe que a lembrança de Sevilha permanece nele internamente, por meio da memória, e externamente, por meio do corpo de Marly: “onde quer que estejamos sozinhos / nos traz Sevilha, seu dentro íntimo, // de uma casa que vai comigo // e que invoco quando é preciso. // [...] eis-nos em Sevilha, de repente, // em nosso a dois e até ouço fora / sua formigagem rumorosa” (MELO NETO, 1997a, p. 343).

A leitura dos poemas “A palavra seda” e “Escritos com o corpo” remete ao pensamento de Merleau-Ponty a respeito do corpo, na *Fenomenologia da percepção* (1945), pois, para o filósofo, o corpo consiste, de fato, na maneira de ser-no-mundo, pois ele é o núcleo da existência, ou seja, aquilo ao redor do

³ Em uma entrevista a Ivo Barbosa, João Cabral admite que o livro *Sevilha andando* pode ser visto como um poema de amor dedicado a Marly, mulher que se reflete na própria imagem da cidade: *Em sua poesia, como você próprio já disse, o tema do amor está ausente. Mas “Sevilha andando” não será um grande poema de amor a Marly? Em outras palavras, Sevilha = Marly?*, pergunta Ivo Barbosa, ao que responde João Cabral: *É. Os críticos têm dito muita coisa sobre a minha poesia que jamais me passou pela cabeça. Mas você acertou. “Sevilha andando” é ela mesma* (PEREIRA, 1999).

que tudo gravita (MERLEAU-PONTY, 1996). Nesse caso, trata-se de priorizar a experiência perceptiva (e não somente intelectual) por meio do corpo. Segundo o filósofo, entre as coisas e nós, entre o mundo e nós, apresenta-se o corpo (MERLEAU-PONTY, 1996). A filosofia merleau-pontyana sustenta que nosso corpo é uma relação com o mundo e não apenas um estar no mundo” (MERLEAU-PONTY, 1996).

Assim se apresenta o corpo feminino para João Cabral, como meio de comunicação entre a mulher e tudo que a envolve, como, por exemplo, nos poemas “A palavra seda” e “Escritos com o corpo”, em que o corpo feminino é percebido pelo poeta por meio das convergências e divergências entre ele (o corpo da mulher) e os seres do mundo (seda, frase, pintura, nudez, memória).

Referências

400

BARBOSA, João Alexandre. João Cabral ou a educação pela poesia. In: *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, p. 239-247, 1996a.

BARBOSA, A lição de João Cabral. In: *Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto*. Instituto Moreira Salles, p. 62-105, 1996b.

CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. Motivo feminino e construção poética em João Cabral de Melo Neto. In: FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares (orgs.). *Tradição e contemporaneidade: língua e literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas, p. 77-96, 2003.

CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *Motivo feminino e construção poética em João Cabral de Melo Neto*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Minas Gerais, 2001.

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

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

MELO NETO, *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

MELO NETO, *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997c.

- MERLEAU-PONTY, *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Debates, 40).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.
- PEREIRA, Rubens Alves. A mulher e o mundo na poética erótica de João Cabral de Melo Neto. *Léguas e meia: revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana, v. 3, nº 2, p. 235-252, 2004.
- PEREIRA, Rubens Alves. *João Cabral e Miró: imanência do traço, transcendência da pedra*. 1999. Tese (Doutorado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

Recebido em: 31 de julho de 2020.
Aprovado em: 27 de outubro de 2020.