

MAÍRA TAMAOKI SANT’ANNA

**DA FORMA À SUBSTÂNCIA: A PERCEPÇÃO TÁTIL DA
FIGURA FEMININA EM ALGUNS POEMAS DE *QUADERNA* DE
JOÃO CABRAL DE MELO NETO**



ARARAQUARA – SP
2009

MAÍRA TAMAOKI SANT'ANNA

DA FORMA À SUBSTÂNCIA: A PERCEPÇÃO TÁTIL
DA FIGURA FEMININA EM ALGUNS POEMAS DE
QUADERNA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica de Poesia

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

ARARAQUARA – SP
2009

MAÍRA TAMAOKI SANT'ANA

DA FORMA À SUBSTÂNCIA: A PERCEPÇÃO TÁTIL DA FIGURA FEMININA EM ALGUNS POEMAS DE *QUADERNA* DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Departamento, Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel, Mestre em Estudos Literário.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica de Poesia

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Data da defesa: 10/06/2009

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Professora Doutora de Teorias da Literatura da FCLAR/UNESP - Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Diana Junkes Martha Toneto
Professora Doutora de Teorias da Literatura e Literatura Brasileira da UNAERP – Ribeirão Preto

Membro Titular: Prof. Dr. Antonio Donizeti Pires
Professor Doutor de Literatura Brasileira da FCLAR/UNESP - Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, Alice e Ariovaldo, com quem aprendi a vida.

À Ude Baldan, com quem aprendi a poesia.

À vida e à poesia, com quem continuo aprendendo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aqueles que me apoiaram na realização deste trabalho:

A todos os funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela convivência produtiva e agradável.

À Fátima Ascensão, secretária do departamento de Literatura, pela atenção e gentileza.

Aos professores Adalberto Luis Vicente e Antônio Donizeti Pires, membros da banca do Exame de Qualificação, pelas importantes contribuições.

À professora Diana Toneto, por ter me despertado certa sensibilidade para a poesia na graduação e pelo desprendimento e incentivo.

À Claudia Paoli, Vanessa Teixeira, Elton Corbanezi, Eduardo Guilherme, Yeda Marinho, Carla Butolo, Juliana Alves, Vanessa Liporaci e Ricardo Marques, amigos parceiros nessa trajetória.

À Cristiane Guzzi, pela amizade dedicada e leal.

À Ude Baldan, minha orientadora, pela confiança e humanidade, sobretudo por ter me contagiado com sua paixão pela literatura e pela vida.

Aos meus pais, pelo imenso apoio e pela doação incondicional.

Há um contar de si no escolher,
no buscar-se entre o que dos outros,
entre o que outros disseram
mas que o diz mais que todos
(como, em loja de luvas,
catar no estoque todo,
a luva sócia, essa luva única
que o calça só, melhor que os outros.)
(MELO NETO, 2003, p.406)

RESUMO

Sabe-se que a poesia de João Cabral de Melo Neto faz parte de um projeto poético que preza pela lucidez e rigidez formal, e, por outro lado, constitui-se de poemas expressivos e comoventes. Notamos que a primeira constatação é tão salientada nos estudos sobre a obra do poeta que a segunda é, muitas vezes, desprezada. Entendemos que tal fenômeno se deve ao fato de que esse suposto caráter racional da poesia cabralina possibilita sua distinção das outras poesias, tornando-a peculiar. Entretanto, embora a comoção chegue a caracterizar poesia, de modo geral, a que se constrói na obra de João Cabral é tão atípica quanto sua abordagem lógica. Desse modo, o presente estudo propõe a análise de poemas em que a coexistência dos fatores considerados é exemplar, os quais se denominam “Estudos para uma bailadora andaluza”, “Paisagem pelo telefone”, “A mulher e a casa”, “A palavra seda”, “Imitação da água” e “Jogos frutais”. Estes estão reunidos em *Quaderna*, de 1960, obra do poeta que concentra, de modo mais relevante, poemas que abordam a figura feminina. Defendemos que essa figura dos poemas difere da expressão poética que a tradição tem construído, a princípio por estar expressa por meio da linguagem cabralina “típica”, formal e estruturalmente rígida, contudo apresenta intensa sensorialidade. Notamos, inclusive, uma exaltação do feminino, que transcende a forma, o corpo em si, perpassa todo espaço poético e as palavras, culminando em uma celebração da própria poesia. Portanto, há um interessante paradoxo que procuramos investigar: como o feminino, que tem sido considerado como um tema lírico, pelo sentimentalismo com o qual é associado na poesia em geral, aparece nesta poética chamada “anti-lírica”, pelo laconismo e racionalismo imperantes. Além de se tratar de um aspecto menos evidenciado pela crítica, esta aparente incongruência justifica o interesse da pesquisa, por meio da qual procuramos apreender um modo de composição poético fundado no aprendizado com as figuras que o poeta “experimenta”, engendrando um fazer metalingüístico que se reitera, numa incessante reflexão sobre a poesia. Para isso, são pesquisadas algumas teorias sobre a poesia lírica, tanto com base na tradição quanto nos estudos mais recentes. Valemo-nos, inclusive, como embasamento teórico, de estudos sobre o poeta e a poesia em geral, como a imagem poética, e dos desdobramentos recentes da teoria semiótica greimasiana, que possibilitam a exploração da figuratividade e consideram o sensível na construção do sentido do texto.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto. Figura feminina. Percepção. Semiótica. Literatura Brasileira. Poesia.

ABSTRACT

It is known that João Cabral de Melo Neto's poetry belongs to a poetic project which values the lucidity and formal rigidity and, on the other hand, is constituted by expressive and touching poems. We note that the first finding is so stressed in studies on poet's work that the second is often neglected. We understand that this phenomenon is due to the fact that this supposedly rational character of João Cabral's poetry allows its distinction from other poetry, making it unique. However, although commotion usually characterizes poetry, in general, the one which is built on João Cabral's work is as atypical as its logical approach. Therefore, this study proposes the analysis of poems in which the factors considered's coexistence is exemplary; they are called "Estudos para uma bailadora andaluza", "Paisagem pelo telefone", "A mulher e a casa", "A palavra seda", "Imitação da água", and "Jogos frutais". These are gathered in *Quaderna*, 1960, the poet's work which concentrates poems that come up with the female figure in a more relevant way. We defend that this poem figure differs from poetic expression that the tradition has built, at first for being expressed through João Cabral typical language, formal and structurally rigid, however presents intense sensoriality. There is even a feminine exaltation, which transcends the form, the body itself, involves the whole poetic space and the words, culminating in a celebration of the own poetry. So there is an interesting paradox that we investigate: how the feminine, which has been regarded as a lyrical theme by the sentimentality with which is involved in poetry in general, appears in this poetic called "anti-lyrical", by laconism and rationalism prevailing. Even we considerate an aspect less evidenced by the criticism, this apparent incongruity justifies the research interest, through which we seek to seize a poetic way of composition based on learning with figures that the poet "experiences", engendering a metalinguistical job which reiterates itself, in a ceaseless reflection on poetry. For this, we search some theories about lyricism poetry, based both in tradition and in the most recent study. We also considerate as a theoretical base, as well as studies on the poet and poetry in general, like poetic image, some aspects of greimasian semiotic theory, which make possible the figurativity exploration and consider the sensible in the direction's construction.

Keywords: João Cabral de Melo Neto. Female figure. Perception. Semiotic. Brazilian literature. Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.8
1 A PERCEPÇÃO DO FEMININO EM <i>QUADERNA</i>	p.11
1.1 O real recriado na imagem poética cabralina.....	p.11
1.2 Aparência e parença.....	p.15
1.3 A retomada do sensível na construção do sentido.....	p.19
1.4 A substância tátil.....	p.25
1.5 Figuratividade.....	p.29
1.6 A figura feminina nos poemas de <i>Quaderna</i>	p.33
2 A POESIA LÍRICA E A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.....	p.42
2.1 Gênero lírico e lírica moderna.....	p.42
2.2 João Cabral, o “poeta antilírico”.....	p.50
3 “ESTUDOS PARA UMA BAILADORA ANDALUZA”.....	p.59
3.1 O poema de abertura.....	p.59
3.2 A bailadora em chamas.....	p.64
3.3 Dança-poema: tensão e excitação.....	p.70
4. “PAISAGEM PELO TELEFONE”.....	p.75
4.1 Claridade e clareza em ambos os planos da linguagem.....	p.75
4.2 A luz própria das palavras e das coisas.....	p.78
5 “A MULHER E A CASA”.....	p.81
5.1 A abertura da mulher-casa.....	p.81
5.2 A subjetividade intrínseca ao poético.....	p.84
5.3 Adentrando a mulher-casa.....	p.88
5.4 Mulher-casa: a unicidade lírica.....	p.93
5.5 Meta-poesia, poesia-meta.....	p.95
6. “A PALAVRA SEDA”.....	p.99
6.1 Seda é a palavra seda.....	p.99
6.2 Palavras impossíveis.....	p.102
6.3 Palavras possíveis.....	p.107
7 “IMITAÇÃO DA ÁGUA”.....	p.110
7.1 Mulher-água: a forma da onda.....	p.110
7.2 A substância da liquidez.....	p.113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.116
REFERÊNCIAS.....	p.118
FONTE CONSULTADA.....	p.120
ANEXOS.....	p.124
ANEXO A – POEMAS ANALISADOS.....	p.125

INTRODUÇÃO

Meu interesse em estudar a percepção poética do feminino em determinados poemas de João Cabral foi despertado, antes de tudo, pela profunda admiração por sua obra, consolidada na graduação, especialmente na ocasião da realização de dois trabalhos para a disciplina de Teoria da Literatura. Em ambas as avaliações, o aluno deveria escolher um poema para analisar, então escrevi sobre “O Engenheiro”, da obra homônima de 1945, e “Tecendo a manhã”, de *Educação pela Pedra* (1966).

O que mais me chamou a atenção ao conhecer o poeta e sua obra por meio das aulas, de algumas leituras e da produção dos trabalhos, diz respeito ao seu projeto poético. Estava iniciando o entendimento sobre o que era, afinal, poesia e assim passando a apreciá-la cada vez mais, quando me deparei com a poesia cabralina. Descobri um poeta convicto de que não se deve perfumar a flor, assim como não se deve poetizar o poema. E o mais impressionante era a concretização dessa convicção nos versos dos poemas, o que revelava um poeta *de palavra*. Ao transformar seu projeto em poesia, provava que, para ele, como também para uma vertente dos poetas modernos, um poema não se faz com ideias, mas com palavras, bem como não se faz com inspiração e sim transpiração.

Era exatamente por meio desses termos que João Cabral defendia em entrevistas, declarações, conferências e até em textos teóricos, o trabalho minucioso com as palavras, produto de um árduo fazer poético. A partir dessa postura, atribuiu à poesia a autonomia de um genuíno objeto de arte, daí sua consagração como um dos mais importantes poetas brasileiros.

No entanto, logo notei que a rigidez formal e construtiva, o cálculo e a concisão, elementos desse laborioso procedimento explorado na poética em questão, apontavam para uma ambivalência. Ao passo que faziam da poesia cabralina singular, plena de encanto e comoção, faziam dela poesia racional, antilírica, classificações atribuídas pela crítica literária, que me soavam restritivas. Ao notar que essa balança pesava muito mais para este lado, achei estranho, pois a paixão, para mim, era evidente e capital na poesia cabralina, não o “sentimentalismo barato” mas a paixão pela poesia.

Assim, a constatação de que isso que me intrigava a respeito da obra do poeta era pouco explorado de modo pontual pela crítica, despertou-me o interesse para a pesquisa, uma vez que

gostaria de fazer o mestrado a partir de um tema que me inquietasse realmente, que se fundasse sobre a curiosidade e resultasse em uma possível contribuição para os estudos literários. Quando conheci *Quaderna* (1960), descobri que João Cabral também se valia do feminino para a realização de seu projeto, ou seja, de um tema tradicionalmente bastante relacionado ao aspecto menos considerado nos estudos sobre o poeta. Portanto, o *corpus* estava imediatamente definido, uma vez que certos poemas eram a figurativização do tema que me instigava.

Por esse motivo, esta pesquisa se funda na importância dos referidos poemas, considerados por João Alexandre Barbosa (1975, p.157) o “encontro da linguagem da poesia”, fator agravante de um aparente paradoxo: a presença central da temática feminina, uma das principais abordadas na poesia lírica, em uma das obras de um poeta chamado *antilírico*. E o mais “desconcertante” é que para dizer a mulher, o poeta provoca efeitos de sentido sensoriais e eróticos a partir de sua linguagem concisa e seca, típica. Então, notei a necessidade de análises aprofundadas de alguns desses poemas para observar de perto o recurso poético que, certamente, devia ser essencial para as reflexões a que me propus, junto à minha orientadora.

Desse modo, a primeira seção do trabalho introduz determinadas questões teóricas das quais nos valem para as análises, apresenta a figura feminina de *Quaderna* e inicia a discussão acerca da “contradição” anteriormente citada. Devido ao inevitável enfrentamento de questões como a relação entre o texto poético e o real¹, tomamos como base as teorias sobre a imagem poética de Octávio Paz e Alfredo Bosi. Estas são explicitadas por meio dos desdobramentos recentes da teoria semiótica greimasiana, pelos quais optamos, por explorarem a figuratividade e por levarem em conta o aspecto sensível na construção do sentido do texto, uma vez que a sensorialidade é bastante explorada nos poemas estudados.

A segunda seção adensa a reflexão acerca das aproximações e distanciamentos entre a poesia lírica e a poesia cabralina, o que é ilustrado amplamente nas seções seguintes, com a análise do *corpus*, composto pelos poemas “Estudos para uma bailadora andaluza”, “Paisagem pelo telefone”, “A mulher e a casa”, “A palavra seda” e “Imitação da água”. Selecionamos esses poemas para uma análise aprofundada por constituírem o que julgamos ser a melhor amostra da coexistência do discurso fundado a partir da figura feminina e do discurso metalinguístico. Além

¹ Todas as ocorrências do termo “real” neste trabalho correspondem ao conceito semiótico de mundo natural, explicitado na nota de rodapé de número 3, pois não tratamos de aspectos pertencentes a uma realidade dada, mas a construções estritamente discursivas.

disso, representam o percurso da construção da figura feminina ao longo de *Quaderna*, que aparece, de alguma maneira, em outros poemas citados na seção 1.

As considerações finais compõem uma articulação dos procedimentos poéticos identificados a partir da análise do *corpus*, estabelecendo uma possível poética do feminino em *Quaderna* e uma reflexão acerca da posição que esta ocupa em relação ao conjunto da obra de João Cabral.

1 A PERCEPÇÃO DO FEMININO EM *QUADERNA*

Não és uma fruta fruta
só para o dente,
nem és uma fruta flor,
olor somente.

Fruta completa:
Para todos os sentidos,
Para cama e mesa.
(MELO NETO, 2003, p.265).

1.1 O real recriado na imagem poética cabralina

João Cabral de Melo Neto publica seu primeiro livro em 1942, quando a literatura brasileira possuía, estabelecidas, características do Modernismo da década de vinte e do Regionalismo da década de trinta. Segundo João Alexandre Barbosa (1975), a partir da década de publicação de *Pedra do sono* (1942), este cenário literário passa a ser visto como o centro da tradição moderna da literatura brasileira, contestado por autores mais jovens.

Mais por questão cronológica do que de afinidade, João Cabral é, muitas vezes, classificado como pertencente à Geração de 45. Entretanto, o próprio poeta diverge de certo idealismo e dos “dados sutilíssimos” daquela criação (CABRAL apud BARBOSA 1975, p.21). A poesia de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, por outro lado, já precedida pela ruptura com os estereótipos, como diz Barbosa (1975, p.22), “enfrentam o compromisso básico para com a linguagem de que se utilizam”. O crítico afirma que em ambos “a imagem poética resulta de uma prevalência do processo construtivo” Assim, se valem muito mais da técnica e da ordem construtiva que apontam para o abstrato, que de temas, da criação mais voltada para o plano do conteúdo; ao contrário dos poetas de então.

Sem dúvida, a verdadeira influência da poesia cabralina, dentro daquele contexto, é da poesia de Drummond e Murilo Mendes; aliás, o próprio poeta confirma o fato em entrevistas e textos teóricos. Ao colocar em evidência o valor plástico da imagem, João Cabral trabalha a

abstração, inclusive nos textos mais figurativos, ao destacar a sintaxe e o discurso ao invés do “poético vocabular” baseado em “atmosferas poéticas.” (BARBOSA, 1975, p.23).

Pedra do sono é uma obra de João Cabral que, de certo modo, diverge das demais, por trazer poemas de imagens oníricas, em que ainda não há aquele trabalho minucioso com a linguagem que permeará toda sua obra. Devido ao modo como as imagens são criadas, é uma poesia, muitas vezes, classificada como surrealista. Segundo Barbosa, os aspectos surrealistas que de início marcaram a trajetória do poeta, e que valem ser considerados para sua análise, estão ligadas ao construtivismo abstrato, não apenas à temática onírica.

Seu grande contato com o pintor surrealista Joan Miró, além da marcante influência deste em sua obra, dá-se exatamente nesse sentido. Em sua arte, Miró constrói um espaço plástico em que o “ingênuo” coexiste com a mais rigorosa técnica de abstração, ao invés de valorizar o fluir livre e desregrado dos sonhos e do fantástico. Além de Juan Gris e Jean Dubuffet, Mondrian, nesta mesma perspectiva, exerce influência relevante na poesia de João Cabral.

O poeta é muito mais influenciado pelos aspectos plásticos, pela pintura surrealista, que pela poesia surrealista propriamente. Não só por se inspirar em pintores, como os citados, mas pela escolha das técnicas de composição bem mais comuns à pintura que à poesia. Barbosa salienta que não foi apenas em Drummond que João Cabral buscou a precedência da imagem, mas por meio de seu contato com as artes plásticas, como se vê, pela primeira vez, em seus próprios comentários sobre André Masson e Pablo Picasso em *Pedra do sono*. Foram essas relações que, segundo o crítico, engendraram, nele, a criação a partir do fantástico e da abstração, sem perder o comando da construção, o que lhe permite atribuir características tanto surrealistas como racionalistas à poesia de Cabral.

Em entrevista a Antonio Carlos Secchin (1985), ao ser questionado a respeito da inclusão de *Pedra do sono* em sua obra completa, João Cabral diz que poderia tê-lo eliminado e que neste a influência surrealista é muito forte. Explica que o surrealismo apenas o interessou pelo trabalho de renovação da imagem. Elogia o artigo escrito por Antonio Candido, na ocasião de lançamento do livro, chamado *Poesia ao Norte*, que dizia que os poemas de *Pedra do sono* eram aparentemente surrealistas, mas com uma organização cubista. O poeta conclui sua resposta esclarecendo que foi devido a esse aspecto de construção que decidiu não deixar o livro de lado.

Considerando que o cubismo, basicamente, utiliza o real para destruí-lo ou desestruturá-lo e remontar sua imagem, recriando-a, de fato é possível pensar que a poesia cabralina é muito

mais cubista que surrealista. O cubista Pierre Reverdy (1917) dedica-se ao estudo da imagem poética, a qual está ligada à analogia, à semelhança de relações e constitui a base da criação poética. Enfatiza, fundamentalmente, a questão da pureza, de modo que a essência da imagem deve ser o resultado da busca pela forma mais básica e elementar da arte. Não deve nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades, que, quanto mais distantes entre si e mais precisas forem as relações entre estas, mais a imagem causa impacto e realidade poética. Contudo, é preciso que haja alguma relação entre elas.

O sentido de recriação, essencial no cubismo, só é possível, segundo Reverdy, naquela imagem que se dá à parte de qualquer comparação, evocação ou imitação. Possui valor a imagem que surpreende, que inova, aquela que provém de uma associação que apenas o poeta enxerga. Vale lembrar que, para o cubismo, importa a fundação de um objeto que ainda não existe, o deslocamento do objeto real para o plano artístico, ficcional, para, assim, romper com a função utilitária do objeto. Reverdy explicita o papel fundamental da imagem para a “poesia de criação”. O cubismo é a vanguarda que está mais centrada na questão do formalismo e da organização artística; a ideia de adequação e de racionalidade são muito caras neste momento.

Controle é o que separa os cubistas dos surrealistas, pois, para estes, toda imagem é válida; não há regras, como as acima citadas, nem mesmo métodos ou critérios. A criação da imagem se dá de maneira livre e sem controle. Já no cubismo, a obscuridade e o choque surgem através da concretude, técnica que dessacraliza a analogia, intelectualizando-a.

Segundo Octavio Paz, imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, ditas pelo poeta que, unidas, compõem um poema. São nomeadas pela retórica como comparações, símiles, metáforas, símbolos, alegorias, entre outros. Toda imagem é caracterizada pela preservação da pluralidade de significados da palavra, sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem, ou poema que traz uma imagem, possui vários significados contrários ou díspares.

Para Paz (1972, p.38), independente de como é desenvolvida, ou em quantas frases, a imagem sempre aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si, o que reverbera o postulado de Reverdy. Esta submete, desse modo, a pluralidade, as contradições e ambiguidades do real à unidade. Paz diz que, ao contrário da ciência que mutila e empobrece com sua unificação, a poesia recria o real e faz pensar. Ele diz que o poeta recria quando dá nome às coisas, diz “pedras são plumas”, embora os elementos da imagem continuem com suas

próprias características. Ao identificar contrários, o poeta vai contra as bases do pensamento humano e coloca a “realidade” e a lógica do pensamento à prova.

Ao atualizar as infinitas possibilidades do idioma, a imagem se fixa em apenas uma direção. Traz em si e preserva todos os significados e valores das palavras e frases e, ainda assim, é una, pois tudo nela converge para um sentido. Faz sentido, pois é autêntica, resultado da **visão**, da experiência do poeta, além de possuir o estatuto de *obra*, de algo que tem sua própria realidade e valor.

O que de fato diferencia a imagem como forma de expressão do real é justamente sua propriedade de recriação. Para exprimir a percepção de um objeto e o sentido que esse faz para si, é preciso descrevê-lo por partes: a cor, depois o material de que é feito, o formato, o cheiro, o aspecto. Enfim, as impressões por aquele suscitadas. A imagem da poesia, por outro lado, dá a presença “instantânea e total” do objeto.

Assim, a imagem reproduz o momento da percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa, mas apresenta. Recria, revive nossa experiência do real [...]. O poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente. (PAZ, 1972, p.46-47).

Paz segue afirmando que devido à mobilidade do signo linguístico, em um determinado discurso, palavras podem ser explicadas por palavras, o que faz com que o sentido seja um “querer dizer”, algo que pode ser dito de outra maneira. O sentido da imagem, ao contrário, é a própria imagem, aquilo que é impossível dizer com outras palavras. Esta se explica a si mesma, pois sentido e imagem são a mesma coisa, e nos coloca diante de uma realidade concreta, de forma que “o poeta não quer dizer: *diz*” (PAZ, 1972, p.48).

Orações e frases são meios, mas a imagem não é o meio, é autossustentada, faz com que as palavras percam sua mobilidade. Por esse motivo que em poesia a linguagem deixa de ser um utensílio; nela, os vocábulos são insubstituíveis, de modo que a imagem ultrapassa a linguagem, a qual deixa de ser linguagem. “O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre as suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação.” (PAZ, 1972, p.49).

Octavio Paz explicita as variadas imagens, como as comparações fundadas nas semelhanças entre termos ou elementos da realidade, sobre o que teorizou Aristóteles. Elas

aproximam realidades contrárias e produzem uma nova realidade, de acordo com Pierre Reverdy. Algumas são uma contradição insuperável, uma ausência absoluta de sentido e apontam a irrelevância do mundo, da linguagem. Outras ainda revelam a complexidade do real, ou a aliança entre contrários, uma impossibilidade lógica e linguística, dizendo o inefável.

A poesia de João Cabral certamente é feita de imagens de uma realidade criada a partir da busca da pureza, da forma exata e do controle racional, resultante sempre do impacto causado pela relação entre elementos díspares que, no entanto, convergem para a unidade que é o sentido. Suas imagens poéticas, traçadas de modo minimalista, parte por parte, ao modo cubista, compõem, nesse sentido, *objetos inéditos*. Portanto, apesar da objetividade atribuída à imagem poética cabralina, esta não reproduz o real, pois não é isenta de subjetividade, e sim um resultado da *visão do poeta*.

1.2 Aparência e aparência

As definições de imagem poética de Paz e Reverdy se cruzam em dois pontos comuns fundamentais: a *visão do poeta* e a *recriação do real*. Sendo a imagem poética a visão, a impressão do poeta acerca de uma dada realidade em forma de poema, ou seja, uma recriação, desconstrói-se o conceito de poesia como mera imitação do real e da poesia chamada objetiva. É evidente que ambos os fatores estão presentes em qualquer poesia, de algum modo; no entanto, não a ponto de constituir uma espécie de classificação.

A poesia cabralina é uma forte representante desse caráter imitativo e objetivo, tanto que tais características parecem ocultar os elementos essenciais da imagem poética, que passam pela subjetividade e pela invenção, em vias opostas. No entanto, trata-se de um efeito de sentido de caráter subjetivo, *criado pelo poeta*, ou seja, seus desígnios simulam uma objetividade, instaurando no poema a sensação de imitação, quando, na verdade, as imagens nada mais são que resultado do seu ponto de vista, portanto uma recriação. De todo modo, essa questão deve se tornar mais clara com as posteriores análises dos poemas selecionados.

Para adensar nossas reflexões em torno da imagem poética na obra cabralina, vamos recorrer à teoria exposta por Alfredo Bosi (2004), que também destaca os elementos intrínsecos

ao eu-poético enquanto aquele que recria o “real”. Nesses termos, a seguinte afirmação é bastante esclarecedora:

A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (BOSI, 204, p.19).

A imagem, não necessariamente poética, mas em geral, está fortemente associada à capacidade física de enxergar, de visualizar algo através da presença de luz. Portanto, é bastante interessante observar, segundo essa citação, que já o ato de ver, aparentemente tão elementar e objetivo, é inevitavelmente um **colocar-se** naquele ato, por mais simples e breve que seja. Há um “fatal intervalo” entre a imagem puramente vista e a imagem apreendida e compreendida – portanto a imagem mais o *eu*. Ou seja, a passagem de um estágio de captação ao outro acontece independente de qualquer coisa.

Se a linguagem, ao passo que inscreve a imagem, é inerente ao indivíduo, esta concretiza a união do que se nos *aparece* e o que essa aparência nos *parece*, como Alfredo Bosi explicita:

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imagem primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos. (BOSI, 2004, p.20).

Ainda de acordo com o estudioso, A Teoria da Forma postula que, para nós, a imagem “tende ao estado de sedimento, de quase-matéria posta no espaço da percepção, idêntica a si mesma” (BOSI, 2004, p.22), pois temos a impressão de *fixar* o imaginário de um quadro ou de um romance. Entretanto, se a teoria em questão possibilita pensar objeto e imagem como portadores de propriedades homólogas, esta também chama a atenção para o equívoco de uma total identificação.

Neste ponto da explanação, entra em pauta a questão da imagem como recriação do real, com a afirmação de que o imaginado é *dado* e *construído* ao mesmo tempo, pois, embora o apreenda, de certa maneira, a imagem não reproduz o modo de ser do objeto. Dado, enquanto matéria, de modo que receber as sensações de luz e cor provocadas pelo mundo, não depende da

vontade humana; e construído, por outro lado, enquanto forma *vista*, resultante de um processo complexo de organização perceptiva desenvolvida ao longo da vida, desde a primeira infância.

Quanto ao que denomina “imagem-no-poema”, Bosi (2004, p.29) destaca o fato de esta não constituir um “ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio”, mas uma palavra articulada. A linguagem é resultado do entrelaçamento de uma série de articulações fônicas, provenientes da cadeia sonora de sua superfície, e da matéria verbal. Portanto, trata-se de um sistema construído para “fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora in *praesentia*, ora in *absentia*”.

Embora haja diferentes modos imagético e linguístico de acesso ao real, todos têm como finalidade presentificar o mundo; no entanto, a sequência fônica articulada não é um simulacro, uma realidade imitada, mas um substituto, ou seja, uma realidade construída. Assim, as percepções e emoções que o homem experimenta são selecionadas, adaptadas e compartilhadas pela linguagem por meio de suas particularidades.

Ao passo que o ícone dá-se, imediata e inteiramente, à apreensão visual, graças à fixidez e simultaneidade de seu caráter, a linguagem só é apreendida por meio de um encadeamento em que frase se desdobra e redobra em uma sequência de antes e depois. Portanto, além de existir no tempo, como o modo figural de representação, subsiste nele, em uma corrente de sílabas. Ou seja:

A oração não se dá toda, de vez: o morfema segue o morfema; o sintagma, o sintagma. E entre a cadeia das frases e a cadeia dos eventos, vai-se urdindo a teia dos significados, a realidade paciente do conceito. (BOSI, 2004, p.30).

Desse modo, as especificidades da linguagem verbal, como o *tempo enquanto presença contínua*, são definitivas enquanto instrumentos de recriação do real, uma vez que o modo como se dá a significação de um texto verbal descritivo de uma paisagem visual é completamente diferente do modo em que se dá a significação desta. Além desses fatores intrínsecos à linguagem, é preciso considerar o fato de que pensamos em forma de signos, como Bosi ressalta, citando Peirce. Sendo assim, é como se a linguagem verbal fosse uma espécie de “tradutora” de todas as outras, o que se deve ao seu modo de ser e ao fato de constituir o elo entre o homem e o real, portanto entre o homem e si próprio.

Para Bosi (2004, p.37), a relação aparência-parecença é central no poema, uma vez que a própria aparência não é dada, mas construída. Os sons e as imagens poéticas, matéria perceptível

do poema, pertencem ao domínio da semelhança, portanto da parecença, uma vez que resultam da *visão* do eu-poético tramada em um encadeamento de relações que acaba por omitir a mimese inicial da imagem, de modo que:

A imagem final, a *imagem produzida*, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso sobre a sua linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de operações mediadoras e temporais.

Assim, o caráter temporal da imagem do poema, ausente em imagens como o ícone, é responsável por seu estatuto de *efeito* de um trabalho de expressão. Ao invés de dar-se a ver de todo, logo de início, a imagem no poema requer alguma esperança e persistência, muitas vezes conquistadas pela expectativa que se cria ao longo de sua elaboração. Com isso, temos um complemento da teoria de Octávio Paz: a imagem poética dá-se a ver, ambos afirmam, e Bosi acrescenta que não de forma imediata, mas após uma sequência espaço-temporal, ao cabo do poema.

Para adensar a concretude do poema, o som e seus ecos preenchem a camada mais sensível do enunciado. Segundo Bosi (2004, p.49), o signo - articulação de pensamento e som - é, na matemática, repuxado para o intelecto, enquanto no poema é forçado para o som. A partir desse ponto, ele inicia uma reflexão sobre a arbitrariedade saussuriana do signo linguístico e questiona-se se o que Hjelmslev nomeou *substância da expressão*, a matéria da palavra, “não traz ainda em si marcas, vestígios, *ressôos* de uma relação mais profunda entre o corpo do homem que fala e o mundo de que fala”.

Bosi defende que ao investigar a *motivação* da palavra, é preciso considerar a intimidade que existe entre a produção dos sons e a matéria sensível do corpo que os emite, pois não se pode desprezar uma provável relação vivida entre a movimentação do aparelho vocal e as experiências a que o organismo se expõe há milhares de anos. Para ilustrar seu argumento, o estudioso menciona a *intenção imitativa*, quase gestual das onomatopeias, o caráter *expressivo* das interjeições e o poder *sinestésico* de certas palavras, dada sua qualidade sonora.

No entanto, mesmo que tenha, de fato, havido uma ligação de proximidade entre som e sentido, esta não pôde se manter integralmente devido à imensa gama de signos criados para suprir as novas necessidades sociais de representação, expressão etc. Todo código busca a economia dos fonemas, pois a partir da organização sintática, o sistema de comunicação

prevalece sobre o som em si, de modo que é o signo complexo, a frase, o discurso é que passam a significar, como estabeleceu Saussure.

Finalmente, Bosi (2004, p.49) redimensiona o questionamento que interessa diretamente ao nosso trabalho de pesquisa:

Continua, porém, de pé a pergunta, a inquieta busca que a leitura poética sugere a cada passo: os movimentos, de que os fonemas resultam, não são, acaso, vibrações de um corpo em situação, *ex-pressões* de um organismo que responde, com a palavra, a pressões que o afetam desde dentro? Essa pergunta, secundária para a Linguística saussuriana, remete à incancelável presença do corpo na produção do signo poético.

Segundo ele, o conceito de *mimese* não é suficiente para essa reflexão, sendo necessário sobrepor a esta a reação expressiva do organismo humano, que se diferenciou da natureza, com a qual se encontra em constante tensão. É esse intervalo entre o homem e a natureza que possibilitou o surgimento da linguagem, a qual o ocupa sem suprimir a diferença, ao contrário, sustentando-a.

Essas reflexões sobre a imagem poética, especialmente sobre o questionamento proposto por Alfredo Bosi a propósito das marcas da relação intrínseca entre o corpo, a linguagem e o real - impressas na substância da expressão -, serão explicitadas na análise dos poemas do *corpus*. É importante ficar claro que os próprios poemas apontaram para a incorporação dessa base teórica, aprofundada no respaldo dos novos conceitos da teoria semiótica greimasiana, que levam em conta a presença do corpo, portanto do sensível, na construção do sentido do texto. Desse modo, a razão de haver uma explicitação do embasamento teórico no início do trabalho se deve à necessidade de um entendimento prévio de certas noções. Além disso, estas nos servem de fundamento para as subseqüentes reflexões sobre a possível ligação entre a poesia cabralina e gênero lírico.

1.3 A retomada do sensível na construção do sentido

O surgimento da semiótica se dá com as teorias da significação de Peirce, no final do século XIX, e de Saussure, no início do século XX, ocupando-se da tipologia dos signos e dos

sistemas de signos. Atualmente, por outro lado, essa disciplina se volta para a teoria do discurso, portanto para os *conjuntos significantes*, o que conduz os semioticistas contemporâneos à conclusão da necessidade de se retomar a *percepção* e a *sensibilidade*, presentes na origem fenomenológica da semiótica.

Segundo Jacques Fontanille (2007), há uma grande diversidade de concepções sobre o sentido, objeto de investigação da semiótica, porém a distinção entre a significação como produto, como relação convencional já estabelecida, e a significação *em ato*, a *significação viva*, é uma constante. Embora seja de extrema complexidade, o estudo desta é o mais adequado hoje, afinal o campo de exercício empírico da semiótica não é o signo, mas o discurso, e a unidade de análise é um texto, verbal ou não-verbal.

Sendo assim, a perspectiva do signo dá lugar à perspectiva da linguagem constituída a partir da articulação de duas dimensões denominadas *plano da expressão* e *plano do conteúdo*, correspondentes ao que Saussure chamou de “mundo exterior” e “mundo interior”. De acordo com Fontanille (2004, p.49), a fronteira entre esses dois planos não é preestabelecida e sim instaurada cada vez que um ser vivo atribui uma significação a um acontecimento, situação ou objeto. Ele exemplifica tal afirmação da seguinte maneira:

Se, por exemplo, dou-me conta de que as mudanças de cor de uma fruta podem estar relacionadas com o seu grau de amadurecimento, tais mudanças pertencerão ao plano da expressão, e o grau de amadurecimento, ao plano do conteúdo. Entretanto eu posso, do mesmo modo, relacionar o grau de amadurecimento com uma das dimensões do tempo, a duração, e, nesse caso, o grau de amadurecimento pertence ao plano da expressão, e o tempo, ao plano do conteúdo.

Desse modo, o que determina a análise é a maneira pela qual a fronteira é instituída entre ambos os planos. Essa fronteira é a posição que o sujeito da percepção atribui-se ao depreender o sentido de algo, ou seja, a partir dessa posição perceptiva, surgem os contornos de um domínio interior e um domínio exterior entre os quais se instaura o diálogo semiótico.

Do ponto de vista da teoria do signo, é possível dizer que essa concepção torna a *semiose* – termo criado por Peirce para designar o processo de significação – inapreensível, considerando o constante deslocamento de seu operador, o que explica o enfoque na análise de sistemas rígidos e normativos das semiologias dos anos 1960, como os faróis de trânsito. Todavia, da perspectiva do discurso em ato, a *tomada de posição* torna-se o primeiro ato da instância do discurso, sua

atualização, instaurando seu campo de enunciação². Ainda de acordo com o semioticista, essa *tomada de posição* declina-se na *visada*, que dirige e orienta o fluxo de atenção e na *apreensão*, que delimita o domínio de pertinência.

Segundo Fontanille, Algirdas Julien Greimas nomeou como *exteroceptivo* o plano da expressão, *interoceptivo* o plano do conteúdo e a posição assumida pelo sujeito da percepção, *proprioceptiva*, pois constitui, de fato, seu corpo imaginário, ou *corpo próprio*. Este é uma espécie de fronteira que determina um domínio interior e exterior, reconfigurando, a cada nova posição, a série “interio-extero-propriocepção”.

Ao se posicionar, esse corpo próprio instala duas macrossemióticas que, embora se desloquem, têm uma forma específica. A *interoceptividade* produz uma semiótica que tem a forma de uma língua natural e a *exteroceptividade* produz uma semiótica que tem a forma de uma semiótica do mundo natural³. Portanto, o *corpo próprio* do sujeito da percepção tem a propriedade de pertencer, simultaneamente, às duas macrossemióticas, das quais se vale para sua *tomada de posição*.

Ao passo que para a enunciação, esse corpo próprio é apenas o ponto de atualização do discurso, para as lógicas do sensível é uma película, sensível às sensações do exterior e às emoções e afetos do interior. Essas reflexões conduzem a uma semiótica do corpo significante, que não é mais neutro, mas complexo, multifacetado e portador de diferentes funções.

Hjelmslev defende que os dois planos da linguagem devem ser heterogêneos, porém isomorfos, ou seja, apresentar conteúdos de natureza distinta e formas que permitam a sobreposição. Esse postulado fica mais claro a partir da exemplificação de Fontanille que parte, novamente, da relação entre a cor vermelha e o grau de amadurecimento de uma fruta. Se a vermelhidão da fruta significa amadurecimento, temos dois conteúdos heterogêneos, porém a

² “A enunciação é o ato de produção do discurso, é a instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação). Ao realizar-se, ela deixa marcas no discurso que constrói [...], define-se como a instância de um *eu-aqui-agora* [...]”. (FIORIN, 2006, p.55-56).

³ “Os semioticistas rejeitam o conceito de referente (o universo extra-linguístico). Consideram o ‘mundo natural’ como uma semiótica, na medida em que, na qualidade de plano da expressão, ele é informado pelo homem e constituído como significação. A referência torna-se, nesse caso, um questão de correlação entre duas semióticas (a de uma língua natural, ou de uma linguagem pictórica com a do mundo natural) e as adequações entre essas duas semióticas, longe de serem de simples denotação, são subordinadas a variações profundas (culturais, entre outras). É verdade, todavia, que essa “informação” do mundo natural pede que se examinem as condições de emergência do sentido a partir do sensível. Disso decorrem as pesquisas conduzidas atualmente na semiótica sobre a estesia (a percepção das sensações), a sensorialidade e a plurissensorialidade (a sinestesia), para se depreender os modos semióticos do sensível (sabor, olfato, etc.) vinculados à figuratividade do discurso.” (BERTRAND, 2003, p.424).

sequencia de gradação cromática deve ter a mesma forma que a sequencia do grau de amadurecimento, garantindo a relação entre as duas macrossemióticas. Ou seja, uma fruta que possui um dado grau de cor vermelha elevado tem exatamente o mesmo grau, um grau correspondente, na escala do amadurecimento.

Porém, a cor vermelha pode estar ligada a outros conteúdos, como a sinalização de trânsito, a emoção etc., de modo que a forma de seu conteúdo acompanha as mudanças da forma do conteúdo a que se associa. Assim, não se trata de um isomorfismo pré-estabelecido, mas *construído* pela reunião dos dois planos da linguagem, nomeada de *função semiótica*. Antes de se reunir os dois planos da linguagem, a relação entre ambos pode ser classificada como arbitrária, maneira não tão adequada, segundo Fontanille, pois não se trata de uma relação entre todas as possíveis. Logo que são reunidos, a relação denomina-se necessária, já que não podemos significar um sem o outro, necessidade esta que constitui a tomada de posição do corpo próprio, reduzindo as possibilidades a apenas uma. Portanto, a união necessária entre expressão e conteúdo é somente um *efeito de sentido* posterior a esse processo.

Antes de identificar uma figura do mundo natural, pertencente a uma das macrossemióticas, percebemos sua *presença*. Esta ocupa uma certa posição, relativa à nossa própria posição, e uma certa *extensão* que nos afeta com alguma *intensidade*. É a presença que orienta nossa atenção, que a ela resiste ou se oferece. Trata-se da qualidade sensível por excelência, portanto da primeira articulação da semiótica da percepção. A presença desencadeia duas operações semióticas: a visada, mais ou menos *intensa*, e a apreensão, mais ou menos *extensa*. De acordo com Fontanille (2007, p.47):

O afeto que nos toca, essa intensidade que caracteriza nossa relação com o mundo, essa tensão em direção ao mundo, tem relação com a *visada intencional*. Em contrapartida, a posição, a extensão e a quantidade caracterizam os limites e as propriedades do domínio de pertinência, ou seja, as propriedades da *apreensão*.

Ambas as operações são modalidades do direcionamento do fluxo de atenção, pertencente ao campo do sensível. No entanto, um *sistema de valores* só se concretiza com o surgimento de diferenças que constituem uma rede coerente. Esta é a condição do *inteligível*, que Fontanille explicita em mais um de seus exemplos esclarecedores em torno da cor vermelha. Com base no resultado de experiências como as de Berlim e Kay, ele explica que na apreensão sensível de uma

qualidade como a cor vermelha, nós nunca percebemos o vermelho, mas uma determinada *posição* dentre uma série de vermelhos e a identificamos como mais ou menos vermelha que as demais. Para edificar valores, nessas circunstâncias, é preciso que ao menos duas gradações dessa cor sejam relacionadas a dois graus de outra percepção, como o gosto das frutas dessa cor. Essa é a única maneira de certificar que existe uma *diferença* entre as gradações de cor e entre as gradações de gosto. Portanto, o *valor* de uma nuance de cor é definido por sua posição, ao mesmo tempo, em relação às outras nuances e às diferentes nuances de gosto.

Retornando à presença, que ainda não constitui exatamente uma figura do mundo natural como a fruta do exemplo anteriormente citado, a percepção de uma variação da intensidade da presença não tem significado algum até que possamos relacioná-la a outra variação. No entanto, segundo o semiótico:

[...] assim que as variações de intensidade são associadas a uma mudança de distância, por exemplo, a diferença é instaurada, e nós podemos até mesmo dizer o que está acontecendo: algo se aproxima ou recua em profundidade. O espaço da presença torna-se, então, inteligível, e nós podemos *enunciar* (*predicar*) suas transformações. (FONTANILLE, 2007, p.48).

Dessa maneira, o sistema de valores resulta da intersecção de uma visada, que direciona a atenção para uma primeira apreensão, chamada *intensiva*, e uma apreensão, que relaciona essa variação à outra denominada *extensiva*, delimitando, assim, os traços comuns de cada um dos domínios de pertinência.

A partir do momento que Louis Hjelmslev afirmou que os dois planos reunidos em uma função semiótica eram, inicialmente, *substâncias*, tornou mais precisa a teoria de Ferdinand de Saussure. Segundo Hjelmslev, as substâncias afetivas, conceituais, biológicas ou físicas correspondem, em geral, às “imagens acústicas” e às “imagens conceituais”.

A substância é sensível – percebida, sentida, pressentida -; a forma é inteligível – compreendida, significante. A substância é lugar das tensões intencionais, dos afetos e das variações de extensão e da quantidade; a forma é o lugar dos sistemas de valores, das posições interdefinidas. (FONTANILLE, 2007, p.48).

Portanto, o processo de formação de valores, anteriormente explicitado, corresponde exatamente à passagem da substância à forma. É por esse motivo que “para *uma semiótica do discurso*, na qual se interpreta e reinterpreta ininterruptamente a ‘cena primitiva’ da significação,

ou seja, a emergência do sentido a partir do sensível, essas questões tornam-se primordiais.” (FONTANILLE, 2007, p.49).

Devido ao fato de a fronteira entre o plano da expressão e o plano do conteúdo se deslocar, o mesmo ocorre entre a substância e a forma. Assim, a cada deslocamento entre conteúdo e expressão, aparecem novas correlações entre formas que ocupam o lugar das anteriores, ou seja, a estabilidade da fronteira entre forma e substância determina a memória e a progressão da análise. Aliás, essa fronteira depende do ponto de vista adotado pelo analista, da posição que o próprio se atribui em sua análise.

Finalmente, Fontanille conclui as presentes considerações acerca da importância de se reincorporar a significação sensível nos estudos semióticos. Ele diz que embora o arbitrário e a necessidade, ou pressuposição recíproca, definições de aparência lógica para descrever a função semiótica, foram essenciais por fundarem nos anos 1940 e 1950 a consistência de um objeto de conhecimento, não oferecem um ponto de partida satisfatório para uma semiótica do discurso. E ressalta que os ensinamentos da dimensão sensível e perceptiva são mais produtivos nesse sentido.

O semioticista reafirma que, especialmente pelo fato de pertencer aos dois universos semióticos, o corpo próprio é o terceiro universo que, por meio da sua tomada de posição, discrimina os outros dois planos de uma linguagem. Portanto, se essa operação resulta em uma pressuposição recíproca, isso não tem tanta importância diante da conclusão de que “o corpo sensível está no centro da função semiótica e o corpo próprio é o operador da reunião dos planos das linguagens”. Desse modo:

A simples fórmula *a semiose é proprioceptiva* tem grandes repercussões. A mais evidente, no momento, está contida nesta nova proposição: *se a função semiótica é tão proprioceptiva quanto é lógica, então a significação é tão afetiva, emotiva e passional quanto conceitual ou cognitiva.* (FONTANILLE, 2007, p.50; grifo do autor).

Essa constatação nos remete diretamente à necessidade de investigar o que Alfredo Bosi chama de possíveis marcas, vestígios e ressoos, na substância da linguagem do *corpus* desta pesquisa, cuja intensa exploração sensorial remete à substância latente na expressão dos poemas. Bosi se refere a esses rastros enquanto resultado de uma relação mais profunda entre o corpo, o organismo, o aparelho vocal humano e o mundo no ato da fala. Nossa intenção, no entanto, não é

analisar as questões relativas ao corpo desse ângulo, mas da perspectiva *proprioceptiva* e sensível, ou seja, observar sua posição, que define e instaura os planos da linguagem, e seu contato com o externo, a esfera sensorial, e com o interno, esfera afetiva e cognitiva.

Para complementar essa abordagem, segue uma breve explicação sobre a *figuratividade*, processo de significação relativo às figuras presentes nos dois planos da linguagem. Estas constituem a atualização da presença, pertencente à substância, ao sensível, no nível do inteligível como forma que estabelece a função semiótica, portanto o sistema de valores do discurso. Assim, é das figuras, espécie de concretização das presenças, que precisamos partir para compreender qualquer tipo de sentido dos poemas, desde os mais palpáveis até os mais abstratos.

1.4 A substância tátil

Antes de se *configurar* nos dois planos da linguagem, o feminino está em estado de *presença*. Nesse estágio da percepção, toda a extensão e intensidade são captadas exclusivamente por meio dos canais sensoriais do corpo, ou seja, pertencem à esfera do sensível. Notamos que nos poemas escolhidos para análise, essa dimensão vivida anteriormente à dimensão inteligível, é resgatada e revivida em cada momento registrado. Portanto, a percepção da mulher inscrita nos poemas, que só pode se dar a partir das figuras visíveis no texto poético, é marcada por impressões que permaneceram, como reminiscências, na *substância* da linguagem desde o instante da sua passagem para a forma.

Não são os sentimentos que estão em pauta, mas as *sensações* despertadas pelo feminino, de modo que o *corpo* assume posição central, suscitando *efeitos de sentido eróticos*. Todos os poemas são de alto teor visual e mostram, claramente, a imagem de um corpo feminino ao flagrar, em parte deles, sua nudez e, em todos, sua *intimidade*. O poema “A mulher e a casa”, em que ambas são comparadas entre si, descrevendo seu interior, é bastante ilustrativo de que não é da mente, da alma feminina que se está falando, mas da feminilidade:

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
 com seus vazios, com o nada;
 pelos espaços de dentro,
 não pelo que dentro guarda;”
 (MELO NETO, 2003, p.242).

Nas últimas quadras, o efeito erótico é reforçado, pois além do olhar masculino, sua figura se faz presente. A partir da forma da *quadra* e da *rima toante*, bastante exploradas no Nordeste, é possível pensar que a figura da mulher, trabalhada de modo sensorial e eufórico em versos *secos*, é percebida pelo eu poético como oásis, presença vital em meio à aridez do Nordeste:

os quais sugerindo ao homem
 estâncias aconchegadas,
 paredes bem revestidas
 ou recessos bons de cavas,

 exercem sobre esse homem
 efeito igual ao que causas:
 a vontade de corrê-la
 por dentro, de visitá-la.
 (MELO NETO, 2003, p.242).

“Paisagem pelo telefone” explora o sentido auditivo projetado no visual, este elencado por Secchin (1985) como sentido predominante em tais poemas. Na primeira estrofe, pode-se notar o entrecruzamento dos sentidos, sempre funcionando como elementos que se complementam para a instauração de efeitos de sentido mais sofisticados e fieis à maneira com que o eu-poético experimenta as sensações descritas:

Sempre que no telefone
 me falavas, eu diria
 que falavas de uma sala
 toda de luz invadida,
 (MELO NETO, 2003, p.225).

O olhar masculino sobre a feminilidade está em todos os poemas que dizem a mulher, logo, mesmo naqueles que têm ambientes amplos e abertos como pano de fundo, há uma atmosfera de privacidade. Esta é garantida pelo fato de que esse olhar se constrói de forma a sugerir o eu-poético e a mulher estão “a sós”, ainda que esta no nível figurativo e aquele no nível enunciativo do discurso. Mais uma vez, é a sensorialidade que reforça a impressão de ligação, de junção entre

ambos os sujeitos, decorrente da intensa *atração* que move o eu-poético em direção à figura feminina.

Colocamos como hipótese que a maior recorrência da visão nos poemas não significa que este seja o sentido fundamental, latente entre todos os demais. Nesse sentido, a análise feita por Greimas⁴ (2002, p.35-36) de *Palomar*, de Ítalo Calvino, pode esclarecer a maneira pela qual os sentidos dos poemas em questão se comportam. Essa leitura defende que o olhar do personagem que avista os seios nus de uma mulher deitada na areia de uma praia, o qual “avança até aflorar a pele estendida” (CALVINO apud GREIMAS, 2000, p.33), está mais para o tato:

[...] seu olhar avança - e o avanço é, como se sabe, a forma figurativa do desejo – “até aflorar a pele estendida”, prolongando assim a isotopia da visualidade pela tatilidade. Pois o tato é algo a mais do que a estética clássica dispõe-se a nele reconhecer – sua capacidade para explorar o espaço e levar em conta os volumes: o tato se situa entre as ordens sensoriais mais profundas, ele exprime proxemicamente a intimidade optimal e manifesta, sobre o plano cognitivo, a vontade de conjunção total. A visualidade de Calvino, prolongando-se assim, desce delicadamente alguns graus em direção ao toque, forma figurativa da conjunção.

Um fenômeno dessa natureza parece orientar a visão do eu-poético nos poemas sobre o feminino em *Quaderna*, sendo a isotopia da tatilidade fundadora do efeito de sentido erótico desses poemas. É como se os olhos do eu-poético também avançassem sobre a figura feminina no ímpeto de atingir a referida *conjunção total*. Essa ideia de Greimas sobre o tato, certamente se associa ao fato de que, ao tocar algo ou encostar-se a uma superfície, é preciso que se esteja espacialmente próximo a esta. Tal condição “convida” os demais sentidos a participarem da percepção do objeto tocado, pois o aproxima do aparelho visual, olfativo, auditivo e gustativo.

Por esse motivo, estes três últimos, que também propiciam a proximidade do indivíduo com dado objeto são, juntamente ao sistema tátil, socialmente submetidos ao império do visual. Este não exige um contato próximo ao que se apreende, permitindo um distanciamento que faz dele o mais cognitivo e intelectual dos sentidos, ao contrário dos demais, por estarem ligados ao irracional, ao animal, ao não-civilizado e ao primitivo, portanto sentidos menos valorizados.

⁴ Esta análise faz parte da obra *Da imperfeição*, “que contribuiu decisivamente para a revitalização da semiótica geral, reintroduzindo nela as preocupações relativas à abordagem da dimensão sensível da significação – o que remete às origens fenomenológicas do projeto semiótico” – como bem define Ana Claudia Oliveira (2002, p.9) no prefácio deste.

Se o signo é o substituto do objeto, como nos demonstram as teorias sobre a imagem poética, e a linguagem substitui a relação entre as coisas, nas palavras marcadas por impressões táteis, o que está ausente se presentifica muito mais fortemente. Portanto, sendo a sensação tátil uma das maneiras sensoriais mais intensas de percepção do mundo natural, sua presença nos poemas é responsável, inclusive, pelo efeito de proximidade entre as figuras destes e do real. Portanto, acreditamos que essa presentificação propiciada pela taticidade determina o alto grau figurativo dos poemas, analisados neste trabalho, sobre a percepção do feminino em *Quaderna*.

Em “Jogos frutais”⁵, a mistura de paladar e tato, sentidos que se dão a partir do contato mais direto entre corpo e objeto, levam a energia erotizante às últimas consequências literalmente, sendo este o último poema da série:

Da pitomba possuis
a qualidade
mucosa, quando secreta,
de tua carne.

Também do ingá,
de musgo fresco ao dente
e ao polegar.
(MELO NETO, 2003, p.265).

Em “Paisagem pelo telefone” e “Jogos frutais”, identifica-se nos seguintes trechos, respectivamente, a percepção claramente tátil da figura feminina:

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, 2003, p.246).

E há em tua pele
o sol das frutas que o verão
traz no Nordeste.

É de fruta do Nordeste

⁵ Ainda que haja algumas entradas analíticas deste poema, optamos por não fazer sua análise aprofundada neste trabalho, pois acreditamos que suas especificidades não condizem com os objetivos centrais deste estudo.

tua epiderme:
 mesma carnação dourada,
 solar e alegre.
 (MELO NETO, 2003, p.263).

Além da sua relação com o visual, explicitada anteriormente, e dessa ocorrência mais evidente, a tatilidade se dá também de outras maneiras nos poemas. Em quadras como a já citada de “A mulher e casa” sobre a vontade de percorrer a mulher-casa por dentro, notamos que o caráter erótico se intensifica, de modo que a exploração da interioridade das figuras que compõem o símile, espaços que exercem forte atração sobre o eu-poético, seduzindo-o, remete ao *ato sexual*. Este é o exemplo máximo do sentido tátil enquanto o que proporciona uma percepção extremamente intensa, tanto na esfera real quanto dos poemas em pauta, e enquanto o que convoca todos os sentidos, aguçando próprio tato, para a experiência sensorial.

1.5 Figuratividade

A figuratividade estudada em semiótica não se restringe à exposição das figuras de retórica, pois se dedica a um estudo mais complexo que se propõe a compreender e explicar não as figuras, mas todo o processo figurativo de um texto. Denis Bertrand (2003, p.420) define a figuratividade como:

Todo conteúdo de um sistema de representação (visual, verbal ou outro) que tem um correspondente no plano da expressão do mundo natural, isto é, da percepção. As formas de adequação, configuradas pelo uso, entre a semiótica do mundo natural e das manifestações discursivas, formam o objeto da semiótica figurativa. Esta se interessa, pois, pela representação (a *mimesis*), pelas relações entre figuratividade e abstração, pelos vínculos entre a atividade sensorial da percepção e as formas de sua discursivização.

Devido ao fato de todo texto literário ser figurativo, o estudo da figuratividade é importante para sua análise, especialmente no que se refere à linguagem poética. Os estudos literários se fundamentam, de modo relevante, nos estudos retóricos e poéticos de Aristóteles, que postulou os elementos mínimos para a composição de um texto ficcional. Dentre esses, estão a *mimesis*, representação ou imitação do real e a *verossimilhança*, semelhança com o mundo

natural. Portanto, é necessária certa correspondência do texto literário com o real, para que haja uma identificação mínima do leitor com a obra.

É a partir desse vínculo que se pode estabelecer o que a teoria da figuratividade denomina contrato fiduciário ou contrato de veridicção. Literatura é ficção, contudo o texto se apoia em características não-ficcionais, ou seja, imitativas do real. Sem tal recurso se torna impossível a entrada para o texto e a fundação de um *crer verdadeiro* básico para formação do sentido. Isso não significa que o efeito é sempre de realidade; muitas vezes, a acepção buscada é de irrealidade, o que não exclui o pré-requisito, pois sem verossimilhança não há condições para construção de sentido.

Assim, as figuras cumprem esse papel fundamental, pois mesmo a língua corrente, não-literária, é figurativa, uma vez que é impossível falar ou mesmo raciocinar e sentir sem figuras. Com isso, estas permeiam todo o processo cognitivo e sensitivo, o que garante tal relação necessária, constituindo o *elo mínimo que liga a criação literária e o não-ficcional*. Além desse caráter primário, a figuratividade participa dos mais sofisticados processos da produção estética, que vão desde as estruturas semânticas das palavras até o modo que se faz sua apreensão sensorial, ou a *percepção* do texto.

Por esse motivo, em semiótica existem duas abordagens para a teoria da figuratividade, ancoradas na semiose e na percepção, aspectos teóricos anteriormente citados, com base em Fontanille. A primeira constitui uma abordagem estruturalista fundamentada na semântica estrutural e elaborada por Hjelmslev e a segunda é também denominada *tela do parecer*, cuja base é a própria semiose. Esta, mais atual e complexa, foi desenvolvida por Greimas.

A semiose, reformulação de Hjelmslev para a teoria saussuriana do signo linguístico, é uma denominação para a relação entre os planos da expressão e do conteúdo. A dicotomia hjelmsleviana tem o intuito de salientar o fato de que ambos os planos são estruturalmente homólogos, de modo que cada um deles se divide entre forma e substância, como explicitado anteriormente. Na Linguística, a forma da expressão é fonte de estudo da fonologia, e a fonética, por outro lado, analisa a substância da expressão. Segundo Bertrand (2003, p.116), a substância do conteúdo pode ser exemplificada pelo termo “cromatismo”, em que cada língua faz um recorte de acordo com sua cultura. Assim, a forma do conteúdo é representada por cada unidade desse campo semântico: cada uma das cores.

A partir dessa metodologia, é possível delimitar precisamente o objeto de estudo da semântica estrutural, que é base fundamental para o estudo semiótico da figuratividade: a descrição da *forma do conteúdo*.

Assim como a comutação revelava o fonema como uma combinação distintiva de femas, igualmente, no outro plano, o semema aparecerá como uma combinatória de unidades semânticas mínimas, os *semas*. Esse é o procedimento, muito simplificado, que se encontra na base da análise sêmica. [...]. Esta, tornada possível por esse postulado do isomorfismo, não tem, em princípio, de fazer intervir o referente. A articulação do conteúdo corresponde ao crivo de leitura do mundo sensível, submetida ao relativismo cultural, que constitui a substância do conteúdo; mas sua organização como semantismo é autônoma. (BERTRAND, 2003, p.116).

Cada uma das diferentes significações de um lexema, ou verbete de dicionário, é denominada semema. Cada semema é constituído por um núcleo sêmico, ou seja, um ou mais semas fixos, que são parte obrigatória do semema, e semas contextuais, representantes cada qual de um diferente contexto. O sema é a unidade mínima de significação: uma unidade diferencial que resulta de uma série de oposições, como alto/baixo, vida/morte, ou gradientes, como frio/morno/quente. De acordo com o exemplo de Bertrand (2003, p.167), no semema “homem”, o núcleo sêmico, inerente à sua significação, é constituído pelo traço /humano/ e os semas contextuais são de /sexualidade/ e /espécie/. Assim, o semema realizado, ou lexema “homem”, sempre significa “ser humano”, contudo, dependendo do contexto, pode significar “espécie humana”, “ser” ou “seres humanos do sexo masculino” e “ser” ou “seres humanos do sexo feminino”.

Esse conceito elementar da semântica estrutural é importante para a análise literária, pois implica diretamente na questão do texto. Sendo o classema, ou sema contextual, elemento essencial para a composição do semema, e por decorrer do contexto, “irriga, fortalece e modifica a significação dos lexemas.” (BERTAND, 2003, p.170). Portanto, ao entrar na composição dos sememas, impõe uma análise discursiva, uma vez que a simples significação lexical limita-se a uma “significação isolada”, portanto artificial. Tal fenômeno justifica a importância do contexto para o discurso, sendo aquele que atualiza as infinitas virtualidades disponíveis para o estabelecimento do sentido específico. Com isso, desmistifica-se a ideia de que o sentido se restringe a palavras:

O texto, qualquer que seja sua dimensão, é o lugar da desambiguação, ao menos parcial, das significações. Por isso, esse método de análise integra igualmente o problema da interpretação, da polissemia e, logo, da dimensão pragmática do discurso.

É através da análise sêmica que se torna possível verificar um mecanismo fundamental da poesia, a *ruptura de construções semêmicas cristalizadas pelo uso*, possibilitando *inovadoras virtualidades de sentido*. Em poemas, muitas vezes, se desloca um sema contextual, ampliando o campo lexical do semema e colocando em xeque, inclusive, o núcleo sêmico, ou seja, o cerne da rigidez e inflexibilidade da palavra. Assim, a poesia “cumpre seu papel” linguístico fundamental: a desautomatização da linguagem, o convite a repensar a relação indissolúvel de dependência e libertação que com essa se estabelece, abrindo para conseqüente e indispensável reflexão acerca de infinitos desdobramentos do uso que dessa se faz.

Existem diferentes graus de figuratividade, ou seja, gradientes que variam entre o mais baixo e mais alto grau de figuratividade, denominados, respectivamente, iconização e abstração. Dependendo de como é trabalhada no discurso, essa alternância se dá em gradientes, do mais para o menos figurativo, como: iconização, estilização, alegoria, símbolo e conceito. Tal seqüência revela, inclusive, a variação de densidade sêmica, da mais para a menos elevada, de modo que a condição para que ocorra iconicidade é que o campo semântico apresente objetos do mundo natural. A abstração, por outro lado, caracteriza-se pela variabilidade semêmica e contextos abertos.

Para que a seqüência figurativa de um texto atinja significações mais abstratas, precisam ser ligadas às isotopias⁶ temáticas, ou seja, devem ser revestidas por um tema. A tematização une os elementos das figuras, orientando-os e atribuindo-lhes valor e sentido. Portanto, o figurativo deve ser assumido por um tema para ser compreendido, o qual é intensificado e confirmado a todo o momento pelas estratégias figurativas.

A figuratividade costumava ser vista como pertencente à superfície do discurso, sendo apenas um caminho para a abstração mais profunda; contudo a partir das orientações mais

⁶ “Recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. Diferentemente do campo lexical (conjunto de lexemas ligados a um universo de experiência) e do campo semântico (conjunto de lexemas dotados de uma organização estrutural comum), a isotopia não tem por horizonte a palavra, mas o discurso. Ele pode assim referir-se ao estabelecimento de um universo figurativo (isotopias de atores, tempo e espaço), mas também à tematização desse universo (isotopias abstratas, temáticas, axiológicas), e sobretudo à hierarquia entre as isotopias de leitura (por identificação de um núcleo isotopante que rege as isotopias de nível inferior).” (BERTRAND, 2003, p.421).

recentes da semiótica greimasiana, é possível compreender seu caráter profundo. Devido às atuais reflexões em torno da figuratividade, os semioticistas têm se voltado à análise das estreitas relações entre a dimensão figurativa do discurso e a atividade de percepção.

Os questionamentos fundamentais que dizem respeito a tais relações giram em torno dos laços, das estreitas ligações entre os objetos da linguagem descritos pela semântica figurativa e os objetos sensíveis que o corpo sente através de seus canais sensoriais. Para isso é de grande importância o estudo de Greimas sobre a figuratividade como “tela do parecer”, uma espécie de crença (ilusão referencial).

1.6 A figura feminina nos poemas de *Quaderna*

O estudo da figura feminina em *Quaderna*, de João Cabral, não é novo. Por meio de outros posicionamentos críticos, alguns trabalhos se dedicaram ao tema. Dentre esses, selecionamos *João Cabral de Melo Neto: a Poesia no Feminino*, de Silvana Moreli Vicente, para observar a presença da temática do feminino na poética de João Cabral. Esse estudo divide-se em duas partes, a primeira persegue a configuração da temática feminina em toda a obra poética de João Cabral e a segunda é dedicada às duas últimas obras do poeta, *Andando Sevilha* (1989) e *Sevilha andando* (1993), nas quais a autora acredita haver um adensamento da abordagem do feminino, que passa a ser, segundo ela, central em relação a toda a produção anterior.

De fato, o engendramento do *feminino* como tema estruturador nas últimas coletâneas de João Cabral não foi acontecimento inaugural. O poeta vinha trilhando um caminho de aprendizagem pela poesia, na medida em que, no paradigma do constante risco e desafio de trazer objetos perturbadores de uma consciência desperta para a superfície do poema, veiculava a temática lírico-amorosa. O feminino recebeu tratamento diverso no decorrer de sua produção, sendo, por exemplo, uma ameaça para a consciência do eu poético ainda em estado de indefinição em *Pedra do Sono* (1939-42); trazendo no seu bojo uma discussão metalinguística em *Quaderna* (1956-59); demonstrando uma empatia ativa e produtiva na experiência do eu com os espaços da cidade e com a mulher nas coletâneas após *Museu de Tudo* (1966-74) e culminando com sua figuração central em *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha*. (VICENTE, 2002, p.2).

A hipótese de Vicente é de que há um tipo de “aprendizagem”, ideia construída desde o trabalho inicial de João Alexandre Barbosa, do poeta em relação à figura do feminino,

intensificada e completada nas últimas coletâneas. De fato, sua pesquisa traz contribuições no sentido de expor as ocorrências da temática feminina na poética cabralina, o que é de amplo interesse para este estudo, bem como de verificar nos últimos livros a realização do que vinha se ensaiando anteriormente.

A partir desse conhecimento, concluímos que é viável pensar em um aprendizado poético por meio da figura feminina, porém não de forma linear como colocado. Não parece haver aprendizado no sentido de “evolução” temporal da poesia, tal qual Vicente defende, mas, a princípio, na própria incorporação de um objeto bastante atípico em relação aos de que o poeta se vale no percurso da realização de seu projeto poético.

Certamente, a figura feminina é bem mais complexa que a da *pedra* ou a da *faca*, por exemplo, que representam ideias fixas do poeta, fazendo-se presentes em uma série de poemas ao longo de suas obras, inclusive nos títulos de algumas delas: *Pedra do sono* (1941), *Uma faca só lâmina* (1955), *A educação pela pedra* (1965) e *A escola das facas* (1980). A primazia dessas figuras se explica por seus traços semânticos, como os de concisão, laconismo, especificidade, precisão e concretude, definidores do projeto poético de João Cabral, explicitado mais adiante.

Essas figuras são percebidas, sobretudo, pelos *olhos*, portanto de modo predominantemente *cognitivo*, causando efeitos de sentido de racionalidade, realidade, lucidez, em pólo oposto a uma apreensão mais sensorial, afetiva e emotiva. Portanto, além de serem praticamente um símbolo da poesia de João Cabral pelos referidos motivos, essas figuras ilustram, ainda, a *ruptura* do poeta com o *lirismo* tradicional, que prima por figuras de apelo sentimental, como a própria figura feminina.

Portanto, a incorporação do feminino na poesia de João Cabral constitui, no mínimo, um desafio. Em cada estágio da efetivação do projeto do poeta, o feminino tem uma função específica de acordo com a maneira que se dá sua incorporação. Acreditamos que em *Quaderna* esse processo ocorre de modo mais explícito, uma vez que a figurativização do feminino se intensifica. Esta não apenas se “avulta” na obra em questão, como diz Vicente, mas também se destaca, pois, se nas últimas coletâneas a cidade de Sevilha é figurativizada, em *Quaderna* a figura em destaque é a da mulher em si. Em ambos os casos o poeta se vale, de fato, da figura feminina que se mistura, respectivamente, com a cidade e com outros espaços, todavia no segundo caso se parte da figura feminina, que é central nos poemas.

Os poemas que constituem o *corpus* deste estudo são explicitamente dirigidos à segunda pessoa do discurso, o que é raro na obra cabralina, pela aparente subjetividade que infundem. O enunciador se direciona à figura feminina, como em “Tua sedução é menos / de mulher do que de casa: pois vem de como és por dentro / ou por detrás da fachada” (MELO NETO, 2003, p.241), primeiros versos de “A mulher e a casa”. “Estudos para uma bailadora andaluza” é exceção; simulando uma enunciação mais objetiva, o eu-poético se vale de uma linguagem referencial para descrever a mulher e compará-la a determinado espaço: “Ela tem na sua dança / toda a energia retesa / e todo o nervo de quando / algum cavalo se encrespa.” (MELO NETO, 2003, p.220).

Como é possível notar nos fragmentos acima, apesar de exibir características novas na poética cabralina, que serão posteriormente analisadas, os poemas mantêm em sua linguagem o laconismo característico da poética de João Cabral, cujo traço fundamental é o rigoroso critério sintácticosemântico a que submete seus poemas. Essa técnica-base é explicitada, de modo bastante lúcido, por João Alexandre Barbosa (1975), ao afirmar que o poeta assume a linguagem de carência, não como perda, mas conquista, ao eliminar o que há de desgaste nas palavras.

Esse aspecto é também identificado por Antonio Carlos Secchin, outro estudioso primordial para este trabalho. Em *João Cabral: a poesia do menos* (1985), ele defende a hipótese de que a poesia de João Cabral se constrói “sob o prisma do menos”, por meio do recurso de esvaziamento do signo, em que é retirado o que há de excesso nas palavras para que permaneça apenas o sentido que exprima exatamente o que o poeta deseje ou julgue pertinente. Segundo Secchin (1985, p.3, grifo do autor):

[...] os processos de formalização de seus textos são deflagrados por uma ótica de desconfiança frente ao signo linguístico, sempre visto como portador de um *transbordamento* de significado. Amputar do signo esse excesso é praticar o que denominamos a poesia do menos. Mas, para João Cabral, desvincular a palavra de uma tradição retórica não é suficiente: a desconfiança do poeta incide tanto na antiga ordem de significações do signo quanto na nova ordem em que ele o instala. Daí sua poesia frequentemente confessar-se como um ponto de vista (histórico) sobre a linguagem, e não como um neutro espaço de onde as palavras emanariam resgatadas numa pureza original.

Todo esse procedimento de manipulação da linguagem é explorado detalhadamente nas análises subsequentes, sobretudo do poema “A palavra seda”.

A poética que resulta do trabalho minucioso com a palavra, uma das formas de metalinguagem, tópico ao qual mais se associa João Cabral dentro do universo da poesia, é

também imprescindível para a análise dos poemas sobre o feminino de *Quaderna*. Nessa obra, esse recurso está fortemente presente, porém acredita-se que não da maneira como isso se dá nas obras mais estudadas do poeta. O fato do discurso metalinguístico e metapoético se destacarem na poesia cabralina, tanto em termos de ocorrências ao longo de um extenso número de poemas, como da qualidade a este atribuída, de modo unânime pela crítica, certamente faz com que o interesse por seu estudo se dê nas mesmas proporções.

O resultado dessa ênfase é que a abordagem mais intelectual se tornou um traço distintivo da obra em questão, conseqüentemente toda analisada praticamente dessa perspectiva. Justamente por essa razão, notamos que os poemas cabralinos habitualmente escolhidos para interpretação, de modo geral, possuem o recorte metalinguístico bastante demarcado. Também os poemas sobre o feminino de *Quaderna* são um “ponto de vista sobre a linguagem”, nas palavras de Secchin (1985, p.13).

A serviço da poesia, a poética de João Cabral se distingue pelo método de testar procedimentos, temas, figuras, num incessante trabalho e experimentação. Nesse sentido, ele coteja, inclusive, os temas mais caros ao lirismo, como o feminino, para mostrar que este também se presta para tratar da poesia, e não apenas do “eu”.

O modo pelo qual a metalinguagem opera em ambos os casos é o mesmo: o enunciado qualifica detalhadamente as figuras centrais dos poemas, ao passo que a enunciação realiza o mesmo processo aplicado à linguagem da poesia. Acreditamos que o fator determinante da *diferença de teor metalinguístico* entre os poemas de mais frequente análise e esses, de *Quaderna*, é a figura feminina, que, colocamos como hipótese, difere da expressão poética que a tradição tem construído.

Portanto, a ideia do aprendizado da linguagem poética com as figuras é base para esta pesquisa, pois as palavras parecem ter aprendido com a figura da mulher, dominante nos poemas em questão, a se “oferecer” sensorialmente ao poeta. A figura feminina é descrita da perspectiva masculina, de tal maneira que a imagem que se constrói a partir dela não é a de uma progenitora, nem mesmo a de um ser idealizado, mas de uma mulher para “cama e mesa”, como explicita o poema “Jogos frutais”. Ou seja, como um ser pleno de tudo o que seria a essência do feminino, da “fêmea”, daí a pertinência da sua associação ao natural e ao animal em cada um dos poemas. Assim, concluímos que o referido aprendizado da linguagem não se dá a partir de uma figura feminina resgatada da tradição lírica; a figura construída pelo poeta traz as marcas, os “ressosos”

de uma substância sensorial que convoca o corpo, os sentidos do eu-poético. A figura feminina construída pela tradição é repensada, refeita e, em seu lugar, emerge uma figura mais atada à impressão que ela causa ao poeta. Em cada sema ou classema que o poema vai delineando, aparecem os sinais da reflexão que ele faz diante dessa construção figurativa.

A linguagem dos sentidos, alcançada por meio do rigor de certos mecanismos poéticos para “dizer a mulher”, parece constituir o que Barbosa (1975, p.158) considera lírico sem aspas. Este lírico que, segundo ele, desmascara a todo o momento o lírico entre aspas – aprofundado na seção seguinte - é apreensível no efeito de sentido de exaltação e celebração do feminino, percebido de modo positivo e singular. Há um tom de homenagem ao feminino nos poemas, que se evidencia na obstinação com que o eu poético procura apreendê-lo. Este é por ele examinado como objeto poético de tamanha complexidade que chega a constituir não apenas mais um desafio difícil, mas supremo.

Entretanto, esse fato não constitui obstáculo para o poeta; pelo contrário, o instiga a prosseguir a investigação pelo encantamento e comoção que o objeto nele suscita. Tão plena é a figura feminina em cada poema, constitui uma espécie de presença tão significativa que ocorre um transbordamento desse aspecto feminino para além da forma, do corpo. Este se dilata de tal maneira que tudo vai se “feminilizando” no poema - o tempo, o espaço, os objetos, as palavras - e, assim, pode-se pensar em atmosfera feminina e sua possível fusão com o próprio poema.

A partir dessas proporções, acreditamos que o eu poético está *tomado por esse objeto feminino afetivamente*, no sentido de sujeito apaixonado, tal como a semiótica greimasiana trata do assunto.⁷ Por mais que se valha de uma linguagem aparentemente impessoal, até didática, o eu-poético está definitivamente envolvido, tanto que se dispõe à incansável busca pelo veículo exato para atingir seu objeto. Descobre a linguagem específica para designá-lo, a expressão não aquém nem além do que acredita ser sua essência cabal.

É exatamente o fascínio, a obstinação que asseguram a *lucidez necessária* para essa conquista configurada nos poemas e que se alcança plenamente na última estrofe de cada poema. Nesse momento se alcança o êxtase, pois se dá a máxima apreensão possível da sua percepção da figura feminina, que culmina, indissociável e igualmente com o encontro da poesia, pois, para um processo intenso como o descrito, é absolutamente inviável separar linguagem e metalinguagem.

⁷ A semiótica trata a paixão, dimensão patêmica do discurso, como a modulação dos estados do sujeito, seus “estados de alma”. Não se confunde com uma abordagem psicológica do universo afetivo no âmbito do discurso.

Segundo essa lógica, pensamos que a relação do poeta com as palavras é masculina. Transfigurada em mulher, a linguagem poética é um espaço de fruição, de deleite, diante do qual o poeta não se porta apenas como espectador. Ao penetrar nesse universo, sorve-o por meio de todos os sentidos e o descreve sistematicamente a partir dessa experimentação. É fato que toda a poesia cabralina se presta a falar sobre si própria e não apenas sobre os objetos que lhe servem de figuras. Contudo, estas ensinam o poeta e, simultaneamente, aprendem com ele a linguagem da poesia, imprimindo nela as suas qualidades próprias de figura. Portanto, é evidente que toda a reflexão acerca da imitação do real e das figuras, explorada nesta pesquisa, está associada à referida aprendizagem e não à reprodução. Ou seja, estamos falando em recriação do real pela linguagem, bem como explicitamos no início desta seção.

De acordo com o que defendemos, a linguagem poética em questão é marcada pela figura feminina, porém é preciso ficar claro que essa relação se dá entre o poeta e a poesia, não diretamente entre ele e a figura. Lauro Escorel, em *A Pedra e o rio – uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto* (1973), analisa os símbolos e as imagens mais significativas da poética de João Cabral, baseando-se em alguns conceitos junguianos. Na seção dedicada à imagem da mulher, diz que o poeta, fiel à sua poética “anti-sensual e seca”, não se entrega à sedução de Eros e focaliza a mulher com a objetividade de uma câmera cinematográfica, que fixa uma figura ou cena sem qualquer participação emocional.

Ele pondera que em poesia a total objetividade é inatingível, pois esta é feita de linguagem, já permeada de elementos inconscientes e subjetivos. Entretanto, diz que o poeta chega ao máximo a que pode chegar um homem em termos de objetividade diante da figura da mulher.

O que Cabral de Melo realmente consegue evitar, fiel à sua atitude ascética, é a complacência sensual na descrição da mulher; o que ele procura conter é a livre expansão da força erótica da natureza masculina, que conduz tantos outros poetas ao sensualismo, quando não a um franco erotismo exibicionista. Não que o poeta pernambucano seja insensível à atração de Eros: a tensão de seus poemas, inspirados na mulher, acusam, ao contrário, uma forte sensualidade contida e transmutada em beleza poética. (SCOREL, 1973, p.84).

Para atingir esse efeito de distanciamento, o poeta não fala da mulher diretamente, mas sempre por meio do *símile*. A analogia entre a mulher, seu corpo, mais especificamente, e outro espaço, permite um *deslocamento sensorial*, em que aquilo que se diz sobre o corpo, ou mesmo

sobre o feminino, é atribuído ao seu comparante. Isso em um movimento de antropomorfização e personificação, em que o apelo aos sentidos e o erotismo se afastam por um momento da mulher e passam a pertencer ao espaço comparante.

Como Escorel elucida, a sensualidade contida nos poemas está ligada à poesia em si, à palavra poética, pois quando o poeta fala de uma figura qualquer para falar da figura feminina, criando o efeito de impessoalidade que o crítico destaca, vale-se desta para falar da poesia. Toda sensorialidade e erotismo são inerentes à poesia em si, portanto, compartilhamos com Escorel a ideia de que é nesse viés que o erótico se dá na poesia cabralina e, nesse sentido, é considerado para a análise dos poemas.

Para Escorel (1973, p.85), João Cabral “produziu verdadeiras obras-primas com temática feminina, não somente pelo rigor da construção formal, como também pela originalidade e riqueza expressiva de suas metáforas”. Tendo em mente essa expressividade, é importante deixar claro novamente neste ponto que a interpretação metalinguística não exclui a relevância do feminino, bem como não a diminui, pois ambos os aspectos permanecem unidos e igualmente marcantes nos poemas, como será possível observar nas análises.

“Estudos para uma bailadora andaluza”, “Paisagem pelo telefone”, “A mulher e a casa”, “A palavra seda”, “Rio e/ou poço”, “Imitação da água”, “Mulher vestida de gaiola” e “Jogos frutais” são os poemas que caracterizamos como os que figurativizam o feminino em *Quaderna*. São oito dos vinte poemas da obra, diferente da classificação de Barbosa, que também inclui “História natural”, e de Vicente (2002), que não considera este, mas “Sevilha”. Para o presente estudo, nos baseamos na definição de Secchin (1985, p.133), para quem o “aspecto unificador da abordagem do feminino é o padrão formal”.

Ao realizar um levantamento da metrificação, do esquema rímico e da estrofação do livro, o autor conclui que, com exceção de “Jogos Frutais”, atípico no que se refere à organização dos versos:

[...] o espaço onde cabe a mulher apresentará oito ou doze estrofes; terá sempre versos heptassílabos; se constituirá através de uma única rima toante [...] em João Cabral, tão consciente das barreiras retóricas que se impõe (cf. entrevista, p.299), a coincidência que assinalamos aponta para a *produção de sentido*. Para falar da mulher, as regras do jogo retórico serão as acima levantadas. Por isso, não incluímos na rubrica “tematização do feminino” o poema “História Natural”: é composto em hexassílabos e em rimas consoantes, dois traços que o distinguem do modo geral. Nesse texto, além disso, em momento algum o poeta

descreve a mulher: detém-se nos sucessivos estágios por que passa um *casal* em seu relacionamento erótico, numa linguagem a que falta a intensa sensorialização que marca os demais poemas. (SECCHIN, 1985, p.134).

“Sevilha” apresenta igualmente uma estrutura formal diversa da estabelecida pelo poeta para dizer o feminino, bem como não descreve uma mulher e sim a cidade de Sevilha, com alguns traços semelhantes aos que caracterizam os demais poemas, porém pensamos que as divergências se sobrepõem. Barbosa (1975, p.158) o qualifica como “um poema que trata especificamente da Espanha”, encerrando a classificação com oito poemas que tratam do Nordeste, um que estabelece uma relação entre as regiões mediterrânea e nordestina e “A palo seco”, o qual, segundo ele, deve ser considerado como um texto à parte, dado seu recorte metalinguístico.

Dentre os poemas citados, optamos por analisar “Estudos para uma bailadora andaluza”, “Paisagem pelo telefone”, “A mulher e a casa”, “A palavra seda” e “Imitação da água”, pois constatamos que estes concentram de modo mais intenso os aspectos ligados às questões que concernem ao presente estudo. A sensorialidade e a lucidez parecem se adensar e se fortalecer reciprocamente, entrelaçando mais estreitamente os fios do feminino e da poesia. Ademais, julgamos que neles se sobressaem as linhas atadas à seta condutora de sentido que perseguimos e que atravessa a sequência dos oito poemas, dispostos de modo a elucidar o processo de aprendizagem defendido por Barbosa.

Para o crítico, os poemas que abordam o feminino “sugerem uma leitura atenta, sobretudo no sentido de verificar-se o modo pelo qual, numa poética de constante negação do ‘lírico’, foi realizada a sua incorporação.” (BARBOSA, 1975, p.158; grifo do autor). Ainda em relação aos poemas de *Quaderna*, o crítico diz: “*Quaderna* é, a meu ver, o livro em que João Cabral assume o domínio, não direi de sua linguagem, mas da linguagem da poesia: a imitação do real se faz agora amplamente porque a sua linguagem parece ter aprendido com os objetos uma forma de realização (leia-se tornar real).”

Segundo o crítico, *Quaderna* revela uma complexidade de construção que o situa como um dos textos essenciais na evolução de João Cabral, pois:

[...] como que confirmando o movimento de equilíbrio buscado pelo autor entre a composição e a comunicação, a importância deste texto decorre também da maior variedade e complexidade dos motivos explorados por João Cabral: abrindo, pela primeira vez, a sua poesia para a celebração da mulher, o modo

pelo qual opera esta celebração é já um indício da referida conquista da linguagem da poesia. (BARBOSA, 1975, p.157).

Tais considerações do autor, dentre outras, norteiam esta pesquisa, uma vez que ele analisa de modo criterioso a obra cabralina, contribuindo, sobretudo em *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto* (1975), substancialmente para este trabalho; especialmente ao apontar e demonstrar a importância de *Quaderna* na obra do poeta, considerando os poemas sobre o feminino como *dominante*.

Embora estejamos de acordo com diversas opiniões da crítica e, inclusive, nos sirvamos delas como fundamento, notamos que, ao discorrer a respeito dos poemas sobre o feminino em *Quaderna*, tal crítica praticamente não aponta divergências entre si. São unânimes em separar o caráter metalinguístico, a rigidez formal e, por outro lado, a sensorialidade marcante dos textos.

O que pretendemos discutir aqui é essa noção de oposição. Pensa-se que a sensorialidade, os aspectos mais associados ao feminino, ao lírico e à subjetividade não são opostos aos tidos como objetivos, lúcidos e reflexivos. Assim, uma das intenções que temos com as análises é explicitar a intrínseca relação entre esses dois elementos, em que um enriquece e completa o outro. De fato, essa questão só pode ser claramente compreendida por meio de análises aprofundadas, as quais não constam da crítica, que tem se ocupado da interpretação mais geral do conjunto dos poemas, com base em pequenos fragmentos de cada um.

Possivelmente um contato mais intenso com o texto possibilite um entendimento maior de sua complexidade, em detrimento do enfoque central na história da obra do poeta, ou de seu estilo visto isoladamente, o qual ainda está bastante presente nos estudos da crítica cabralina e que deve ser aproveitado sim, porém como embasamento.

2 A POESIA LÍRICA E A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso,
e sempre impudor?
(MELO NETO, 2003, p.554).

2.1 Gênero lírico e lírica moderna

Nos estudos sobre o poeta João Cabral de Melo Neto, há um paradoxo bastante recorrente. Alguns críticos dizem que se trata de um “poeta antilírico”, afirmação que, em geral, é justificada pelo laconismo da linguagem de seus poemas, sua concisão, precisão; pela racionalidade e lucidez da sua poesia que resulta de um trabalho árduo, complexo e artesanal.

Em geral, não há outras explicações para a expressão “antilírico”, pois se pressupõe que o conceito de “lírico” seja satisfatoriamente compreendido pelo enunciatário. Caso não seja, este certamente supõe, a partir de seus conhecimentos gerais sobre poesia e sobre o poeta em questão, que “lírico” significa o contrário de tudo o que torna peculiar a poesia cabralina. Lírica é, então, a poesia sentimental, amorosa, que fala da mulher amada, das emoções, da subjetividade.

De fato, essa conclusão parece fazer sentido. Porém, por mais objetivos que sejam, os poemas cabralinos são poemas, e não textos científicos. Ao se valer da poesia para refletir sobre a linguagem, por exemplo, e para mostrar que não se deve poetizar o poema, uma de suas maiores convicções, João Cabral não deixa de revelar certa subjetividade. Ele acredita na objetividade, na racionalidade, que constituem, conseqüentemente, valores próprios, portanto subjetivos, impressos nos poemas.

Contudo, com base no argumento aqui explicitado, ainda parece haver certa coerência em dizer que o poeta de “Antiode”, “O engenheiro”, “Catar feijão”, “Uma faca só lâmina” é um

antilírico. Provavelmente por estes constituírem poemas “pétreos”, explicitamente metalinguísticos, de linguagem concisa e direta. Então, poemas como “A mulher e a casa”, “Imitação da água” e “Jogos frutais”, que trabalham a figura da mulher de modo sensorial não seriam líricos, já que mulher é, por algum motivo, muitas vezes, sinônimo de lirismo?

Partindo dessas inquietações, propomos uma reflexão sobre o paradoxo “poeta antilírico”, relativamente bastante recorrente na crítica da obra de João Cabral. Com base no estudo de determinados conceitos de lírica, tradicionais e mais recentes, e da crítica especializada, investigamos possíveis relações entre poesia cabralina e poesia lírica. Com as análises subsequentes dos poemas escolhidos que tratam da percepção do feminino em *Quaderna*, esperamos que os desdobramentos desta seção encontrem a argumentação necessária.

Como se sabe, lírico é o nome de um dos gêneros literários, ao lado do épico e do dramático. Segundo Massaud Moisés (1982, p.306-307), lírica vem do grego “*lyrikós*, cantar ao som da lira. A conotação do vocábulo ‘lírica’ articula-se estreitamente à sua etimologia: no início, designava uma canção que se entoava ao som da lira. Assinalava, pois, a aliança espontânea entre música e poesia, ou entre a melodia e as palavras”.

De acordo com Moisés, essa poesia foi inaugurada pelos gregos no século VII a.C. e permaneceu até que seu primeiro significado deixou de ser usado na Renascença. Neste momento, o trabalho do crítico tornou-se complicado pela dificuldade de distinção entre o texto poético destinado ao canto e o verbal.

De um modo geral, o histórico da lírica apresenta dois grandes lapsos de tempo limitados pela Renascença: no primeiro, consistia na atividade poética destinada ao canto, e acompanhada pela lira ou, durante a Idade Média, por outros instrumentos de corda, como a viola, o alaúde, o saltério, a guitarra; no segundo, instaurando o divórcio entre a letra e a pauta musical, o poema lírico endereçava-se não mais aos ouvidos, e sim aos olhos, na medida em que visava a ser lido. Contudo, o remoto e entranhado vínculo resistiu: a rigor, embora o poema lírico não mais implicasse o canto, a musicalidade manteve-se como característica indelével.

Para os gregos, egípcios e hebreus, a lírica era associada, primitivamente, às práticas religiosas, segundo o pesquisador. Provavelmente é daí que provém seu caráter elevado e sagrado. Os críticos romanos, no entanto, evidenciavam aos gregos o aspecto estético da poesia, que consideravam de natureza musical, acompanhada pela lira e destinada ao canto. Durante a Idade Média, há uma retomada da influência teológica sobre a lírica, porém a ligação com a

música se manteve como aspecto central desse tipo de poesia. Com o Renascimento, como foi dito, é que ocorre definitiva ruptura dessas ligações.

Ainda segundo Moisés (apud HEGEL, 1968, p.57), a partir da distinção feita pelos gregos entre a poesia lírica criada e executada por apenas uma pessoa da córica, entoada por um coro, apontavam a preocupação com o próprio “eu”, componente básico do poeta lírico. Desse modo, apesar das alterações sofridas na poesia lírica, sua essência permaneceu a mesma: “O poeta lírico está preocupado com o próprio ‘eu’: o conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo”.

Os objetos e o mundo circundante não interessam ao poeta, pois, quando ele sai de si, os objetos são o fundamento de onde nascem os sentimentos, as emoções e as opiniões. Ou seja, o poeta projeta-se no objeto para ver a si próprio, ou o vê como prolongamento de seu “eu”. Os objetos do mundo exterior constituem, então, pretexto para exprimir o pensamento, desencadeando no poeta sentimentos até aqui latentes; portanto, há uma tendência do “eu” para abordar ou deformar esses objetos.

O mesmo ocorre quando o poeta lírico descreve a natureza ou pretende narrar algo. “Até nestes casos [...] a narração deve servir para externar uma situação interior, um estado de alma, um sentimento, uma emoção” (HEGEL apud MOISÉS, 1968, p.58). Assim, há deformação, uma recriação do real, por meio da sensibilidade do poeta, já que, segundo o estudioso, toda verdadeira poesia tem como objetivo o conteúdo autêntico da alma humana. Para ele, até os conteúdos mais positivos, mais concretos e mais substanciais, quando tratados de maneira lírica, são reflexos de sentimentos, intuições, ideias ou reflexões subjetivas, o que determina o caráter fortemente ambíguo da poesia lírica.

Massaud Moisés (1968, p.59) parece não acreditar, de fato, em universalidade na poesia lírica. Segundo ele, o poeta pode sentir as mesmas inquietações de um grupo, mas não pode deixar de senti-las como indivíduo, de modo que as obras que escreve somente o representam individualmente, quando não, tenderia a se tornar um poeta épico. “É certo que a subjetividade é também capaz de se elevar a uma síntese universal, mas se pretende afirmar-se como subjetividade encerrada em si, deverá renunciar à universalidade e contentar-se com o particular e o individual”.

A teoria da mimese poética proposta por Merquior é de grande interesse, sobretudo para os estudos da poesia moderna. Ao se valer de duas das mais importantes e tradicionais teorias da literatura, a mimese aristotélica e a função poética de Jakobson, bem como teoria da lírica moderna Friedrich como base de seu argumento, Merquior estabelece uma enriquecedora definição para o poema, e a proposta de uma teoria para o estudo da lírica.

Para o estudioso, “a lírica era, a princípio, apenas um gênero da poesia; porém, com o declínio do grande poema narrativo e do verso dramático, lírica e poesia terminaram por confundir-se. No exame da literatura moderna, um termo pode ser praticamente empregado pelo outro”. (MERQUIOR, 1997, p.17). Segundo Merquior (1997, p.17), a principal consequência desta identificação foi que a lírica passou a ter, por excelência, uma característica essencial da poesia, a de função linguística específica. “Considerada como tal, poesia é o tipo de mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne da palavra é tão importante quanto o seu sentido”.

Para fundamentar sua reflexão teórica, Merquior (1997, p.17) parte da definição do que considera o objeto da poesia: “a representação fictícia de situações humanas, dotadas de interesse permanente.” Conclui, então, que a lírica é uma forma de imitação. Em seguida, recupera as relações históricas entre lírica e mimese e assinala o fato de Aristóteles analisar com minúcia como artes miméticas a tragédia e a epopeia, em detrimento da poesia lírica.

O teórico contemporâneo defende que a postura de exaltar o drama como mimese perfeita é um anacronismo. Os gregos do século IV, como já foi dito, não separavam o poema da declamação, acreditavam que a lírica era uma forma anterior à tragédia, e nem mesmo a consideravam literatura, mas música. Contudo, ainda na Grécia havia uma concepção mais aberta das artes miméticas. No livro X da *República*, de Platão, tanto a pintura, como toda poesia são consideradas imitativas, porém avaliadas como não ideais por serem associadas às paixões e comportamentos inferiores.

Merquior observa que no início da *Poética* de Aristóteles há também uma comparação com a pintura, já isenta de julgamentos morais e que, mais adiante, é relatada a origem da poesia como a “faculdade de imitar”, quando se define a mimese. Todavia, assinala que logo Aristóteles volta a analisar a representação das ações humanas.

Apenas mais tarde foi possível associar, de fato, a poesia à mimese, de acordo com o teórico. No século XVI, a partir dos estudos da *Poética*, com base em outros modelos literários,

Capriano e Fracastoro afirmam que o objeto da poesia é a imitação, não apenas das ações humanas, mas em geral. Para Varchi, a ação inclui as paixões, que são as disposições do espírito que conduzem o homem a agir.

Porém, com Castelvetro ocorre a degradação total da teoria da imitação, pois a mimese poética deixa de se basear no critério da necessidade estética proveniente da lógica do enredo. Assim, o efeito da poesia não são mais emoções diretamente ligadas aos problemas humanos, mas se reduz à sensação do maravilhoso. Merquior (1997, p.17) ressalta que o equilíbrio aristotélico entre prazer e crítica é rompido e a poesia se torna “jogo irresponsável” e “fantasia superficial”.

Segundo Merquior (1997, p.19), Kenneth Burke aprimora o pensamento de Varchi sobre a representação das ações humanas ao dizer que a essência do lírico é a ação, porém não em seu aspecto dinâmico, é o momento de *stasis*, “de uma pausa ou de uma atitude que prepara e contém os atos, sem deflagrá-los”.

Seria o “gatilho”, de Aristóteles, os *moods*, estados de espírito, segundo o pesquisador, ou ações em potência. Para ele, essa concepção é apropriada por preservar o caráter imitativo da poesia, em um momento que muitos a entendiam de modo moralizante e intelectualista.

Stasis é um conceito essencial para a criação teórica de Merquior (1997, p.20-21), o qual, juntamente com a ideia de lírico como um tipo determinado de imitação do agir humano e o suporte teórico de Roman Jakobson, compõe a primeira parte da sua definição de poema (lírico).

Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras para o plano de sua sequência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (*stasis*).

Ou seja, não se trata de imitar no sentido mímico do termo, não é imitar física ou gestualmente, mas internamente. Ao contrário da teoria de Aristóteles sobre o drama, em que predomina ação, imita-se aquilo que se sente, pensa, o “estado de ânimo”.

Para iniciar seu raciocínio sobre a possível função da poesia, Merquior (1997, p.21) parte da investigação em torno da ligação entre imitação literária e realidade, exaltando a contribuição da Poética. Ressalta a astúcia com que “ao mesmo tempo em que vincula a poesia com a realidade, Aristóteles acentua a autonomia do reino estético ante as normas do mundo exterior”.

Como se sabe, por meio da teoria da verossimilhança é possível compreender que o ficcional está ligado ao real e, por outro lado, independe dele. Assim, destaca Merquior, não há problemas em romper com as lógicas e domínios extraliterários, desde que se siga a lógica interna, estética, que faz da obra uma unidade coerente. Diz ainda que a poesia expõe o geral, não o particular e que “a autonomia do estético parece ligada à sua universalidade, já que a tragédia, embora dê nomes próprios a seus personagens, lida com o homem mais que com homens singulares”.

Em relação à questão da universalidade, Merquior defende que a lírica, por meio da mimese literária, atinge uma dimensão universal. Segundo ele, a mimese literária se vale da imitação genérica constituída pelos símbolos linguísticos que parte de uma reprodução do concreto e particular, e alcança um plano de significação universal. Até os poemas ditos mais “abstratos” e filosóficos pretendem ser uma imagem da realidade, o que constitui a origem da ficção poética, do fingimento de mundos que diferencia o texto literário dos demais.

Com base em Jakobson, o teórico diz que no poema ocorre a projeção da função mimética da dimensão dos universais para a dimensão dos particulares ficcionais, fictícios ou não. Pelo que chama de “astúcia da mimese”, a representação do singular simula a significação universal, ou seja, as grandes questões de interesse humano permanente são representadas por meio da imitação dos homens individualmente e de suas particularidades.

Ao enfatizar que a poesia lírica tem as questões universais como fim, ao contrário de Massaud Moisés que salienta a limitação dessa universalidade na lírica, Merquior contribui de modo produtivo para a análise da lírica moderna. É notável que essa poesia rende análises sob o ponto de vista dos mais variados aspectos humanos, sejam filosóficos, psicológicos, linguísticos, antropológicos, sócio-históricos, etc.

Merquior expõe uma questão interessante em relação à articulação da estrutura verbal do poema: é dela que a fidelidade ao concreto e a própria mimese provém.

Um poema é uma mensagem única, ainda que veicule conceitos abstratos [...]. A disposição das palavras no poema singulariza-as; o contexto poético neutraliza a generalidade que elas apresentam na linguagem casual. Daí o estabelecimento, entre o significado geral dos versos e a interação particularíssima dos elementos do significante, de uma tensão viva. [...] a mimese poética é imitação das palavras, que se refletem e se correspondem, antes mesmo de ser representação de algo externo. (MERQUIOR, 1997, p.23).

Neste ponto, recorre a Aristóteles que diz que os elementos internos à obra é que devem ser considerados como critério de apreciação estética, e não os externos. Essas são irrelevantes ao domínio verbal e da interiorização da mimese, anterior à referência do poema à realidade. A maior ênfase à mimese interna se dá na lírica, em que os estados de ânimo costumam ser uma causa final mais que um objeto de descrição.

O jogo das múltiplas correspondências se dá no plano do significante, o qual concretiza e, deste modo, possibilita a existência das figurações concretas, meio pelo qual se dá a imitação. Sendo assim, a criatividade e originalidade do poeta residem exatamente no significante, ou seja, em como o poeta diz. Seu trabalho com a linguagem, com as palavras é definitivo para a qualidade do poema.

Jakobson propõe uma combinação entre as funções da linguagem por ele estabelecidas e os tradicionais gêneros literários, de acordo com Merquior (1997). Correlaciona a linguagem referencial ao gênero épico, a conativa ao dramático, em que o foco está no interlocutor e a emotiva ou expressiva ao lírico, que focaliza o emissor da mensagem. Além disso, Merquior aponta que no gênero épico predomina a terceira pessoa, no dramático, a segunda e no lírico, a primeira.

Ele observa que em um estudo de 1921, anos antes de *Linguística e poética*, Jakobson aproxima mais a poesia do emotivo que do cognitivo do discurso, pelo fato de o emotivo salientar mais a textura fônica. Contudo, o mais interessante é que, neste momento, há uma distinção entre a emoção poética e os sentimentos empíricos, ou seja, experienciados, de fato, pelo homem. “Tanto o discurso cognitivo quanto o emotivo representam formas de comunicação imediata; as palavras se consomem na sua utilidade. No discurso poético, ao contrário, as palavras valem fundamentalmente por si e não pelo seu significado”. (MERQUIOR, 1997, p.25)

De acordo com tal raciocínio, é possível pensar que o gênero lírico se vale da linguagem emotiva para imitar os sentimentos e as emoções humanas, não para transpor para o discurso as experiências vividas. Assim, a linguagem, livre da utilidade de comunicar, tem valor próprio, adquirindo estatuto de obra de arte. Não que a poesia não comunique, porém, trata-se de uma comunicação sem finalidade útil, ou seja, que constitui outro tipo de função linguística.

Na obra *Que é poesia?*, de 1933, a mesma ideia é mantida, contudo Jakobson retoma e enriquece os aspectos fundamentais da Poética, ao reforçar os direitos assegurados pela mimese interna e a soberania da lógica poética. Segundo Merquior, assim como a teoria aristotélica, a

teoria linguística em questão não tem objetivo de afirmação estética, pois o reconhecimento da autonomia do estético não isola a arte do mundo.

Seguindo a linha da autonomia e não isolamento da poesia, em 1935, com a publicação de um ensaio sobre o poeta russo Pasternak, o linguista define a lírica como a primeira pessoa do singular no presente.

Subjetividade e presente são dois aspectos da atuação da consciência reflexiva, *interiorizante*, simultaneamente alheia ao mundo delineado e objetivo da ação épica, fluente no tempo passado, e à aceleração de conflitos do drama, que protende ao futuro. Assim, [...] a lírica, mimese dos estados de ânimo, afeiçoa-se às duas vertentes do processo de interiorização descritas por Wolfgang Kayser: dissolução dos contornos do universo objetivo, e compensação desta evanescência pelo rigor que ganha a música das palavras. (MERQUIOR, 1997, p.26).

Após esta reflexão, o teórico compara a encarnação que ocorre na lírica com a encarnação nos níveis de consciência. A mimese interna é a encarnação do processo imitativo na linguagem da poesia, chamada nível do *médium*, que é a projeção definida por Jakobson, a qual atinge força máxima na lírica.

Merquior (1997, p.27) caracteriza a interiorização como encarnação da mesma imitação da *stasis* no nível das estruturas da consciência, ou seja, mimese interna e interiorização representam particularidades do processo mimético do gênero lírico nos domínios linguístico e psicológico, respectivamente. “A astúcia da mimese indica a causa final do literário, que guarda o segredo da universalidade das suas obras: essa capacidade de interessar aos homens em qualquer tempo e lugar”. A imitação dos estados de ânimo existe em toda literatura, não apenas na lírica, porém o que as diferencia é o *médium*, ou seja, maior ou menor força de projeção de Jakobson, o modo de imitar e o objeto de imitação.

Após toda sua reflexão, Merquior (1997, p.27) estabelece o processo mimético na lírica, ou seja, traça os três elementos da imitação lírica: seu objeto é a imitação dos estados de ânimo, por meio de um discurso organizado de maneira especial, o *médium*, e seu fim, determinado conhecimento de verdades humanas universais.

Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras para o plano de sua sequência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (*stasis*) e tem por finalidade

a transmissão indireta, por meio de estímulos não puramente intelectuais, um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade.

Finalmente, ele ressalta a questão contextual e cultural da obra literária, na qual a forma é tão importante quanto o significado, que, ao passar do tempo se transforma, de certo modo. De fato, um leitor comum do século XXI de uma obra da Idade Média apreende significações diversas das de um leitor que viveu naquela época.

O que resta é a forma e, para Merquior, é importante resgatar a riqueza do conteúdo do poema, lendo-a como um monumento, encontrando, assim, um sentido mais amplo: o “espírito” de uma época. Deste modo, o conteúdo de um poema acaba sendo o produto de uma mimese cultural.

Devido ao fenômeno de interiorização, central na lírica, é difícil encontrar uma realidade precisa, delimitada. Nem sempre o foco referencial consiste, nem mesmo nas narrativas, na matéria históricoempírica, como já foi dito. Não por isso a lírica ignora essa realidade, ou constitui uma obra de pura imaginação, como chegou a se pensar. Ao contrário, explicita uma cena a partir de dados culturais e de arquétipos humanos.

Trata-se de um estudo relevante para a moderna teoria literária. Além de unir de modo enriquecedor as grandes teorias de Aristóteles e Jakobson, e fundar uma teoria bastante pertinente para se pensar o poema moderno, Merquior demonstra o quanto o significante, a construção da linguagem é essencial. A forma é o que se tem, princípio do qual se parte para buscar o conteúdo, muito proveitosamente definido como resultado de uma mimese cultural.

Portanto, mais que ponto de partida, ou *médium* é também, muitas vezes, o fim a que se pretende chegar, já que a poesia é, como nunca, uma constante reflexão sobre a linguagem, que não deixa de ser uma questão humana universal.

2.2 João Cabral, o “poeta antilírico”

Após observar ambas as teorias sobre a poesia lírica, é possível compreender alguns aspectos relativos ao paradoxo a ser aqui investigado. De fato, ao defrontar a teoria de Massaud

Moisés à poética cabralina, a princípio é coerente pensar em “antilirismo” em João Cabral. Moisés destaca, a todo momento, a individualidade e a subjetividade do poeta lírico que está, segundo ele, preocupado com as próprias emoções e seu mundo interior.

Contudo, ao se valer das palavras de Hegel, Moisés afirma que o conteúdo da poesia lírica é a maneira como a alma, com toda sua subjetividade, toma *consciência* de si mesma no âmago deste conteúdo. Com isso, mostra que a objetividade é inerente a essa poesia, a ponto de defini-la. Se a poesia lírica é a tomada de consciência da subjetividade é, então, sua racionalização ou, de certo modo, uma maneira de torná-la objetiva para que possa ser expressa de maneira *inteligível*, apreensível por meio da linguagem verbal. Assim, já é possível pensar que poesia lírica e poesia cabralina não são totalmente antagônicas, mas ainda faltam fundamentos teóricos para continuar a reflexão a que se propõe. Portanto, é com o aparato de Merquior que se pode continuar relacionando poesia lírica e poesia de João Cabral, pois a teoria se adequa ao estudo de uma poesia contemporânea e, sobretudo, subversiva.

A *imitação dos estados de ânimo*, um dos pontos-chave dessa teoria, é um fator essencial para o estudo dos poemas de João Cabral. Em relação a eles, é muito mais possível pensar em estados de ânimo que em impulsos, inspiração do eu, expressão dos sentimentos. Massaud Moisés diz que ao poeta lírico pouco ou nada interessa o mundo circundante e que, quando o poeta sai de si, os objetos do mundo exterior lhe servem apenas como apoio ou impulso em que surgem as emoções. Por outro lado, ao dizer que mesmo os poemas mais filosóficos e abstratos pretendem ser uma *imagem da realidade*, que, aliás, para ele constitui a origem da ficção poética, Merquior atribui à lírica o valor relevante do real e do mundo exterior.

Além do fato do real estar fortemente presente na poesia cabralina, o que constitui uma imitação externa, imitação daquilo que é externo ao eu, há um fator subjetivo, como acima destacado. Trata-se da imitação interior, a *mimese interna* postulada por Merquior, imitação do interior do eu. As reproduções externas são bastante conhecidas na poesia cabralina: paisagens nordestinas, objetos específicos, como faca, lâmina, cana, e mesmo a figura da mulher. Há, inclusive, uma série de cenas narradas, descritas, o que contribui para o caráter objetivo dos poemas, de modo que as cenas internas parecem inexistir nessa obra.

Contudo, é inegável que algo interior move o poeta. Mesmo que se estabeleça que são os objetos pertencentes ao real que levam o poeta a escrever poemas, não são eles os responsáveis pela “realidade” dos poemas em si, já que quem executa a ação é o poeta que, habilmente, cria

esse *efeito*. E, para isso, algo em seu interior fez com que, primeiro, ele escolhesse esta ou aquela figura, paisagem ou cena. É o interior do poeta que o leva a fazer determinado *recorte na realidade*. Mesmo em um retrato fotográfico, feito por uma máquina, ou seja, através de um meio preciso, objetivo e totalmente técnico, há subjetividade, pois ela é operada por um homem, o qual escolhe o recorte a fazer e como fazer, por motivos próprios. Um poema, feito por meio da linguagem, mecanismo extremamente subjetivo, pois inerente ao homem, não pode ser menos parcial. Se João Cabral se vale de efeitos de realidade, é por um motivo particular, pessoal. Sem contar que escrever sobre o real está muito longe de ser o mesmo que fazer dele uma cópia fiel, até porque tudo está a ele relacionado de uma forma ou de outra, inclusive a própria imaginação e sonho. Como se sabe, o que o artista, no caso o poeta, faz é a *recriação do real*, como pontuado na seção anterior, ou seja, ele percebe o real por meio dos seus sentidos, associa essa percepção a emoções e pensamentos e passa para o papel o resultado do processo.

As imagens dos poemas, de certo modo, não são subjetivas, mas o objeto dos poemas, no sentido atribuído por Merquior, sim. O objeto de imitação do poeta lírico é a *stasis*, ou estados de ânimo, ou seja, sentimentos, emoções, ideias, humor, pensamentos humanos, o que constitui um tipo de imitação anterior à imitação de figuras do real. Seria o sentido dessa imitação precedente que leva o poeta a selecionar a figura e o que dizer sobre ela.

É possível pensar que o estado de ânimo que move João Cabral é o de inquietação, de constante busca, de revolta, ousadia, questionamento, de trabalho árduo e incessante. Trata-se de um estado de alma em conflito, que busca pela forma ideal, segundo seu projeto poético, e que se revolta contra a inspiração, cujo produto é uma poesia feita de ideias e não de palavras, sem o esforço braçal do qual a poesia seria digna.

Para isso existe uma pretensão de subversão, de ruptura com determinados moldes até então prevaletentes na lírica, de modo que alguns valores líricos, poéticos são colocados em xeque. Nesse sentido, o espírito criador extremamente ativo, motor do trabalho com as palavras, é extremamente intenso e *singulariza* a poética cabralina. Desse modo, a linguagem não se restringe apenas ao *médium*, mas é também intrínseca ao objeto, ao estado de ânimo que o poema imita.

O *médium* é a atualização do projeto de João Cabral. As estrofes são bem pontuadas, portanto legíveis e claras e nelas impera o substantivo, os termos que exprimem clareza e luz, também por meio das vogais abertas e da clareza sonora. A linguagem mediadora é, portanto, a

expressão da procura pela palavra precisa no verso exato, privilegiando imagens em que transparece *luz e precisão*. Ademais, a estrutura de boa parte dos poemas cabralinos é a de um *texto dissertativo*, com proposição, desenvolvimento, argumentação e retomada da tese inicial para conclusão. Nessa construção há um trabalho de esvaziamento do significante, em que o poeta habilmente amputa do signo o que não serve, o que excede, como já citado e posteriormente explorado.

Tão importante é a construção do *médium*, da linguagem poética, que esta também tem lugar na finalidade, no *fim* da poesia de João Cabral. As chamadas *questões humanas universais* em sua poesia não deixam de estar no âmbito social, especialmente nos poemas dedicados ao Nordeste e algumas regiões da Espanha, como se sabe, e também em outras esferas. Contudo, a questão da linguagem é fortemente presente em poemas mais ou menos explicitamente metalinguísticos. A língua e o fazer poético são o fim a que se quer chegar, são princípio, meio e fim da poesia cabralina.

Dessa perspectiva, a obra poética de João Cabral pode ser considerada lírica. No entanto, faz-se importante voltar à crítica cabralina, pois tudo indica que não se trata de um caso típico de poesia lírica, dada a supremacia que o *médium* assume nos poemas e sua influência sobre os demais níveis de imitação.

O que parece ocorrer é uma apropriação dos elementos tidos como tradicionalmente líricos para mostrar que eles também se prestam a falar não apenas do próprio eu, mas de outras questões, em alguns momentos mais objetivas, mas também de interesse permanente. Ou seja, é possível pensar que se trata de poesia lírica, porém atípica, específica, de modo que o termo “antilírico” não seria exatamente apropriado por trazer intrinsecamente a conotação de exterior, contrário ao lírico. Seu caráter de negação, por outro lado, é válido, pensando na vocação para dialogar, questionar o gênero, e, muitas vezes, negá-lo.

Neste ponto, enfim, é possível investigar o paradoxo - anteriormente apresentado - do *corpus* desta pesquisa, em que elementos como dirigir-se diretamente à mulher, caros aos poemas classificados como pertencentes ao gênero lírico tradicional, coexistem com aspectos contrários a este. A *organização estrutural* dos poemas explicita esse aspecto racional e metapoético já no fato de haver uma ordenação comum a todos.

Logo na primeira estrofe, encontra-se uma afirmativa, uma *tese*. Em seguida, inicia-se uma argumentação em defesa da tese e, após esse desenvolvimento, se faz a conclusão, em um

movimento circular de fechamento do ciclo. João Cabral mostra predileção por esse esquema, que perpassa toda sua obra e que, nos poemas de *Quaderna* sobre o feminino, possui particular funcionamento. A afirmativa que abre o poema é aparentemente simples e despropositada, é pouco convencional e sempre envolve a figura feminina, principalmente por meio da analogia, por exemplo: “De flanco sobre o lençol, / paisagem já tão marinha, / a uma onda deitada, / na praia, te parecias.” (NETO, 2003, p.260) de “Imitação da Água”. Ou seja, aquilo que será dito no poema está claro e revelado desde o começo, sem suspense, sem sombra.

Nas estrofes seguintes, está o desenvolvimento, espécie de *argumentação* em defesa da ideia inicial constituída por exposição e explicação detalhada. É nesse espaço que se intensifica o trabalho com a linguagem, a busca pela palavra certa no verso exato, o que fica visível em versos como: “Uma onda que parava / ou melhor: que se continha; / que contivesse um momento / seu rumor de folhas líquidas.” (NETO, 2003, p.260). Esse trecho “Uma onda” inicia o primeiro verso de metade das estrofes do poema “Imitação da Água”, deixando evidente a constante procura da especificação, o percurso para uma definição exata, como explicitado em sua análise.

Assim como o trançado de um tecido, o texto poético de João Cabral segue o “fio da meada”, uma sequência fixa. Portanto, preferimos percorrer, em cada uma das análises, do primeiro verso da primeira estrofe para o último verso da última estrofe. A circularidade da poesia também está presente na construção do sentido desses poemas, mas esta só pode ser apreendida a partir dessa edificação linear e lógica.

A escolha das palavras se dá em um exercício dialético e reflexivo na busca de sua essência, de seu estado cru e despido de qualquer interferência cultural, ou seja, do que foi desgastado pelo que ao longo de uma tradição se vê, se sente ou se sabe a respeito do objeto dito. Dos vários significados de um termo, seleciona-se aquele específico apenas, em uma experiência de direcionamento ao sentido que se pretende construir. É esse exercício minucioso que Barbosa define como o alcance da objetividade máxima e o isolamento do que não é senão forma. Assim, o que era a princípio demasiado simples, atinge um alto grau de complexidade, pois, ao concluir-se chega ao esclarecimento completo da ideia, à coerência máxima da analogia, que se revela perfeita com o alcance da essência da palavra.

Outra característica da linguagem em questão é a preferência pelo substantivo na descrição do objeto, ou seja, a ausência do adjetivo que qualifica e especifica faz com que o nome possua uma essência independente de seu atributo, bastando por si só e causando, assim, um

efeito de abstração. A conquista da *abstração* amplia o sentido de concreção buscado, ao passo que é atingida por meio do trabalho com a *concretude* da linguagem, com a forma. Assim, concreto e abstrato não são elementos contrários na poesia de João Cabral, pois um se constrói a partir do outro na composição de suas imagens poéticas. Concreto não é o contrário de abstrato; esta, segundo Barbosa, é a grande lição de João Cabral.

Retomando o processo de direcionamento rigoroso do significado, Secchin observa que o poeta não se restringe à eliminação dos excessos de sentido do signo, pois além de não confiar nos mecanismos de significação pré-estabelecidos, não confia e não se contenta com o que ele próprio elabora:

[...] os processos de formalização de seus textos são deflagrados por uma ótica de desconfiança frente ao signo linguístico, sempre visto como portador de um *transbordamento* de significado. Amputar do signo esse excesso é praticar o que denominamos a poesia do menos. Mas, para João Cabral, desvincular a palavra de uma tradição retórica não é suficiente: a desconfiança do poeta incide tanto na antiga ordem de significações do signo quanto na nova ordem em que ele o instala. Daí sua poesia frequentemente confessar-se como um ponto de vista (histórico) sobre a linguagem, e não como um neutro espaço de onde as palavras emanariam resgatadas numa pureza original. (SECCHIN,1985, p.13; grifo do autor).

Desse modo, ao questionar o sistema resultante do desvio da linguagem que considera inadequada, João Cabral propõe um questionamento da poesia em si. Segundo Augusto de Campos (1978, p.53), o poeta desmistifica o conceito de uma poesia alienadamente “poética” e a linguagem dela decorrente:

a poesia-crítica de João Cabral, poesia de protesto ético e poético, começa por desmistificar o próprio conceito de poesia. [...] João Cabral vem praticando, didaticamente, uma antipoesia, ou uma poesia que se contrapõe ao que passou a ser o conceito popular e também literário de poesia; a saber, a poesia feita de ‘exames de sentimentos inarticulados’, a poesia ‘poética’. Contra os que querem ‘poetizar o seu poema’, fazê-lo dócil, submisso às concessões sentimentais, Cabral [...] opõe o dique de sua poesia-prosa, sua poesia-crítica, sua poesia-pedra.

Contudo, João Cabral *escolheu o verso* como espaço para fazer isso. Para o crítico, “essa contradição cabralina, talvez seja, porém, a própria razão de ser de sua poesia. Porque se João Cabral ainda usa o verso em seus poemas, o faz não para ‘poetizá-lo’, mas para violentá-lo, para

desmistificar, de dentro dele, os seus mitos e a sua linguagem, ou para contradizê-lo a todo momento.” (CAMPOS, 1978, p.53). Conclui-se a partir dessa afirmação que a poesia é, para João Cabral, um instrumento de ataque à própria poesia.

O poeta chega a um ponto de crítica que desconfia, de fato, do próprio código por ele estabelecido, porém seu alvo é, sobretudo, a poesia “poética”, no sentido atribuído por Campos. Com isso, fica ainda mais evidente a impossibilidade de enquadrar, ou classificar a poesia cabralina, sendo ela tão *peculiar*. Sabemos que, embora não convencionalmente poética, é poesia e escrita em versos, do mesmo modo que, sendo contra certo lirismo, é lírica. Todavia, não se trata, de modo algum, de uma típica poesia lírica, como constatamos; pelo contrário, pois o que a torna única é justamente a forma como faz uma crítica àquela.

De acordo com Luís Costa Lima (1995), é com João Cabral que se completa um ciclo da expressão poética brasileira, pois o poema e o lirismo são desmistificados. Para ele, o trabalho mais árduo em relação ao poema coube a Manuel Bandeira e, em seguida, a Drummond. E que, contudo, toda a desmitificação do lirismo coube, de modo praticamente exclusivo, ao poeta pernambucano:

A partir da reflexão crítica sobre o que fazia, ele pôde dar à crítica brasileira condições de legitimar a tese de Walter Benjamin sobre o sentido sociológico da viragem estabelecida por Baudelaire: “Tem-se o direito de perguntar como a poesia lírica poderia fundar-se sobre uma experiência cuja norma se tornou uma *vivência* de choque. De uma poesia deste gênero, esperar-se-ia um alto grau de consciência.” (GANDILLAC apud LIMA, p.224, 1995).

Essa violência a que se refere o ensaísta alemão, resultado das rupturas humanas provenientes da industrialização, põe em xeque o caráter lírico tradicional. Nesse sentido, Costa Lima (1995, p.224) afirma que:

coube a João Cabral fundamentar praticamente que o alcance de Baudelaire necessitava de algum modo ser radicalizado, sob pena de o poeta não ter nada mais a dizer a seus contemporâneos. Para tanto, sua primeira tarefa houve de ser a de desmitificação do instrumento lírico usual. Essa desmitificação – para que bem se entenda o sentido em que a usamos – importa menos pelo trabalho destruidor que tenha desempenhado, contra a poesia “dita profunda”, do que pela implícita formulação de formas novas que enuncie e anuncie. O mínimo, portanto, a dizer: do ponto de vista da história das formas poéticas no século XX brasileiro, sem o conhecimento de Cabral não se compreenderá o surgimento dos concretos.

O crítico ressalta que o poeta faz um ataque frontal à poesia. Se antes esse ataque ocorria de modo indireto, pois a discussão era a maneira de atualizá-la, com João Cabral se faz diretamente, ao por à prova sua essência, ao duvidar de sua significação. Ou seja, o ataque é mais radical e mais contemporâneo, pois o dilema está na questão “poesia ou não-poesia”. Segundo Costa Lima, a partir da dúvida sobre a poesia, o poeta estabelece uma verdadeira dialética da invenção e da interrogação, a dessacralização do poético e sua posterior recriação.

Nota-se, então, que não se trata de uma atitude niilista. O propósito da poesia cabralina está diretamente ligado à criação: destruir sim, mas para refazer, reinventar, procedimento moderno por excelência. Essa constatação remete à exposição da necessidade de *inovações formais* dos poetas modernos em “Da função moderna da poesia”, tese apresentada por João Cabral ao Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954. Segundo ele, esses poetas, em geral, as definem como a necessidade de captar de modo mais completo as matizes sutis de sua expressão pessoal e o desejo de “apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna.” (MELO NETO, 2003, p.767).

O mais interessante é que, posto isso, o poeta afirma que as duas atitudes dividem dois grupos de poetas, ambos levados pelo espírito da pesquisa formal – segundo Cabral (2003, p.767), ponto comum e definidor dessa poesia –, sendo uma subjetiva e outra objetiva. Estas parecem antagônicas, no entanto, constituem condições impostas pela *vida moderna*:

A realidade exterior tornou-se mais complexa e exige, para ser captada, um instrumento mais maleável e de reflexos imediatos. E a realidade interior, daí decorrente, tornou-se também mais complexa, por mais inespacial e intemporal que o poeta pretenda ser, e passou a exigir um uso do instrumento da linguagem altamente diverso do lúcido e direto dos autores clássicos.

A necessidade de exprimir objetiva ou subjetivamente a vida moderna levou a um certo tipo especializado de aprofundamento formal da poesia, à descoberta de novos processos, à renovação de processos antigos.

Segundo João Cabral, trata-se de um aprofundamento resultante da desintegração da poesia. Com isso, o poeta-crítico esclarece o processo de recriação da poesia atual – cuja própria é um exemplo – e atribui sua qualidade técnica às exigências tanto *objetivas* quanto *subjetivas* impostas à expressão da vida moderna. Nesse trecho, observamos que o poeta tem claro que realidade interior decorre da exterior, como procuramos defender anteriormente.

Além disso, podemos dizer, com base em João Cabral e em Merquior que, à medida que essas esferas se tornam mais complexas, o mesmo ocorre tanto com a *imitação externa* quanto

com a *interna*, que originam os poemas. Assim, as reflexões do poeta esclarecem satisfatoriamente o entendimento do conceito de lírica moderna sob a perspectiva da teoria de Merquior, que elegemos justamente para a compreensão de seus poemas.

Enfim, recorreremos novamente a Barbosa (1975, p.157) para redirecionar essa discussão a *Quaderna*. Para o crítico, a obra revela uma complexidade de construção que o situa como um dos textos essenciais na evolução de João Cabral, pois:

[...] como que confirmando o movimento de equilíbrio buscado pelo autor entre a composição e a comunicação, a importância deste texto decorre também da maior variedade e complexidade dos motivos explorados por João Cabral: abrindo, pela primeira vez, a sua poesia para a celebração da mulher, o modo pelo qual opera esta celebração é já um indício da referida conquista da linguagem da poesia.

Portanto, podemos atribuir a coexistência dos elementos sensoriais, do direcionamento direto do eu-poético à mulher e da estrutura rígida dos poemas sobre o feminino em *Quaderna* ao alcance do *equilíbrio* poético, à máxima qualidade literária e ao estatuto de *marco* em sua poesia. Esse choque entre “lírico” e antilírico nos poemas resulta no lírico sem aspas, que desmarcara, enfim, o lírico entre aspas, de que fala o crítico.

3 “ESTUDOS PARA UMA BAILADORA ANDALUZA”

O *flamenco* quer intimidade,
assim no *cante* que no baile.

Aquele fazer de mais dentro,
se quer de quem faz pôr-se ao centro,

centrarse, viver seu carço
e a partir dele dar-se todo [...]
(MELO NETO, 2003, p.678-679).

3.1 O poema de abertura

“Estudos para uma bailadora andaluza” é o *poema de abertura* de *Quaderna*, portanto o primeiro na sequência dos que tratam do feminino, que se intercalam aos demais textos da obra. Não apenas pela posição, mas por suas características, pode ser lido como o poema de abertura da poética sobre o feminino, apesar de sua estrutura divergir da dos demais poemas. O primeiro poema, como o próprio título indica, propõe estudos acerca de uma figura feminina determinada: a bailadora andaluza. Nota-se que o eu poético não se vale do termo correspondente em língua portuguesa, que seria “bailarina” ou “dançarina”, mas em língua espanhola⁸. Para qualificar “bailadora”, diz “andaluza”, substantivo feminino de “andaluz”, natural ou habitante da Andaluzia.

A Andaluzia é uma região localizada na parte meridional da Espanha, país com o qual João Cabral tem forte vínculo. Seu primeiro cargo no exterior, após ingressar na carreira diplomática em 1945, é na cidade espanhola de Barcelona, em 1947. Neste mesmo ano, passa a ter contato com o poeta Joan Brossa, com o artista plástico Antoni Tàpies e inicia seu aprendizado com outros artistas, como o reconhecido surrealista Joan Miró, de quem o poeta passa a ser admirador e amigo. Tais artistas, sobretudo Joan Miró, exercem forte influência na poética cabralina, que, como é sabido, preza pela plasticidade e apuro formal; vale ressaltar o

⁸ Segundo o *Diccionario Del Español actual* (2005, p.345), o termo “bailadora” designa: “persona dedicada a bailar flamenco”.

poema “O sim contra o sim” de *Serial* e o ensaio “Joan Miró”, ambos uma homenagem de João Cabral ao mestre.

Em 1956, assume o posto de cônsul-adjunto em Barcelona e instala-se em Sevilha, capital da Andaluzia, onde permanece até 1958 para realizar uma pesquisa no Arquivo das Índias, que reúne documentos sobre o descobrimento e a colonização da América Latina. Com isso, publica pelo Itamaraty em 1966 o livro *Brasil no Arquivo das Índias*, que, segundo José Castello (1996), é resultado de uma investigação de mais de seis mil documentos. O poeta reside novamente em Sevilha de 1962 a 1964, quando devassa as particularidades da cidade, cada minúcia de seu cotidiano. Em Madri também exerce funções diplomáticas. De acordo com Vicente (2002, p.100-101):

Além de morador, João Cabral habitou sistematicamente a Espanha em sua geografia, sua história e sua cultura. Um dos reflexos dessa convivência íntima está, juntamente com o contato com artistas espanhóis vários, na leitura atenta da literatura de raiz ibérica. [...]. A paixão pela Espanha literária caminha ao lado das manifestações culturais de um povo que transmite a sensação de viver no extremo do risco, no fio da vida, em eterno desafio. Estas são a corrida dos touros, a dança *flamenca* (que não nega a gravidade, como o balé clássico, segundo o autor), o *cante* (o qual não possui a musicalidade do embalo, mas que, visual e áspero, desperta), a arquitetura (de espaços íntimos, humanos, delimitáveis, a serem habitados), a paisagem, o ritmo ou o andamento de uma “cidade que sabe dormir feminina”, aspectos da história e da mulher habitantes dos espaços.

Sevilha é presença central nas duas últimas obras de João Cabral, *Andando Sevilha* (1989) e *Sevilha andando* (1993). Em ambas a cidade é personificada, seguindo a tendência de “Paisagens com Figuras”, em que é tratada como uma figura feminina.

Traçar esse panorama é válido à medida que possibilita a interessante relação entre o poema, que anuncia no título uma alusão à Espanha, e a *influência espanhola* na poética de João Cabral. Especialmente no que se refere à paixão por elementos da cultura do país, pela dança, pela maneira feminina de executá-la e pela forma que tudo isso está vinculado ao seu projeto poético.

Antonio Carlos Secchin classifica os poemas sobre o feminino em *Quaderna* em dois grupos: “Estudos para uma bailadora andaluza” constitui um deles e os sete restantes compõem o segundo grupo. Essa distinção se deve ao fato de este ser o único em que se utiliza a *terceira*

pessoa do discurso, de modo que os demais se valem da segunda pessoa, ou seja, o eu poético se dirige diretamente à mulher.

Segundo Secchin (1985, p.184), essa “cumplicidade linguística imediata entre o sujeito lírico e seu objeto repercute numa percepção que é a de um olhar a incidir diretamente num *corpo*”. Por outro lado, no poema em pauta, ainda segundo ele, o olhar se volta para uma atividade, a dança, ou seja, para o ato de dançar de que o corpo é meio, veículo. Além disso, o fato de a figura feminina estar sobre um palco, participando de um espetáculo para um público, rompe com o a atmosfera de privacidade, estabelecida nos poemas de motivo feminino que seguem.

No entanto, essas divergências não impedem que “Estudos para uma bailadora andaluza” seja lido como uma espécie de introdução dos demais poemas sobre o feminino; pelo contrário. Além de sua posição em *Quaderna* e de apresentar traços marcantes em comum com os outros sete poemas em questão, a tensão nele explorada dá o tom dessa poética.

A poesia cabralina, como se sabe, compõe-se de fortes tensões, sobretudo entre contenção e expressão, a qual está sempre presente de modo metalinguístico não apenas na forma, mas no conteúdo dos poemas. Acreditamos que nos poemas sobre o feminino de *Quaderna*, essa tensão é intensificada, como afirmado anteriormente, especialmente em “Estudos para uma bailadora andaluza”. Sua longa extensão, sua dicção em si, são sinais que evidenciam a cada verso o *controle lógico e racional*, que costuma caracterizar a poesia de João Cabral, entretecido à *fruição poética*, o erótico e a comoção diante do feminino.

Bem como indicado no título, o poema traz à tona a coexistência do elemento racional: “estudos” e da figura feminina: “bailadora andaluza”, servindo como mote aos outros poemas que tratam do feminino. De todos, é o que assume mais explicitamente o viés analítico, pois está dito de início que se trata de “estudos”, como se cada uma das seis partes fosse um estudo. É também o único a especificar a figura feminina (atividade praticada e origem), a qual emana forte expressividade, pois executa a sensual dança flamenca. Segundo a *Enciclopédia Mirador Internacional* (1976, p.3169), o baile flamenco, que pertence ao folclore andaluz e caracteriza-se,

principalmente pelo sapateado (taconeio), pelo acompanhamento único de guitarra, palmas, gritos de incentivo ou reprovação, estalar de dedos e unhas [...] e castanholas [...]. Os cantos dos bailes flamencos constituem arraigada tradição do povo andaluz, que neles traduz seus movimentos de alegria ou tristeza, extravasando sentimentos, sempre impregnados das ideias de amor e morte.

Desse modo, constitui o poema em que, tanto o traço racional, quanto a figura feminina e a sensorialidade que a caracteriza se introduzem e se definem. Ambos os “tecidos”, que juntos fundam o todo textual, estão concentrados no primeiro poema sobre o feminino em *Quaderna*.

Conformado, então, em uma rígida estrutura construída por um poeta denominado arquiteto e engenheiro, “Estudos para uma bailadora andaluza” atinge o máximo da exploração sensorial e de toda energia que provém da figura feminina em questão. *Inaugura*, dessa forma, *sob o signo da tensão*, a “poética feminina” de *Quaderna*.

Tão revelador é o título do poema que mesmo a preposição “para” tem um importante significado. Vale observar que não se está apontando “estudos sobre”, mas “estudos para”, o que remete tanto à investigação “a respeito de”, quanto “em função de”, “dedicada a”. Desse modo, duas leituras são possíveis e complementares: o poema constitui-se em estudos para apreender a bailadora andaluza e para exaltá-la, celebrá-la; pois, ao passo que partem dela, seguem, inclusive, em sua direção. Assim como a poesia, tem início e fim em si mesma, como é possível comprovar de modo notável no poema.

A dança flamenca é considerada uma dança erótica, devido a fatores como o movimento sinuoso dos braços expostos, os círculos desenhados com as mãos, o traço bastante feminino das vestes, esvoaçantes e em cores intensas, principalmente o vermelho. Expressiva é também a carga dramática e a precisão dos movimentos, os quais são suaves, lentos e até pausados em alguns momentos e rapidamente bruscos em outros, de modo que o ritmo é sempre marcado pela forte batida dos pés no chão.

Conclui-se que se trata de uma dança repleta de tensões, como entre movimento e ausência de movimento, silêncio e som, coberto e exposto, suave e agressivo, que remetem, por meio da sua dramaticidade, a oposições maiores, tais como vida e morte, amor e ódio, alegria e sofrimento etc. Todos esses aspectos coadunam na presença viva e ativa da bailadora.

O baile por *seguiriyas* é sério, solene e sombrio, cujo compasso lento e pausado é de doze tempos. A letra provém de uma tradição oral, que se refere a sentimentos profundos. É um cante flamenco dramático, forte, com letras tristes e trágicas. Por ser um poema que encena a percepção poética da dança flamenca executada pela bailadora, mais especificamente o baile por *seguiriyas*, “Estudos para uma bailadora andaluza” certamente apresenta características específicas dessa dança. Destacamos o efeito de dramaticidade presente nos versos, resultante das tensões

explicitadas que remetem às tensões da poética cabralina, bem como a questão dos doze tempos, um número par, que pode ser aludida ao ritmo, igualmente construído por meio de números pares. De acordo com o *Dicionário de uso de Español*, trata-se de um cante flamenco em grupos de quatro versos, de caráter grave e lastimoso, o que remete às quadras dos poemas.

“Estudos para uma bailadora andaluza” é dividido em seis partes formal e estruturalmente equivalentes. Cada uma das partes apresenta oito estrofes de quatro versos cada, todos em redondilha maior, ou seja, cada verso possui sete sílabas poéticas e a rima é toante em todo o extenso poema. Na primeira parte, a rima é feita em /i/, na segunda em /e/, na terceira em /i/, na quarta em /i/, na quinta em /e/ e na sexta em /i/. Tal sonoridade, juntamente à disposição das consoantes nasais, fricativas e líquidas, que atribuem caráter icônico ao texto, produz um ritmo que se pode associar ao da dança de que trata o poema.

O mecanismo de projeção da imagem poética também repercute nas seis partes do poema. Trata-se do símile, em que a dança, o movimento corporal da bailadora, é comparada a um determinado objeto ou processo. Tais comparantes são, sucessivamente, o fogo, a égua ou a cavaleira, o telegrafista, o camponês e a árvore, a estátua e o livro e a espiga. Esses têm em comum o fato de ser predominantemente inanimados e de representar elementos naturais, minerais e animais, tendo apenas o telegrafista e a cavaleira um caráter humano nessa seleção.

Observa-se que as figuras escolhidas não são convencionalmente associadas ao feminino na poesia, em geral, tampouco representam os chamados objetos de fixação da poesia de João Cabral, o que ilustra não apenas a abertura dessa poesia para um novo tema, como para novos objetos, no caso.

O referido efeito de sentido racional fundado no título do poema, por meio do termo “estudos”, é legitimado imediatamente pelo primeiro termo da primeira estrofe: “Dir-se-ia”. A flexão escolhida para o verbo “dizer” reforça o sentido lógico e analítico do título, bem como as subsequentes anáforas, epístrofes e redundâncias intencionais que sustentam o caráter didático do texto. A primeira palavra do poema soa também como uma hipótese, como uma afirmação “em aberto” e marca o início de uma série de conjeturas do eu poético acerca de seu objeto de estudo.

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *seguiriyas*,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.
(MELO NETO, 2003, p.219).

3.2 A bailadora em chamas

O primeiro símile estabelecido remete, a princípio, às semelhanças entre a cor das vestes da bailadora espanhola, que são tradicionalmente vermelhas, à cor do fogo.

Entre os movimentos circulares que executa com as mãos e os braços e que faz com a volumosa saia, farta de camadas e babados, que são por ela agitados ao ar, e a oscilação ligeira e contínua das chamas do fogo. É viável, finalmente, uma alusão do som emitido pelos possíveis instrumentos musicais, pela manipulação da saia e pela batida dos pés no chão ao ruído estalado das chamas do fogo queimando, ou até a explosões.

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *seguiriyas*,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.
(MELO NETO, 2003, p.219).

Do mesmo modo que o efeito de racionalidade começa a se confirmar, os efeitos de sentido provocados pela presença feminina também despontam na primeira estrofe.

A figura se coloca absoluta, como uma aparição; ela “aparece” de fato como está dito no primeiro verso, pois é inteiramente identificada com a intensa imagem do fogo, que, segundo o *Dicionário de símbolos*, corresponde à cor vermelha e ao coração.

Essa última relação, aliás, é constante quer o fogo simbolize as paixões (principalmente o amor e a cólera), quer ele simbolize o espírito [...]. A significação sexual do fogo está ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: por meio da fricção, num movimento de vaivém – imagem do ato sexual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.440).

De acordo Chevalier e Gheerbrant, o fogo obtido por meio da fricção é tido como resultado de uma união sexual. Com base em Diel, ele diz que o fogo terrestre também representa o intelecto, a consciência, com toda sua ambivalência e acrescenta o fato de simbolizar a imaginação exaltada, o subconsciente e o intelecto em sua forma revoltada. Afirma, ainda, que o fogo é o elemento tradicionalmente interpretado como portador de princípios ativos e masculinos, o que é, segundo ele, retomado na análise de Jung. Outra definição tem o fogo com elemento motor, que anima e transforma, simbolizando o agente de toda evolução.

Os conceitos selecionados, portanto, são válidos para pensar a relação estabelecida entre a dança, o corpo da bailadora em movimento, e o fogo. A “dança do poema” imprime toda agitação intelectual e imaginativa simbolizada por seu comparante, pois o sujeito da enunciação está, de fato, em um estado de excitação intelectual e sensorial, ou seja, sua mente e seus sentidos estão aguçados para sentir e captar a cena em questão. A ambivalência do símbolo do fogo, que ao passo que causa destruição, aquece, ilumina e está ligado à vida, pode ser associada à tensão, anteriormente citada, no que se refere à convivência de elementos contrários.

Destaca-se, ainda, a conotação erótica na percepção que o eu poético tem da dança, a qual está totalmente ligada à sua comparação com o fogo, cuja percepção se dá por meio de todos os cinco sentidos, evocando uma forte sensorialidade. Ao dançar, a figura da bailadora pode então ser igualmente apreendida e essa convocação dos sentidos, associada ao olhar do eu poético, instaura o *viés erótico* do poema.

Na segunda estrofe, o enunciador inicia sua argumentação em defesa da tese-símile: “Todos os gestos do fogo / que então possui dir-se-ia:”; nota-se que, embora seja apenas o início do longo poema, a estrofe já traz a repetição do verbo “dir-se-ia”, além da repetição de “gestos”, que segue até a terceira estrofe. Aqui, o eu poético transporta para o fogo atributos corporais femininos: “gestos”, “cabelo”, “língua”; o mesmo se dá na terceira estrofe: “corpo”, “carne”, “nervos”. Assim, o símile inicia um processo de abertura, de revelação, pois primeiro se fala em aspectos físicos mais externos e específicos e, em seguida, internos, das entranhas, do todo.

A anáfora constituída por “carne”, na terceira estrofe e a repetição de “gestos” na segunda e na terceira estrofe e de “gosto”, na quarta e quinta estrofes, ecoam como adição, ou seja, a cada recorrência se acrescenta uma nova identidade entre mulher e fogo para esclarecê-la cada vez com mais profundidade e exatidão. Esse recurso provoca um efeito de sentido de excitação intelectual no plano do conteúdo, que revela a ânsia do eu poético por captar e expor exatamente sua percepção da figura da bailadora. Simultaneamente, no plano da expressão aparece a marcação da dança, pois a anáfora sempre precede uma pausa estabelecida pela pontuação. Assim, apreendem-se os “gestos” da dança, as pausas e retomadas de movimentos, características da dança flamenca.

Com as considerações realizadas até agora, é possível apreender uma espécie de apelação para recursos poéticos que levam o símile às últimas consequências, ou seja, ao máximo grau de comparação, um tipo de fusão entre duas figuras. Um desses recursos é a citada transferência de

qualidades de uma para a outra, no caso, a personificação do fogo e animização da figura feminina, como afirma Secchin (1985).

Outro recurso é a *compatibilidade de linguagem* visível nos termos “agonia” e “viva”, de “carne em agonia” e “carne viva”, do segundo e quarto versos da terceira estrofe, respectivamente. São adjetivos que podem ser associados tanto à mulher quanto ao fogo, como, por exemplo, “chama viva”, de chama acesa, ou “pele em agonia”, que agoniza pelo contato com a queimadura do próprio fogo, ou mesmo a agonia de estar diante de algo sendo por ele consumido. Como se vê, até mesmo as associações podem ser novamente associadas às figuras em questão, o que as torna ainda mais intrincadas.

Na quarta estrofe, a comparação transcende o corpo e se aplica ao “caráter”, que de acordo com o *Dicionário Aurélio*, designa:

especificidade; cunho, marca; [...] qualidade inerente a uma pessoa, animal ou coisa; o que os distingue de outra pessoa, animal ou coisa; [...] conjunto dos traços particulares, o modo de ser de um indivíduo, ou de um grupo; índole, natureza, temperamento; [...] o conjunto das qualidades (boas ou más) de um indivíduo, e que lhe determinam a conduta e a concepção moral; [...] temperamento gênio, humor; [...] expressão apropriada, ajustada; propriedade. [...] Do ponto de vista da Biologia designa “aspecto morfológico ou fisiológico usado para distinguir de outro(s) um ser ou grupo de seres” e da Ética “firmeza e coerência de atitudes; domínio de si”. (FERREIRA, 1999, p.405).

Trata-se de um vocábulo que possui uma série de acepções. As acima citadas contribuem para a leitura do poema na medida em que constituem uma espécie de rede semântica, na qual cada uma das significações completa a outra e, assim, todas estão interligadas. Portanto, o fato de haver diversos sentidos não tira a precisão do termo, mantendo elevado grau de densidade semântica - marca da poética cabralina - que difere de outros que abrangem significados até díspares, ou bastante distantes em termos lexicais. Por outro lado, sua complexidade possibilita um enriquecimento semântico.

Além disso, a partir das definições, conclui-se que “caráter” se refere tanto a pessoas quanto a coisas. No poema relaciona-se o fogo à figura feminina dançando.

Então o caráter do fogo
nela também se advinha:
mesmo gosto dos extremos,
de natureza faminta.

(MELO NETO, 2003, p.219).

A posição do termo no poema é perfeitamente adequada, pois explicita de modo cabal a identidade, ou seja, por meio dele a estrofe não apenas diz *mulher igual a fogo*, mas mostra ao provar linguisticamente, inclusive porque “extremos”, “natureza” e “faminta”, que completam o sentido em questão, ligam-se também tanto à bailadora quanto ao fogo. Portanto, é nessa estrofe que o viés erótico do poema se intensifica, juntamente com a reativação da comparação anteriormente estabelecida. Feminino e fogo parecem se fundir aqui, passam a ser de fato uma *imagem única e singular*, que caminha cada vez mais para seu desnudamento pleno.

Na quinta quadra, o primeiro verso ecoa no terceiro, pois são praticamente iguais, reiterando o efeito de sentido causado pelas repetições, porém também de modo mais marcante, pela extensão da repetição na estrofe.

gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.
(MELO NETO, 2003, p.219).

Por ecoar tão marcadamente, esse recurso chama a atenção para o conteúdo da estrofe, que remete à propriedade que a bailadora-fogo tem de atingir o fim do que está próximo e o próprio fim, assim como o fogo que queima tudo o que encosta até seu desaparecimento e consome a si próprio até atingir o estado de cinza. É como se a bailadora chegasse ao ápice de sua performance, ao fim também enquanto finalidade, o que faz alusão ao encerramento da própria dança e de uma relação sexual, uma vez que, para ambos, este representa o momento máximo buscado.

A sexta estrofe rompe, em partes, com a construção persuasiva empreendida, mas compõe, juntamente com as duas últimas estrofes da primeira parte, peça fundamental na revelação plena da imagem. O primeiro verso da sexta estrofe inicia-se com a conjunção adversativa “porém”, a qual quebra a sequência que se estabelece até aqui de busca da coerência máxima e da explanação plena e transparente.

Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz

como ela é, nas *siguiriyas*,

de arrancar-se de si mesmo
 numa primeira faísca,
 nessa que, quando ela quer,
 vem e acende-a fibra a fibra,
 (MELO NETO, 2003, p.219-220).

Ao chegar ao final do raciocínio, o eu poético encontra uma falha na comparação estabelecida, pois nesta altura a capacidade da bailadora ultrapassa a do fogo. Este não pode acender-se por si só, ao contrário da bailadora, que quando deseja “acende-se” sozinha. Nas estrofes em questão, as iterações e anáforas tornam-se tão veementes que chegam a provocar um efeito de sentido de transe. Ressalta-se a repetição do “que”, de “acender” e “incendiarse”, sobretudo da preposição “de”, que explicita a árdua e contínua procura pelas palavras ideais para construir o sentido exato para descrever essa capacidade feminina superior.

A sonoridade da aliteração em /s/, presente em todas as estrofes anteriores, aumenta nessas últimas para acompanhar a ativação do que se está dizendo, uma vez que a maior intensidade de cada uma das partes se concentra no final. Ao colocar a figura feminina da bailadora como quem pode mais que o fogo, o poeta constrói um tipo de imagem mítica dessa mulher, no tocante a sua singularidade e encantamento. A comoção que gera é tamanha que o eu poético é completamente absorvido pelos seus movimentos, mas se mantém lúcido para realizar seu desejo de capturar essa imagem que é, para ele, poesia por si só.

Em “Estudos para uma bailadora andaluza”, o poeta reconstrói, por meio da escrita de sua percepção, cada movimento da dança, de tal forma que seu desdobramento dinâmico está expresso no poema. O início do poema, ou sua primeira parte, coincide com o início da dança à medida que instaura a figura da bailadora ao “acender-se” a partir do nada. Nesta parte constrói-se a imagem da bailadora que, como a figura do fogo, é vibrante, contagiante, efusiva e vai além dos limites impostos a essa comparação. Sua capacidade “incomparável” de começar a magnífica dança independente de qualquer coisa faz com que suas qualidades especiais ultrapassem as do elemento “fogo”.

Há nessa primeira imagem da bailadora, uma extraordinária voluptuosidade, mas contida e dominada, que irá transmitir uma vibração sensual única a todos os demais ciclos. A mulher que dança, identificada com a imagem do fogo, parece encarnar, na sua atitude de desafio, a força do inconsciente, a própria libido

domada pela consciência estética do poeta. “L’amour, la mort et le feu sont unis dans un même instant. Par son sacrifice dans le couer de la flame, l’éphémère nous donne une garantie d’éternité”. Essa fusão a que se refere Gaston Bachelard, entre Eros, morte e o fogo, está admiravelmente expressa na imagem do corpo em chamas que se consome no gozo “de atingir a própria cinza”. (ESCOREL, 1973, p.86). [sic].

Esse trecho de Escorel é relevante para a leitura da primeira parte do poema, por todas as considerações, pela pertinência da alusão a Bachelard, a Eros e à morte. Parece-nos bastante válido pensar que o viés erótico do poema ultrapassa os limites físicos do corpo da bailadora, pois não se trata apenas da celebração do corpo, mas dessa “presença” feminina.

O que provoca o êxtase atingido pelo eu poético é o todo que a constitui, o “corpo”, os “gestos”, o “caráter” e, sobretudo, a força dessa energia, que remete ao pulsar, à pulsão vital. Até mesmo as cinzas e a desintegração da imagem, expressas exatamente no fim do poema, que remetem ao fim total e à morte, estão em consonância com o sentido eufórico do poema.

Essas se referem à citada garantia de eternidade assegurada pela poesia e pela apreensão do efêmero, aqui mencionada no final do poema, que não deixa de se aproximar do início do subsequente, o que remete ao recomeço. Tanto que essa plenitude pode, de fato, ser aludida ao gozo, ao *além do extremo*, além de uma sensação desejada, positiva, pois remete às suas duas significações possíveis de “fim”: “limite”, “momento em que se acaba”, e “alvo”, “finalidade”.

Desse modo, é expressivo o caráter metalinguístico do poema, que também parece estar presente de modo concentrado, denso em “Estudos para uma bailadora andaluza”. Ambos os sentidos de fim “finalizam” o poema, ou seja, juntam-se ao “fim físico” da poesia, pois estão expressos nas últimas estrofes do poema. Há, ainda, uma referência ao caráter autônomo da poesia nesse “incendiarse com o nada”, pois assim como a performance da bailadora, a poesia também existe por si, tem *início e fim em si própria*.

Da mesma maneira que a citada voluptuosidade dessa primeira parte transmite “uma vibração sensual única” a todas as demais, o denso discurso metalinguístico infiltra as cinco partes seguintes.

3.3 Dança-poema: tensão e excitação

Devido ao fato das cinco partes que seguem serem formal e estruturalmente idênticas à primeira, mesmo no que se refere à construção da imagem por meio do símile e seu processo de revelação, é interessante observar as figuras de cada uma. São as figuras que modificam as partes do poema nos planos do conteúdo e da expressão, nos quais imprimem o mesmo sentido.

Na parte dois, o símile que se estabelece é entre a figura da bailadora já incendiada pela dança, como elucidada Escorel (1973), e a égua e/ou a cavaleira. A criação do símile aqui não é menos complexa, pois se baseia na impossibilidade de selecionar o objeto comparante, “cavaleira ou égua”, como está dito na primeira estrofe.

Essa aparente adversidade não debela o eu poético, mas o instiga, faz com ele enfrente essa impossibilidade e consiga visualizar nela uma possível solução. A tensão nesta parte atinge a superfície do discurso, pois é um dos termos escolhidos para figurar no poema. A segunda estrofe diz que na dança há toda “energia retesa” e todo “nervo”, o que instaura a tensão, explicitada na terceira e quarta estrofes.

Isto é: tanto a tensão
de quem vai montado em sela,
de quem monta um animal
e só a custo o debela,

como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressentido ser mandado
e obedecendo protesta.
(MELO NETO, 2003, p.221).

Capta-se neste momento, a tensão do corpo da bailadora, que ao executar os movimentos imprime força, continuidade e, de repente, pausa, contenção, concentração. Ao fazer alusão ao movimento tenso da égua encadeado ao da cavaleira, explicita o segundo momento da dança, em que a bailadora domina e é dominada pela dança.

Essa representação pode ser associada à coreografia dos gestos circulares das mãos e dos braços, uma vez que a imagem também parece ser projetada de maneira circular, pelo caráter reiterativo e evolutivo. Enfim, o eu poético conclui que “é impossível traçar / nenhuma linha

fronteira / entre ela e a montaria: / ela é a égua e a cavaleira” (MELO NETO, 2003, p.221). Nesta parte, o fato da dança do poema ser uma referência à poesia é bastante contundente, pois a figura feminina da bailadora ferve, é cheia de nervo, de delírio, porém dominada e contida.

A conclusão é de que “é impossível traçar / nenhuma linha fronteira / entre ela e a montaria: / ela é a égua e a cavaleira” (MELO NETO, 2003, p.221). É cavaleira e égua, pois domina e rebela a si própria, de modo indissociável, ou seja, não há qualquer pertinência em tentar separar linguagem de metalinguagem, subjetivo e objetivo, racional e irracional, forma e conteúdo, contenção e expressão etc. Da mesma forma, é impossível optar entre um e outro, ou seja, a poesia constitui-se exatamente dessa tensão, dessas oposições. Essa é a grande demonstração do poema.

A parte três do poema exhibe o terceiro momento da dança, em que a bailadora libera parte daquela tensão em fortes batidas dos sapatos no palco. No entanto, explicita-se outro tipo de tensão, a inclinação da cabeça “como se buscasse ouvir / alguma voz indistinta” (MELO NETO, 2003, p.221) e, por esse gesto, é comparada ao telegrafista. As respostas à mensagem ouvida são as batidas no chão que “suas pernas pronunciam” (MELO NETO, 2003, p.221).

A quarta parte enfoca ainda mais o “taconear”, ou seja, as fortes pisadas da bailadora: “Ela não pisa na terra / como quem a propicia [...] Ela a trata com a dura e muscular energia / do camponês que cavando /sabe que a terra amacia” (MELO NETO, 2003, p.222). Ainda nesta parte, a figura feminina é comparada com uma árvore, que, ao contrário da bailarina, a qual aspira à “ave / assexuada e mofina” (MELO NETO, 2003, p.222), trata a terra com “dureza íntima”, e dela se orgulha.

A parte cinco remete ao final da dança, em que bailadora para em sua pose final, que, como observa o eu poético, é igual a sua pose inicial, ou seja, a que exhibe antes de iniciá-la, o que é dito da seguinte maneira:

Sua dança sempre acaba
igual como começa
tal esses livros de iguais
coberta e contra-coberta:

com a mesma posição
como que talhada em pedra:
um momento está estátua,
desafiante, à espera.

[...]

O livro de sua dança
capas iguais o encerram:
com a figura desafiante
de suas estátuas acesas.
(MELO NETO, 2003, p.223-224).

Novamente fica bastante explícito o caráter metalinguístico do poema, pois além de fazer alusão ao projeto poético de João Cabral e de refletir sobre a linguagem e a poesia de modo amplo, como as demais partes, fala-se em “livro da dança”. Como se esta fosse de fato um livro e as estátuas, inicial e final da bailadora, fossem a capa do começo e do fim do livro, que teria como conteúdo a dança.

A última parte revela a imagem que a memória do eu poético guarda da dança, de maneira que este não é um poema como os anteriores que acompanham a dança “em tempo real”, mas depois de finalizada. Exprime uma reflexão a partir do todo, porém não rompe com o efeito de sequência estabelecido, pois se dispõe logo após o encerramento da dança com a “estátua final” e trata, inclusive, de um episódio temporalmente posterior aos já considerados. A primeira estrofe instaura o símile derradeiro.

Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, envolvida de palha;
madura, quase despida.
(MELO NETO, 2003, p.224).

Testadas todas as imagens, a que permanece é a da “espiga nua”, daí a coerência plena do termo “desnudamento” atribuído ao processo explicitado no poema. O *Dicionário de símbolos* diz que a espiga possui a qualidade de síntese e que “indica a chegada à maturidade, tanto na vida vegetal e animal quanto no desenvolvimento psíquico: é o desabrochar de todas as possibilidades do ser, a imagem da ejaculação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.397).

A maioria das figuras selecionadas pelo eu poético, senão todas, são símbolos considerados ambivalentes, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, mais um elemento do poema em consonância com as referidas tensões. Têm, inclusive, uma conotação sexual; o tronco da árvore, por exemplo, “diz respeito ao *Falo*”, pois “simboliza a força e o poder eminentemente *solar*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.88; grifo do autor). A árvore pode ser

considerada tanto macho quanto fêmea, daí seu caráter ambivalente. A terra apresenta a ambivalência de estar ligada tanto à vida quanto à morte e é conceituada como um elemento feminino da natureza, entre outras razões, por ser penetrada pelo ferro ou arado (agricultura).

Segundo o dicionário em questão, a égua “chega a assumir uma significação erótica, revestindo-se da mesma ambiguidade que tem a palavra *cavalgar* (ou montar)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.88; grifo do autor).

No entanto, a espiga, possível *flor* da poesia cabralina, componente da imagem escolhida para se guardar na memória, parece ser a de maior teor erótico. Ao passo que se associa ao Falo, faz alusão, inclusive, à figura feminina despida de sua exuberante fantasia, o que, aliás, provoca um choque, um contraste marcante.

Segundo Escorel (1973, p.88), essa imagem “teria escapado do inconsciente do poeta, apesar do mecanismo de repressão que, ao longo dos ciclos anteriores, manteve sob estrito domínio, tudo o que provoca de sensual e erótico a figura de uma mulher no ardor vertiginoso do baile andaluz”. Trata-se de uma ideia interessante; no entanto, vale ressaltar que não pensamos exatamente em “repressão”, mas contenção que permite a fruição e a liberação.

Tão significativa é a imagem final que, ao representar o máximo das possibilidades da dança, seu estado pleno, o mesmo ocorre em relação à poesia. De acordo com Escorel (1973, p.88), trata-se de uma “lição de despojamento, de redução ao essencial [...], de eliminação de qualquer excesso verbal”.

“A dança é *celebração*, a dança é *linguagem*”, afirmam Chevalier e Gheerbrant (1998, p.319). “O que é essa febre, capaz de apoderar-se de uma criatura e de agitá-la até o frenesi, senão a manifestação, muitas vezes explosiva, do Instinto de Vida [...]. A dança clama pela identificação com o imperecível; celebra-o. Todas as danças [...] buscam uma liberação no êxtase”.

Esta é uma declaração interessante para pensar a dança em “Estudos para uma bailadora andaluza”. Esse “imperecível”, presente na definição de praticamente todos os símbolos do poema, relaciona-se à ânsia de apreender, de capturar a imagem “refletida” e percebida da dança e da poesia.

Portanto, toda a excitação do espírito, o êxtase e arrebatamento em face à figura feminina ao dançar o flamenco são os mesmos diante da poesia, tanto que o erotismo da dança, da figura feminina nua é o erotismo da poesia. Esta se despe junto à imagem da bailadora, como ela

contém-se para exprimir-se, pois é por meio da figura feminina que a poesia adquire a *tensão* que não é desintegração, mas um *todo de sentido*.

4. “PAISAGEM PELO TELEFONE”

4.1 Claridade e clareza em ambos os planos da linguagem

Em “Paisagem pelo telefone”, é interessante observar mais de perto a *construção formal* do plano da expressão que se reitera, de certa forma, em praticamente todos os demais poemas analisados. Assim como os demais, suas medidas trazem *números pares*: são doze estrofes de quatro versos cada, ou seja, compõe-se de quarenta e oito versos. A rima toante se dá também em /i/ e os versos são heptassílabos, apresentam sete sílabas poéticas cada, constituindo uma redondilha maior, como explicitado em seguida:

Sem(1)/pre(2)/ que(3)/ no(4)/ te(5)/le(6)/fo(7)/ne
me(1)/ fa(2)/la(3)/vas(4), eu(5)/ di(6)/ri(7)/a
que(1)/ fa(2)/la(3)/vas(4)/ de u(5)/ma(6)/ sa(7)/la
to(1)/da(2)/ de(3)/ lu(4)/z in(5)/va(6) /di(7) /da,

Esse aspecto formal, fundado na ordem e na lógica, produz um efeito de racionalidade e objetividade. Todos os significados de *quaderna* incluem o número quatro, dentre eles está a *quadra*, ou seja, estrofe de quatro versos. Esta, presente de modo marcante na poética cabralina, dá nome à *Quaderna*, constituindo todos os seus poemas. Maria Raquel Leiria Ávila (1995, p.160) investiga o número quatro na poesia de João Cabral, sobretudo em *Quaderna*. Recorrendo ao poema “O número quatro”, de *Museu de tudo* (1975), ela diz:

O “quatro”, segundo João Cabral, “está racional em suas patas; está à margem e acima de tudo / o que tentar abalá-lo, / imóvel ao vento terremotos, / no mar maré ou no mar ressaca”. O “quatro”, “ou coisa pelo quatro quadrada”, realiza no imaginário poético do universo cabralino, o projeto da perfeição, da concisão, da síntese, do “enquadramento” do mundo aos seus quatro pontos cardeais: norte, sul, leste e oeste. Tudo o que se desenrola na vida do planeta, na vida dos seres que o habitam, na própria vida da natureza está contido na perfeição geométrica do signo quatro.

A pesquisadora se refere, ainda, a alguns ciclos da natureza compostos por quatro momentos, como a vida humana, em que se nasce, cresce, amadurece e morre e às quatro fases da lua. Essa exposição nos faz pensar também nos quatro elementos da natureza, bastante

explorados na poesia de Cabral, sobretudo em *Quaderna*, como pudemos analisar em “Estudos para uma bailadora andaluza”. Por constituírem imagens naturais e fortes representantes da arte cabralina, os poemas escolhidos para análise estão bastante ligados às facetas descritas do número quatro.

Essa *perfeição formal* representada pelas quadras, e sua presença natural na experiência humana, é reforçada pelos versos heptassílabos e a rima toante, sonoramente de fácil apreensão, portanto, de fácil e assimilação. As vogais, especialmente a vogal “a”, além do “i”, já citado, é bastante recorrente no poema, o que evoca clareza, limpidez e pureza sonora.

Tais características expressivas apresentam total correspondência com o plano do conteúdo. O efeito de sentido fundamental produzido pelo poema passa pela *clareza plena*, ou seja, aquela que vem da luz solar, e pela *limpidez* mais transparente que pode haver, a da água pura. Assim, a luz é lida tanto no plano da expressão, por meio da *clareza* dos versos, como no plano do conteúdo, na *clareza* da imagem que se projeta nos versos, associadas à clareza que o poeta assume e propõe para o fazer poético.

Em “Paisagem pelo Telefone”, o eu-lírico associa a voz feminina a uma paisagem em que essa mulher se encontra em uma sala cheia de luz proveniente das duzentas janelas voltadas para uma praia nordestina em uma manhã muito clara. A luz e a clareza são visualizadas no decorrer de todo poema, por meio de palavras que trazem figuras como o branco, o brilho, o sol do meio-dia, limpo, cristais, luz, cal, frescor, clareza, entre outras.

Mais que pintar essa paisagem, o poeta a analisa em relação à sua clareza e luminosidade. Propõe a tese de que a voz lhe sugere uma paisagem clara e desenvolve, no decorrer do poema, essa ideia, de modo que procura não apenas descrever essa limpidez, mas buscá-la em seu estado original, virginal e despido de absolutamente tudo. Velas de jangadas e muros caiados possuem “luz intestinal”, luz própria, interna, ou seja, a luz do sol não as veste de clareza, mas desveste de neblina ou sombra permitindo que “livres brilhem / os cristais que dentro tinham”. Assim também a mulher, metonimicamente comparada à paisagem: quando despida e recém banhada está em seu estado primeiro e puro, claro e limpo “que nada embacia”. Se estivesse vestida, pelo contrário, sua luz própria estaria ofuscada; porém nua, a água clara não a acende, mas libera a luz que já tinha.

Ao passo que elucida esse conceito da *luz* em profundidade, ou seja, *interior*, escondida dentro do objeto para, enfim, concluir sua proposição sobre a mulher, o poeta faz isso na estrutura

do poema. Ao colocar sua hipótese na primeira estrofe, ou seja, ao deixar claro o que se pretende com o poema logo de início - comparar a voz feminina ao telefone a uma paisagem - o eu-poético prioriza a explicitação imediata do conteúdo central do poema. Já na última estrofe, ao dizer: “sim, como o sol sobre a cal / seis estrofes acima”, ele revela o poema em si, ao se fazer uma alusão direta ao *corpo do texto* enquanto forma ficcional.

Embora as figuras de “Paisagem pelo Telefone” sejam, em sua grande maioria, visuais, essas se dão, atípica e originalmente, por meio da audição. Esse deslocamento ocorre por meio de uma transposição de sentidos, em que o eu-lírico cria uma imagem, ou seja, um objeto visual para compará-lo à voz da mulher e descrevê-la minuciosamente. Assim, com a projeção de um som em uma imagem, opera-se uma mudança de categoria sensorial: do auditivo para o visual.

A paisagem que então se projeta constitui-se de uma rede de isotopias figurativas que retrata iconicamente o campo semântico de uma manhã de praia ensolarada que, posteriormente, retorna pelo mesmo caminho de ida, o da metonímia (voz), para o campo semântico do feminino. Desse modo, as figuras do poema são carregadas de elevado grau de densidade sêmica, o que produz o efeito de uma iconização ilusionista característica do hiper-realismo, constituindo o mais elevado grau de figuratividade.

Os sememas que figurativizam o poema, como “luz”, “manhã”, “meio-dia”, “praia”, “Nordeste de Pernambuco”, “Recife”, “Piedade” e “Olinda”, “sol”, “sombra”, “neblina”, “água” são substantivos concretos, ou seja, visualizáveis, ao menos por meio do imaginário. “Telefone”, “sala”, “vela”, “janelas”, “velas”, “jangada”, “muros caiados”, “cristais”, “roupa de banho” e “cal”, além de substantivos são, inclusive, objetos concretos, ou seja, peças palpáveis e manipuláveis. Palavras assim classificadas possuem, de fato, alto grau de densidade sêmica, sendo pouco associáveis, pois, por fazerem parte do mundo natural e do mundo visual, são mais facilmente descritas: são espaços e imagens enxergadas e visíveis a qualquer pessoa.

Palavras mais recorrentes em poemas, de modo geral, como “amor”, além de pertencerem ao “mundo cultural”, o que já lhes atribui valor um tanto particular e pessoal, são substantivos abstratos, que não possuem forma definida. Soma-se ainda o fato de termos como esse, invadirem campo emocional e sentimental o que, sem dúvida, o subjetiviza.

Tais características explicam porque a noção de amor pode ser, e geralmente é, altamente variável de uma pessoa para outra; de modo que muitas associações vêm à tona quando se fala de “amor” ou quando se explica seu significado para uma criança: falando sobre imagens de

peças, situações, descrições de sentimentos. Ao contrário, para dizer do “sol”, natural, concreto e presente muito mais na objetividade, bastam algumas palavras elucidativas e breves, nada que ultrapasse muito sua própria forma.

Esse forte efeito de referenciação dos sememas do poema é o que constrói sua rede de isotopias figurativas, atribuindo-lhe o *efeito de sentido de realidade concreta*. Assim, o efeito visual atingido é tão marcante que se tem a impressão de que a paisagem está diante dos olhos de quem lê o poema, que mais parece uma pintura. É como que se se ultrapassasse a linguagem verbal e atingisse a visual, pois devido ao fato dos sememas “imprimem” formas, algo já pertencente à categoria visual, imprimem, conseqüentemente, cor e brilho.

4.2 A luz própria das palavras e das coisas

Como colocamos na primeira seção deste estudo, é como se o sentido visual, aqui projetado no auditivo, cuja percepção permite um distanciamento maior da presença ou do objeto, *avançasse tatilmente*. Ou seja, se estabelecemos características visuais em um pólo e táteis no outro, e relativas aos demais sentidos como os gradientes intermediários dessa escala, podemos dizer que no poema em questão, o mais visual dos aqui cotejados, os sentidos tendem para certas qualidades táteis, estando localizados em graus bem próximos a estas.

A ênfase atribuída ao corpo nu, à pele despida, ao seu contato com a água compõe uma isotopia tátil, que remete tanto à percepção que a figura feminina tem do seu contato com a água, quanto à que o poeta tem dela, de modo que ambas se misturam no sentido do poema. O contato da pele feminina com os elementos da praia, sobretudo a luz solar, embora menos direto também contribui de modo importante para a evocação dessa sensorialidade tátil.

Ao se tornar mais complexa, a rede sensorial do poema responde pela abstração de sua imagem. Ampliando a percepção da figura da mulher nua, não a restringindo a um simples objeto visual, o poema transcende o aspecto mais *racional*, ligado à visão, e alcança um viés mais ligado às *sensações e aos afetos*. Percebida mais tatilmente, a figura feminina se oferece à percepção profunda, à medida que o mesmo ocorre com o próprio poema, o que sugere uma *identificação* entre ambos.

Por meio dos sentidos, nota-se o corpo da mulher mais que despido, pois, na medida em que o poema se conclui, esse corpo deixa de estar despido apenas de roupa: sua nudez chega ao extremo quando a figura feminina passa a estar igualmente despida de qualquer partícula que seja:

que estavas de todo nua,
só de teu banho vestida,
que é quando tu estás mais clara
pois a água nada embacia,
(NETO, 2003, p.225)

Além de nu, o corpo feminino está limpo, claro e fresco devido à água, que permite que se veja sua luz própria, interior, explicitando que a luz não é externa, mas interna. Assim, o fato de o corpo feminino estar claro e luminoso se deve à água, que permite que algo inerente à mulher, à sua condição natural, apareça visualmente. Trata-se de uma espécie de *revelação da essência* em oposição à aparência, mais que mostrando, demonstrando o processo pelo qual isso ocorre.

sim, como o sol sobre a cal
seis estrofes acima,
a água clara não te acende:
libera a luz que já tinhas.
(NETO, 2003, p.225)

Essa última quadra é bastante significativa. Além de ser a conclusão de todo desenvolvimento da tese inicial, que se comprova ao atingir a dimensão essencial, tanto feminina, como do poema em si, é a manifestação mais explícita da temática *metapoética*. Ao dizer que o corpo feminino é provido de luz em essência, e que um elemento externo a este liberta essa luz, diz também que o mesmo ocorre com a poesia. Seu corpo, o poema, possui luz própria que, para se tornar visível, precisa de algo externo que o revele. As palavras já possuem significados e sentidos próprios, e para revelar o sentido específico que se deseja causar, deve ser feito um trabalho criterioso de isolar da palavra o significado preciso que se deseja atingir, recurso anteriormente explicado.

Ao *iluminar a palavra*, o poeta desmascara o falso lirismo, que a atribui novas significações, desvalorizando-a. É como se não se respeitasse o caráter autônomo e artístico da linguagem, sua *vida própria*, encobrindo sua essência ao invés de revelá-la, realizando, assim, o

verdadeiro trabalho poético que nem um “pouco de tua luz própria tira”. Pelo contrário: é como a água, que não a acende, mas “libera a luz” que já tinha.

Sendo assim, pode-se dizer que, metalinguisticamente, João Cabral faz uma crítica lateralizada da poesia tradicional, tirando sua máscara de falso lirismo. Por outro lado, evidencia sua arte poética, que consiste em abrir a cortina para que a luz da linguagem poética ilumine por si só o poema. Sua arte é a água que nada embacia e que libera a luz do poema, o corpo da poesia.

É assim que o feminino entra na obra cabralina, como diz Barbosa (1975, p.163), não pela “porta mole da sentimentalização”, mas pela linguagem. Segundo o crítico, o que “singulariza a lírica amorosa de João Cabral é [...] a sua objetivação conseguida pelo aprendizado com a linguagem de um objeto de que ele se serve para falar da mulher” (1975, p.164). Considerando que o poeta também se vale da mulher para falar da poesia, esse aprendizado a que Barbosa se refere desencadeia o aprendizado com a linguagem da figura feminina e da poesia em si.

Quaderna é uma obra dedicada ao poeta Murilo Mendes, admirado por João Cabral exatamente pelo construtivismo da imagem poética, ou seja, pelo caráter de imitação no sentido de recriação defendido por Barbosa. Portanto, é interessante observar o que o próprio poeta disse em uma entrevista à *Revista Manchete* (agosto de 1976), denominada “O poeta tem obrigação de sempre criar objetos” – citada por Maria Raquel Leiria Ávila (1995) – sobre a relação de sua poesia com a de Murilo Mendes: “Sua poesia ensinou que a palavra concreta, porque sensorial é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que assim a função do poeta é dar a ver (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir o que ela quer dizer isto é, a pensar).” (MELO NETO apud ÁVILA, 1995, p.163).

Com isso, fica claro que “imitar” objetos concretos por meio de palavras concretas tem o claro propósito de fazer sentir-pensar, ou seja, fazer *perceber sensorialmente* os objetos nas palavras. Desse modo, *Quaderna*, cujo dominante são os poemas sobre o feminino, segundo Barbosa, remete a essa lição de Murilo Mendes de que as palavras concretas são aquelas que possibilitam a abstração genuína, que é a apreensão do real por meio dos *sentidos*. Portanto, essas são *mais poéticas*, ao contrário do que pensa o lírico entre aspas, porque poesia não é a intensificação das coisas, mas a revelação da intensidade das próprias coisas.

5 “A MULHER E A CASA”

[...] não é a explosividade emotiva que orienta a sua determinação lírica, mas sim uma linguagem orientada para a autonomia que constrói uma qualidade emotiva implosiva. (BARBOSA, 1975, p.22).

5.1 A abertura da mulher-casa

Assim como ocorre nos demais poemas analisados no presente trabalho, um símile do qual a figura feminina participa se apresenta na primeira estrofe. Neste caso, trata-se do símile “mulher-casa”, testado ao longo das demais estrofes. Novamente o eu-poético se volta à mulher; desta vez, põe em pauta sua sedução, descrevendo-a e explicitando o efeito que causa sobre o homem. Tão familiar ao enunciador é a atração que “esse homem” sente pela mulher-casa e dita de modo tão peculiar e sensorial que, de fato, parece que se está diante de um eu-poético masculino seduzido. Portanto, o poema é exemplar do caráter masculino da enunciação dos poemas que tratam do feminino em *Quaderna*.

Os dois primeiros versos trazem a proposição inicial: “Tua sedução é menos / de mulher do que de casa”. Ao final do segundo verso, há dois pontos, que introduzem a justificativa inicial e sintética “pois vem de como é por dentro / ou por detrás da fachada”. Para o eu-poético, a sedução despertada pela figura feminina é tão fortemente associada à sedução de uma casa que, de algum modo, representa um atributo pertencente mais à casa que à própria mulher comumente percebida. Já nesse início, tem-se uma amostra da dimensão da subversão poética proposta por João Cabral. Longe de restringir-se ao nível sintático, a intervenção poética se dá no processo corrente de significação e inicia-se com o deslocamento da característica feminina para o objeto casa.

Esse processo de transferência de sentido se dá de maneira que da “sua sedução”, que é a sedução exercida pela figura feminina a que o eu-poético se dirige, são retiradas as características da sedução “de mulher” e acrescentadas as da sedução “de casa”. Portanto, o poema trata, a princípio, da sedução, figurativizada por determinada mulher, que uma casa exerce sobre um

homem. Assim, fica evidente que o poeta recusa o que se toma usualmente por sedução feminina na busca da construção do que é, para ele, essa tal sedução. Ou seja, está claro que ambas as formas de sedução divergem entre si.

É possível, então, remeter a sedução feminina diminuída no poema não apenas à sedução “comum”, mas, sobretudo, à sedução da mulher que figura na poesia lírica tradicional. Esta está associada ao poder e dom de gerar a vida de um ser intocável, rodeado de uma aura de mistério e idealização, indissociável dos sentimentos e emoções do eu-poético, como se sua existência apenas fizesse sentido pelo fato de ser por ele amada. Uma sedução que permanece, muitas vezes, no plano ideal, como atração pelo desconhecido e até mesmo pela sentimentalidade inspirada por tal figura. Essa, definitivamente, não é a sedução que está em pauta em “A mulher e a casa”. Portanto, para o poeta é preferível comparar a sedução pela qual se interessa à de um objeto inusitado, cujas características divergem da figura feminina pintada pela tradição lírica.

Os dois próximos versos revelam a perspectiva que irá sustentar o símile “mulher-casa” ao longo do texto: o espaço interior. Constituem, desse modo, juntamente aos dois versos iniciais, a quadra-tese, portadora do conceito chave que se desdobra a cada verso que segue. O poema, como os demais sobre o feminino em *Quaderna*, é a transformação dessa ideia inicial e genérica da primeira quadra na especificidade e singularidade que alcança na quadra final. Entretanto, vale salientar que o caráter de generalidade do conceito fixado na primeira estrofe não o faz menos particular, em certo sentido, dado o seu traço um tanto excêntrico. Como já observado anteriormente, aproximar a mulher de objetos como “casa” está longe de constituir uma comparação corriqueira, ainda que - e principalmente - em poesia.

Se “Tua sedução / [...] vem de como é por dentro”, logo se identifica que, para o eu-poético, o que seduz o homem não é a aparência, a beleza externa da mulher, como costuma ocorrer na lírica tradicional. No plano da expressão, do mesmo modo, a recorrência das vogais, sobretudo “a”, implica uma sonoridade totalmente aberta a ecoar nos trinta e dois versos do poema, organizados em oito quadras. Essa articulação sonora expressa a clareza da dicção poética buscada e, especialmente, a abertura dos espaços, dada a primazia atribuída aos mencionados “espaços de dentro”.

É interessante pensar que, a princípio, poderia parecer mais conveniente que o poeta se valesse de uma sonoridade mais fechada para exprimir os espaços internos, considerando que esses, de certa forma, são sempre fechados. Contudo, no decorrer do texto, é possível constatar

que a sedução analisada “vem de como é por dentro”, de forma que a origem da sedução situa-se no espaço interno da mulher-casa, mas não se restringe a esse. Até porque, é a passagem de fora para dentro que torna possível que se usufrua de um ambiente interno, do mesmo modo que a tônica do poema, como se discute posteriormente, é o ato de adentrar.

Ainda no que se refere à expressão, trata-se de uma redondilha maior, com rima toante em /a/, o que atribui um som ritmado ao poema, evocando a reiteração obstinada que soa como uma espécie de transe, fundado e fortemente marcado em “Estudos para uma bailadora andaluza”. Esse transe exprime a igualmente obcecada, posto que constante e intensa, procura pelo esclarecimento pleno do símile, de que fala Secchin, e o conseqüente desnudamento do poema.

A organização das estrofes é também significativa, apresentando estilo dissertativo, como nos demais poemas analisados neste trabalho, com introdução, desenvolvimento e conclusão. Neste caso, porém, a velocidade, ou a intensidade da leitura - que aumenta como nos outros - pode ser observada no nível sintático. A primeira sentença, ou a tese, constitui a primeira estrofe; a segunda, as duas próximas estrofes e a terceira e última, a mais longa delas, as cinco demais estrofes. Quanto maior o número de versos para cada sentença, menos pontos ou pausas se fazem presentes, daí a aceleração do ritmo da leitura. Tal fenômeno, aliás, corrobora o supracitado efeito de transe. Embora haja a pausa do final dos versos e das estrofes e uma eficiente pontuação composta por vírgulas, ponto e vírgulas e dois pontos, o fato de não haver o ponto final, mas um contínuo ininterrupto, instaura o sentido de uma busca obstinada para se chegar ao fim, tanto no sentido de encerramento como de objetivo.

Mais uma vez se tem a expressão do movimento do poema, ou seja, cada elemento representante do plano da expressão conduz o plano do conteúdo à abertura e à aceleração de seu movimento até chegar ao auge final, em que se atinge, entre outros aspectos, o desnudamento pleno do símile, a total coerência da conclusão e o ápice do efeito de sentido erótico.

5.2 A subjetividade intrínseca ao poético

A segunda e a terceira estrofe iniciam a arguição em defesa da tese de que a sedução da figura feminina construída em “A mulher e a casa” vem do que esta é por dentro. Na segunda estrofe, os campos semânticos que envolvem “mulher” e “casa” se entrelaçam, o que se vê de forma exemplar em “riso franco de varandas”, último verso dessa quadra. Neste ponto, os atributos da figura feminina e da figura da casa, que vão sendo configuradas ao longo do poema, passam a se misturar a cada verso, em um esforço de elucidar a dimensão da compatibilidade existente entre a sedução feminina e a sedução da figura da casa, o que levará à comprovação, ao final, da quadra-tese. Até a segunda estrofe, há algumas palavras pertencentes à categoria semântica do feminino, como “sedução”, que também se refere à casa porém se associa mais naturalmente à mulher, assim como “elegância”, na segunda estrofe. Da quadra seguinte até a última, apenas termos provenientes da categoria semântica de casa são elencados, muitos, inclusive, ligados à sua arquitetura, tais como “fachada”, “reboco”, “varandas”, “paredes fechadas”, “espaços”, “recintos”, “áreas”, “corredores”, “salas” e “paredes bem revestidas”. Além de outros vocábulos e combinações de vocábulos de que o eu-poético se vale para abordar especificamente os espaços de uma casa, como “por dentro”, “por detrás”, “dentro”, “vazios”, “nada”, “espaços de dentro”, “dentro guarda”, “estâncias aconchegadas” e “recessos bons de cavas”. O termo “dentro” é repetido nove vezes, o que enfatiza a ideia de intimidade e interioridade, como que esclarecendo, novamente, que esta é vital para o poema.

O fato de dizer a casa e usar o léxico relativo à casa a partir da terceira estrofe não faz desta o objeto central do poema; constitui, sim, uma estratégia poética por meio da qual os atributos femininos sedutores se “dão a ver” por meio dos atributos sedutores da casa. Assim, se expõe a figura da casa para expor a sedução da figura feminina. Contudo, apesar de operar, nesse sentido, como instrumento mediador, a figura da casa desempenha, junto à figura feminina, papel principal no poema. Sendo a edificação das figuras intrincada, a aparição gradual de uma proporcionando a da outra, não é o caso de atestar qualquer tipo de sobreposição. Ao contrário, a figurativização da sedução inspirada pela casa torna possível a figurativização da sedução feminina e vice-versa, pois ambas se instauram recíproca e simultaneamente. Dentre todos os objetos possíveis, casa foi eleito o mais eficiente para dizer a mulher, na visão do poeta, do

mesmo modo que o melhor modo de dizer a casa é procurando dizer a mulher, o que remete ao próprio título, onde a conjunção “e” equipara os substantivos, estabelecendo uma relação de equivalência.

Enfim, ao fazer dos atributos sedutores pertencentes à casa matéria de poesia, o poeta não apenas confirma sua ideia inicial, como obtém ferramentas perfeitamente adequadas para construir poeticamente a figura da mulher, revelando, assim, aspectos capitais de seu método de composição. A *dissolução dos contornos* ou fronteiras entre casa e mulher as torna uma só imagem, daí a opção por representá-las nesta análise por meio do termo “mulher-casa”.

Essa constatação vai de encontro à visão da crítica especializada de que os objetos da poesia de João Cabral pertencem ao real, ou o representam fielmente, como réplicas. Em “A mulher e a casa” e, conseqüentemente, nos demais poemas de *Quaderna* aqui analisados, fica patente a espécie de fusão entre dois objetos para a instauração de uma nova peça. Embora o conceito de casa e de mulher sejam extremamente claros e o poeta nos revele cada etapa da junção de ambas, não é a objetividade que determina o esboço de cada figura. Estas não são definidas, puras, claras e homogêneas e, obviamente, não se transferem para o papel em forma de poema automaticamente, sem “passar” pelo poeta. É inegável, portanto, o caráter subjetivo da apreensão tanto do objeto real quanto do ficcional, ou seja, mesmo a figura feminina cabralina não é, absolutamente, captada pelo eu-poético isenta de subjetividade, como defende Escorel (1973, p.84) no seguinte trecho:

Nos poemas de temática feminina, Cabral de Melo focaliza a mulher, “indecisa entre ser tempo ou espaço”, com a objetividade de uma câmara cinematográfica que fixa, sem qualquer participação emocional, a figura ou cena filmada.

De modo geral, é bastante interessante e válido o ensaio do estudioso a respeito de *Quaderna*. Após o excerto citado, faz uma ponderação perspicaz ao ressaltar o manuseio humano, portanto parcial, de uma câmara e, principalmente, da linguagem, “já em si carregada de subjetividade” (BARBOSA, 1973, p.84). No entanto, ainda assim não parece viável pensar em ausência de emoções, como, aliás, praticamente toda a crítica defende, de uma forma ou de outra, mais ou menos explícita e radicalmente. Para não ficar no nível das afirmações infundadas e, por outro lado, não fazer um inventário de tudo o que foi dito a respeito, o que não vem ao caso nesta pesquisa, opta-se por ilustrar com um fragmento fundamental da crítica cabralina: “É a

instauração, na poesia brasileira, de uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista” (CAMPOS, 2004, p.80).

Não é o caso de negar essa afirmativa, e sim de apontar quão unânime esta se faz, de formas diversas, nos estudos específicos sobre João Cabral, chegando, assim, a soar como viés interpretativo absoluto dessa poesia. Tudo o que diz respeito ao cálculo e à razão é de fundamental importância na poesia cabralina, no entanto, uma poesia de tamanha complexidade e grandeza como essa, está muito longe de se limitar à objetividade, ou então é o caso de negar toda a teoria poética e até mesmo linguística em vigência até então.

Certamente, o caráter inovador e subversivo de uma poesia que consegue chocar sendo posterior à poesia modernista brasileira – fundadora de uma série de rupturas - e impressionar, sendo quase que simultânea à originalidade poética de um Drummond, não deve, jamais, ser desprezado. E essa inovação trazida por João Cabral foi, ao menos a princípio, o árduo e extremamente elaborado trabalho com a linguagem. Após certo tempo e o consequente distanciamento, quando é possível repensar a contribuição de tal poética, constata-se que nova é a coexistência entre estesia, ou emoção estética, e o que se convencionou chamar de racionalismo, objetividade que, na verdade, não são mais que os instrumentos escolhidos para emocionar e comover. Acontece que nada na poesia cabralina é simples, superficial, portanto não se trata de um mero meio de dizer, mas um “como se diz” que se faz tão essencial quanto “o que se diz”; estes, aliás, se confundem em um denso discurso metalinguístico, refletindo a linguagem, sem deixar de lado as demais matérias de poema, como se vê no próximo tópico.

Retomando a questão da representação dos objetos anteriormente discutida, mesmo quando a imagem poética da obra de João Cabral não é concebida por meio de um símile, não figuram objetos extraídos unicamente da realidade. No poema, “Uma faca só lâmina ou Serventia das ideias fixas” (1995), precedente de *Quaderna*, que constitui obra de mesmo nome, encontram-se as figuras de faca, bala e relógio, evidentemente provenientes do real. A primeira estrofe do poema traz a comparação entre a bala e algo que permanece indefinido em termos concretos:

Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;
(MELO NETO, 2003, p.205).

Todos os objetos são testados, na tentativa poética de encontrar o objeto exato que se possa dizer para apreender determinada realidade. Embora a faca, que como “qualquer metáfora, pode ser cultivada” (MELO NETO, 2003, p.207), represente a figura que mais se aproxima daquilo que se tenta captar, ao cabo de uma exaustiva série de reflexões acerca de cada um, conclui-se que nenhum objeto serve ou proporciona o encontro do que se procura. Desse modo, o poema discute justamente a angústia da impossibilidade de se criar uma imagem constituída de linguagem que apreenda, de fato, a realidade. O eu-poético afirma que “de volta dessa faca”, em que mais se deteve, “se sobe à outra imagem”:

*e daí a lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta
(MELO NETO, 2003, p.215).*

Desse modo, a negação da apreensão exata da realidade no poema é também sua negação na poesia, na arte e na linguagem. Portanto, acredita-se que uma imagem poética é, antes de tudo, um objeto de linguagem e linguagem artística, de modo que negar a subjetividade na produção dessa arte é desprezar os postulados linguísticos relativos à enunciação:

A enunciação é o ato de produção do discurso, é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação). Ao realizar-se, ela deixa marcas no discurso que constrói. [...] Mesmo quando os elementos da enunciação não aparecem no enunciado, a enunciação existe, uma vez que nenhuma frase se enuncia sozinha. Há sempre alguém (um *eu*) que diz que o quadrado da hipotenusa é igual à soma dos quadrados dos catetos. [...] Isso implica que é preciso distinguir duas instâncias: o *eu* pressuposto e o *eu* projetado no interior do enunciado. A enunciação define-se como a instância de um *eu-aqui-agora*. (FIORIN, 2006, p.56).

Efetivação da língua por um ato individual de utilização (Benveniste), a enunciação, de início rejeitada por razões de método da semântica estrutural, foi em seguida reintegrada no corpo teórico da análise do discurso, como pressuposto lógico do enunciado [...]. Na perspectiva do discurso em ato, a enunciação tem a primazia e seu sujeito define-se, de maneira indissociável, como sujeito sensível da percepção e sujeito discursivo da predicação. (BERTRAND, 2003, p.418-419).

Em suas considerações a respeito da enunciação, Fiorin (2006, p.56) explica que há duas instâncias distintas que teoricamente não se confundem: a do *eu* pressuposto é a do enunciador e a do *e* o *eu* projetado no interior do enunciado é a do narrador, que pode remeter ao eu-poético no caso de se pensar em poesia. Em seguida, esclarece que o enunciador e o enunciatário não são o autor e o leitor reais, de “carne e osso”, mas implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto. Além disso, não se pode esquecer as valiosas contribuições de Jakobson relativas à função poética da linguagem e à projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático de determinada língua, o que não se faz senão por meio de uma voz enunciativa.

Conclui-se, então, que ainda que não seja o poeta real, suas projeções, o eu-poético e o enunciador, não apenas estão presentes no discurso de quaisquer poemas, sejam parnasianos ou concretistas, como cumprem papéis determinantes.

5.3 Adentrando a mulher-casa

Ainda que possua uma fachada tão bela quanto a aparência física da mulher a quem o enunciador se dirige, uma casa só pode ser contemplada, de fato, por dentro. É interessante observar que a descrição dessa fachada na segunda estrofe corresponde à arquitetura das casas coloniais brasileiras, como observa Maria Tereza Roland (2008, p.148), em seu valioso estudo que demonstra os estreitos laços entre a arquitetura de Le Corbusier e a poesia de João Cabral. No trabalho são explicitadas, ainda, as semelhanças entre os projetos e as reflexões críticas de cada um deles, e, sobretudo a forte e reconhecida influência do arquiteto sobre o poeta.

Na segunda e terceira estrofe de “A mulher e a casa”, há um novo esclarecimento dos versos anteriores, bastante explícito e enfático, um tipo de “alerta explicativo”, observado nas expressões “Mesmo quando”, “não é nunca” e “melhor:”:

Mesmo quando ela possui
 tua plácida elegância,
 esse teu reboco claro,
 riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
 só para ser contemplada;
 melhor: somente por dentro
 é possível contemplá-la.
 (MELO NETO, 2003, p.241).

A dupla negação é bastante significativa, pois com ela vem uma explicitação fundamental da maneira exata que o poeta percebe a figura. Segundo ele, uma casa, assim como uma mulher, jamais deve ser apenas contemplada, apreendida unicamente pelo sentido visual, portanto de modo essencialmente racional. Mais do que isso, o único modo de contemplá-la é internamente, por dentro.

Ainda que a seleção das palavras para o poema tenha sido extremamente criteriosa no que tange à precisão vocabular, é interessante notar aqui outra interferência do poeta na própria significação dos termos para um alcance ainda maior. Ao retificar o conceito de “contemplar”, o poeta descobre, descortina o termo em questão e revela, de modo surpreendente, uma nova possibilidade de sentido. Esta não é apenas uma significação, mas *a significação* desejada. Ao dizer que uma casa jamais deve ser “contemplada”, no início da terceira estrofe, a acepção desta palavra está restrita à percepção visual da figura em questão. Já a segunda ocorrência remete a uma percepção mais ampla, por meio de outros sentidos; é como se se abrisse o signo, garantindo mais uma vez o efeito da abertura, a uma expansão semântica. No entanto, esse fenômeno só é plenamente compreendido a partir da segunda leitura do poema, quando é possível ter a total dimensão desta contemplação.

Em seguida, na quarta estrofe, portanto o centro do poema, encontra-se a exposição do conceito estabelecido no final da estrofe anterior. Os dois primeiros versos introduzem a definição dessa contemplação do espaço interno da mulher-casa. Aparentemente, o foco volta a ser a sedução em si; no entanto, o fato de o poema seguir uma linha de raciocínio, sendo linear nesse sentido, a sedução é perpassada pela contemplação. Portanto, há uma relação semântica em que a sedução decorre de se contemplar por dentro e é exatamente no meio do poema que se dá essa convergência de sentido:

Seduz pelo que é dentro,
 ou será, quando se abra;
 pelo que pode ser dentro
 de suas paredes fechadas;
 (MELO NETO, 2003, p.241).

A ideia de abertura, suscitada no plano da expressão, aparece concentrada nessa estrofe em termos de conteúdo. Também o poeta passa a enumerar os motivos, os meios pelos quais se dá essa sedução: pelo que a mulher-casa é dentro, pelo que é no momento que se abre e pelo que pode ser dentro das paredes. Nas palavras de João Alexandre Barbosa, “Deflagrado o conceito – a prevalência de um espaço interno -, cinco das oito estrofes do texto tratam do modo pelo qual a arquitetura da casa se oferece ao homem que a contempla, habitando-a” (BARBOSA, 1975, p.165). Além de implicar a busca pelo mais alto grau de clareza e coerência que pode oferecer uma linguagem, o efeito de abertura proveniente do som /a/ está associado à abertura para a percepção do que está dentro da mulher-casa:

pelo que dentro fizeram
 com seus vazios, com o nada;
 pelos espaços de dentro,
 não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
 pelos recintos, suas áreas,
 organizando-se dentro
 em corredores e salas,
 (MELO NETO, 2003, p.242).

As estrofes acima dão a direção dessa maneira de “oferecer-se”, a que João Alexandre Barbosa se refere, da arquitetura da casa ao homem, a qual está ligada à origem da atração, sua proveniência e local de surgimento. Nesse sentido, o eu-poético parece perscrutar a sedução feminina profundamente, no intuito de desmitificá-la, uma vez que está justamente ligada ao encanto, ao fascínio, sendo, portanto, desconhecida, ou “encoberta”, de certa forma.

A quinta estrofe é portadora de um dado fundamental do poema, o qual recai principalmente em seus dois últimos versos. A casa, ou seja, a figura feminina seduz pelo que foi feito com os vazios de dentro de si, “pelos espaços de dentro, / não pelo que dentro guarda;”, deste modo, trata-se dos espaços de dentro de si, não o que os preenchem. Esses são os versos mais esclarecedores do poema, pois indicam que não se trata do que a mulher-casa guarda, seus

“móveis-pensamentos” ou “peças-sentimentos”, mas seus espaços internos: seu corpo propriamente. Além disso, a ideia de que “fizeram” algo nos espaços internos da mulher-casa remete à questão da construção, portanto o eu-poético se vale, neste momento, de uma alusão ao objeto artificial, à casa edificada e não à mulher, corpo natural, que se auto-organiza em organismo. Apesar de a imagem poética ser infundida por meio da linguagem da arquitetura, ou referente à casa, até então há uma adequação estratégica que possibilita a leitura transposta para uma linguagem do campo semântico da figura feminina.

Entretanto, a orientação desses dois primeiros versos da quinta estrofe soa incompatível com o campo semântico do feminino, porém mais que compatível, é exato para trazer à baila o contexto semântico da criação poética. Portanto, nesse sentido, o trecho em questão aponta para uma reflexão sobre o fazer poético como o fazer pelo qual a mulher-casa seduz o homem. Afinal essa sedução celebrada no poema não vem do conteúdo, do que tem dentro da figura, mas de como seus espaços vazios internos foram manipulados, construídos. Do mesmo modo, a sedução da poesia e da linguagem em si não vem do que esta contém, de seus temas, do que é dito, e sim do que *se faz* com o nada, em outras palavras de como se diz.

Seguem, finalmente, as duas últimas estrofes, sétima e oitava, que confirmam o interior do corpo físico da figura como a imagem poética procurada em todo o poema:

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.
(MELO NETO, 2003, p.242).

Os espaços mencionados são aludidos de modo totalmente positivo, eufórico por meio dos trechos: “aconchegadas”, “*bem* revestidas” e “*bons* de cavas”, explicitando a afetividade inerente ao eu-poético, como se vê na sétima estrofe. No primeiro verso da mesma estrofe, é interessante observar que os “espaços de dentro” *sugerem* ao homem “estâncias aconchegadas”. Dizer que os espaços estão “sugerindo ao homem” é dizer que estes estão apresentando uma noção ao seu espírito “por menção ou associação de ideias” (HOLANDA, 1999, p.1900). No entanto, como

alguns outros exemplos anteriormente citados, trata-se de mais um termo selecionado e explorado estéticamente e semanticamente pelo poeta, daí a importância de se procurar ver mais de perto certos sinais gráficos que concentram, de algum modo, o referido artifício.

“Sugerir” é ainda “dar sugestão”, de modo que “sugestão” denota “estímulo, instigação. Coisa que se dá a entender, insinuação” (HOLANDA, 1999, p.1900). Novamente um termo que abrange tanto um viés ligado ao racional, como outro ao emocional. Os espaços internos fazem o homem pensar em espaços aconchegados, portanto *ao menos tatilmente* sentidos, e também o instigam a senti-los, o atraem. O termo “aconchegadas”, selecionado para definir tais estâncias, remete diretamente ao sentido tátil, por sua designação ligada ao conforto e ao bem-estar *físicoafetivo*. Portanto, todos os sentidos corporais, especialmente o tato, por meio do qual se sente texturas e temperaturas, desencadeiam um sentir que é tanto sensorial quanto sentimental. Assim, não é a apenas a proximidade física, exigida pelo sentido tátil, a responsável por chamar os outros sentidos, mas esse seu caráter emotivo suscitado pelo estar próximo, desencadeando uma atração, um desejo de conjunção com o objeto que, à medida que cresce, convoca mais intensamente os demais.

A sensação tátil de “paredes bem revestidas” faz alusão exatamente a essa plurissensorialidade aqui explicitada, bem como “recessos bons de cavas”. Esta construção, no entanto, vai além à medida que aprofunda ainda mais a relação entre eu-poético e mulher-casa, pois se refere mais explicitamente a cavidades, entranhas, a uma interioridade profunda. Esta também constitui uma sensação que é, a princípio, tátil, como revela a última estrofe, a mais surpreendente de todas, como se tem constatado, inclusive, nas análises dos demais poemas.

Com isso, o efeito de sentido erótico, adensado na penúltima estrofe, porém crescente a cada verso do poema, se concentra intensamente na última quadra, como um líquido denso acumulado no fundo de um recipiente, sobretudo no terceiro verso. Agora os espaços “exercem sobre esse homem” / “a vontade de corrê-la”. “Exercer” é um verbo muito mais ligado à ação, já que significa justamente “por em ação, praticar, levar a efeito; fazer sentir” (HOLANDA, 1999, p.859).

A sugestão plurissensorial desses lugares agradáveis age irresistivelmente sobre o eu-poético, o move, é mais forte que ele, daí a alusão direta ao desejo sexual, à vontade de correr, ou seja, de adentrar e percorrer a mulher-casa. Como se observou em “Estudos para uma bailadora andaluza”, João Cabral costuma empregar vocábulos em Espanhol de modo quase imperceptível

em muitos de seus poemas. Segundo o *Diccionario Señas* (2006, p.204), “correr” é uma palavra familiar vulgar que designa “experimentar la satisfacción más intensa em la excitación sexual. Gozar.”. Trata-se de recintos que *causam* efeitos iguais aos que *exercem* sobre o homem, quer dizer, há uma relação recíproca, pois são feitos específica e exclusivamente para atingi-lo, para atraí-lo, assim como seduzem exatamente por ser sua essência tal qual é.

Nota-se, então, um encaixe magneticamente perfeito entre o que vem dessas áreas e o que elas atraem para si, remetendo, novamente, ao sexo, percepção sensorial de extrema intensidade. Esta é essencialmente tátil, pois, assim como a apreensão da mulher-casa, se origina na tatilidade e se expande para uma experiência completa, de que os sentidos participam. Portanto, em “A mulher e a casa”, há uma identificação entre a percepção feminina e a experiência sexual, de modo que o ponto de convergência entre ambas é a tatilidade e sua qualidade de ativação dos sentidos.

5.4 Mulher-casa: a unicidade lírica

“Sedução” é uma atração, portanto um estado emocional-mental que é, ao mesmo tempo, um estado corporal. O seduzido não se contenta com a recorrente imagem do sedutor em seus pensamentos, ele deseja a presença, o contato com este. Portanto, é muito interessante o fato de o poema partir de um discurso “contemplativo” para um discurso ativo, iniciando-se com a imagem de uma mulher-casa a ser percebida com os olhos e caminhando para outra a ser sensorialmente percebida com os demais sentidos. É como se, à medida que adentra a imagem criada, ou o poema, o poeta adentrasse a linguagem, novamente à procura de uma percepção completa. Esta é uma relação indissociável, em que a entrega à sedução da imagem, da figura feminina, coincide com a entrega à sedução da linguagem poética.

Considerando que somente por dentro, no centro, é possível contemplar, e contemplar ativamente a mulher e a poesia, o eu-poético empreende uma obsessiva busca rumo às camadas mais profundas de ambas para atingir o ápice, o fim, que é o encontro do máximo prazer proporcionado pela figura feminina e pela linguagem poética. Nessa empreitada, há um empenho e um desejo de apreender o inapreensível, no entanto, ao passo que o poeta se aproxima ao

máximo desse objetivo, descobre-se que alcançá-lo em todos os sentidos é impossível, pois essa desmitificação da sedução feminina e da poesia acaba as “mitificando” ainda mais por torná-las obras de arte, portanto objetos de encanto e sedução.

De acordo com Maria Tereza Roland (2008, p.149-150), em relação à anteriormente citada repetição do termo “dentro”:

Podemos verificar que a interiorização da palavra na topologia dos versos na 1ª, 3ª, 4ª e 6ª estrofes, oscila entre interioridade e exterioridade na 5ª estrofe e atinge o centro no último verso do poema. A oposição dentro-fora é, geométrica e plasticamente, figurativizada pelas variações na disposição da palavra nos versos, sugerindo o ato sexual.

Essa hábil apreensão se presta perfeitamente à ilustração do *erotismo textual*, ou seja, do erotismo pulsante não apenas no plano do conteúdo, mas também no plano da expressão, como aponta João Alexandre Barbosa (1986, p.125):

A maior contundência deste lirismo erótico-amoroso, pois, está não apenas naquilo que é dito como no próprio jogo de articulações sintáticas, criando trânsitos e interrupções (verdadeiras pulsões) entre o dentro e o fora – termos com os quais o poeta arma a rede de seu dizer erótico. A última estrofe é reveladora: aqui a tensão entre os elementos arquitetônicos (dentro/fora) é veículo do desejo, mais do que amoroso, sexual, de penetração.

É precisamente o ápice da “contundência deste lirismo erótico-amoroso” final, a questão fundamental do poema e, portanto, da *poética “feminina-cabralina”* de *Quaderna*: o ajuste entre ambas as matérias da poesia de João Cabral. Entre a matéria-prima, ou material, ou seja, a tão exaustivamente - não explorada, mas citada - manipulação poética dos signos e a consequente reflexão acerca do fazer poético, e a matéria enquanto tema, assunto, motivo. Os objetos gráficos, as coisas selecionadas para “dar a ver”, como prefere João Cabral, são montados de tal maneira a tornar *único*, em ambos os sentidos, os objetos resultantes, ou assuntos, motivos, temas: *feminino e reflexão sobre a linguagem poética*, em uma explosão lírico-metalinguística de prazer estésico.

“É exatamente este processo de interiorização, profundamente erótico em seu desdobramento final, que modula o lirismo do poema.” (BARBOSA, 1975, p.165). Neste, como em todos os demais pontos de sua análise do feminino em *Quaderna*, João Alexandre Barbosa se vale do termo *lirismo*, *lírico* ou *lírca* para se referir à poesia cabralina, enquanto diz “*lirismo*”, “*lírico*” e “*lírca*” para mencionar ironicamente um tipo de poesia no qual não acredita. Ou seja,

além de dizer explicitamente que o lírico da poesia de João Cabral, sobretudo de *Quaderna*, é o lírico sem aspas, como se discute neste trabalho em outro ponto, procura provar por meio de suas colocações permeadas pelo novo uso por ele instituído. As supracitadas palavras do crítico consolidam a ideia de que o final do poema, do “processo de interiorização”, concentra o efeito erótico difundido em todo o poema, modulando seu lirismo.

A esta altura está muito claro que há um profundo antagonismo entre poesia “lírica” e poesia lírica, contudo há convergências. Estas, aliás, inspiram João Alexandre Barbosa e, conseqüentemente, esta pesquisa, ao emprego do mesmo vocábulo, embora grafado de forma diferente, em detrimento do consagrado poesia “anti lírica”. Na análise de “A mulher e a casa” se evidencia o fato do distanciamento entre as duas poéticas residir, sobretudo, no tratamento da figura feminina. No poema em questão, comprovamos que a figura feminina está ao alcance, é explorada pelo tato, desde a forma à substância, desde o exterior até o interior de seu corpo. Portanto não é apreendida de modo predominantemente visual, distanciado, como na tradição lírica, mas de modo mais que próximo, pois o eu-poético não se contenta com a exploração externa. Convidado a adentrar a interioridade da figura feminina, lá encontra a satisfação, tão ardentemente buscada em todo o trajeto do poema.

A mulher-casa apenas pode ser contemplada por dentro, local de origem da sua sedução, ou seja, só é plenamente apreciada se habitada. A sedução de fora conduz à sedução de dentro, que constitui a expressão máxima do aprendizado da mulher “casificada” com a da casa “feminilizada” e, conseqüentemente, do aprendizado do eu-poético com a linguagem da poesia.

5.5 Meta-poesia, poesia-meta

Como é sabido, João Cabral rompe com uma série de tradições poéticas ao se valer, por exemplo, de um ritmo completamente oposto à musicalidade melódica. Tal subversão deve constituir um dos motivos de o poeta ser chamado, muitas vezes, de antilírico, pois como se viu no início deste trabalho, a poesia lírica, originalmente dita, é a poesia feita para ser acompanhada pelo som da lira. Além disso, mesmo atualmente - há tempos sem o referido acompanhamento -, poesia lírica e melodia continuam intimamente associadas. Não é o caso de enumerar neste ponto

todas as rupturas e ousadias da poesia cabralina, e sim, de destacar o que é comum entre ambas as líricas para alcançar o conceito proposto por João Alexandre Barbosa, que, em muitos aspectos serviu de mote para o presente estudo.

Como também anteriormente mencionado nesta reflexão sobre o feminino de *Quaderna*, as características centrais da denominada poesia lírica são a subjetividade, o ponto de vista do eu-aqui-agora e a conseqüente ausência de contornos dos objetos, distorcidos pela projeção parcial do eu-lírico. Recapitulada essa definição básica da poesia lírica junto à análise de “A mulher e a casa”, constatamos que, guardadas as divergências, há certas qualidades dessa poesia presentes em João Cabral e, especialmente, em *Quaderna*. Se a enunciação de qualquer tipo de texto é precisamente a projeção no discurso de um eu-aqui-agora, se não há quaisquer contornos entre as figuras da mulher e da casa no poema em pauta - o que esboça a *percepção que o poeta tem* da figura feminina - certamente há um lirismo presente na poesia cabralina. Comprovamos, ainda, que além dos poemas sobre o feminino em *Quaderna*, poemas de outras obras cabralinas, compostas por figuras de traços semânticos opostos aos da mulher, podem ser tratados como líricos, nesse sentido.

Portanto, é viável pensar o lírico em João Cabral nesse sentido, mas, sobretudo, no sentido em que João Alexandre Barbosa defende, um lírico sem aspas que desmascara o lírico entre aspas, pela sua autonomia, portanto um lirismo ímpar e independente. Segundo ele, “Na verdade, neste poema, ao desmontar o jogo das imagens encontradas para extrair o objeto, quando então o espaço da arquitetura e o da mulher se equivalem, trata-se antes de falar da linguagem do objeto, aprendendo com ela, do que de seus conteúdos” (BARBOSA, 1975, p.165). E é nesse fazer que se encontra a autonomia e a singularidade da poesia que, segundo o estudioso, é verdadeiramente lírica, pois pode-se pensar que é muito mais subjetiva por lançar sobre a poesia um olhar absolutamente próprio e particular.

Sua contundência e acabamento estético comovem por si só, pelo que são, pois o poema não se refere a determinado conteúdo ou tema, mas o *incorpora*, revelando seus traços mais encobertos pelo desgaste cotidiano de sua percepção e de sua linguagem. Acreditamos que é dessa atitude que desponta o lírico genuíno, que desautomatiza e estesia, proporcionando, de fato, a emoção estética. O intuito da lírica cabralina não é trazer à tona a emoção conhecida, já sentida, mas a jamais experimentada, um estado intrínseco à poesia e que, portanto, não se desprende dela.

Diante disso, é o efeito lírico que infunde a reflexão metalinguística e vice-versa, pois a trama que se configura em texto para provocar o referido efeito de sentido estético já constitui uma reflexão acerca da linguagem e da poesia. Da mesma maneira, a comoção estética, que muitas vezes é lida como fim onde se pretende chegar, é também, nesta poética, o ponto de partida para refletir sobre linguagem e poesia, uma vez que é construída literalmente sob esse signo. Se o poema é incorporação do feminino, ou seja, uma linguagem que reproduz a figura feminina percebida pelo eu-poético marcadamente masculino, o que a singulariza e provoca emoção, não há como separar o lírico do metalinguístico, o feminino da reflexão sobre poesia, pois um é fruto do outro.

Tendo em vista todo o trabalho empreendido na feitura do poema, a criteriosa manipulação das unidades de sentido e a afinada relação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, é, no mínimo, razoável apontar para uma leitura metalinguística. Não por se tratar de um tipo de poesia que se consagrou por tal abordagem, pois qualquer texto que apresenta as características citadas pode ser lido, inclusive, como linguagem autorreflexiva. Ademais, é evidente que a própria imagem instaurada em “A mulher e a casa” não deixa de ser a imagem da linguagem poética em si, que seduz pelo que é dentro, que, como prefere João Alexandre Barbosa (1975), “se oferece” ao homem, para que a adentre e habite.

Casa-poesia, que, como bem ressalta Luís Costa Lima (1968), possui janelas, construídas de assonâncias em /a/ e de toda sonoridade aberta nas paredes-quadradas, que permitem a entrada de luz e claridade no interior do poema, igualmente iluminado com sons abertos pela figura feminina radiante. Segundo Diana Junkes Toneto (2008, p.11), referindo-se ao estudo do crítico em questão:

Essa luminosidade cria um lastro visual, uma seriação que orchestra tanto o aspecto lunar do dentro, por oposição a ele, quanto o concreto solar da mensagem poética e torna a mulher objeto com alto grau de pregnância, com o máximo de equilíbrio e clareza, apesar do transbordamento do erotismo e da interioridade a que o discurso poético do poema obriga.

Mais uma vez, é possível afirmar que a figura feminina é reguladora do equilíbrio da máquina “mulher-casa-poesia”, impregnando toda sua extensão, desde as áreas externas e abertas, com clareza e clareza, até as mais íntimas e interiores, com erotismo e sensorialidade. Portanto, constitui figura que torna *únicos* os elementos do poema, sendo determinante da sua

coexistência harmônica, pois, para dizer novamente com João Alexandre Barbosa (1975, p.174): “sua lírica, ao deixar que assome o motivo feminino, não impossibilita a exploração simultânea de outros motivos”. Porque, inclusive, os *funde* em uma imagem legitimamente lírica e, conseqüentemente, *singular*.

De acordo com Maria Tereza Roland (2008, p.87):

a arquitetura só se realiza enquanto tal a partir do momento em que o que era desenho, representação gráfica ou *projeto de espaço*, vira espaço efetivamente construído habitado, vivenciado. Assim, se do ponto de vista da matemática o espaço pode ser definido por sua qualidade tridimensional, do ponto de vista arquitetônico o espaço se define pela introdução de uma quarta dimensão, a introdução do tempo no espaço. A percepção do espaço arquitetônico não é dada a partir de um único ponto de visão. Pelo contrário, vem da sequência de sensações físicas provocadas (e sentidas) durante pelo deslocamento em torno ou no interior do edifício. [sic].

Assim como a arquitetura de uma casa, o poema só se realiza a partir da percepção das sensações “provocadas” e “sentidas” ao longo de seu interior. A *superficialidade* das palavras escorregadias pelo transbordamento semântico e desgastadas por seu uso automático não permitem que se as adentre e explore em nível profundo, condição para serem chamadas de poema. Para isso, é preciso esvaziar os excessos dos signos e posicioná-los no poema de tal maneira que toda sua face desgastada seja reconstruída e renovada. Esse é o fazer que determina o lirismo, ou o caráter verdadeiramente poético de “A mulher e a casa”, de *Quaderna* e da poesia de João Cabral. Esta provoca e se faz perceber sensorialmente e sentir a fundo, com a intensidade que seduz e arrebatada, não de modo a se adequar ao gênero, mas torná-lo ainda mais digno.

6 “A PALAVRA SEDA”

Flor é a palavra
 flor, verso inscrito
 no verso, como as
 manhãs no tempo.
 (MELO NETO, 2003, p.101).

6.1 Seda é a palavra seda

Em “A palavra seda”, há uma mudança na configuração do símile em relação aos poemas, até então analisados, que o antecedem em *Quaderna*. Nesses poemas, como se pôde observar, logo na primeira estrofe se instaura um símile, por meio do qual se compara a figura feminina a outra figura determinada; em seguida inicia-se o árduo processo de argumentação que é, também, o processo de construção da imagem vislumbrada pelo poeta, plenamente visível ao cabo da última quadra, conclusiva. O poema em questão rompe com uma reiterativa sequência construtiva ao apresentar, na primeira quadra, uma sentença em que o eu-poético, novamente, se dirige à mulher, não a aproximando de outro objeto, mas fazendo alusão ao espaço que a cerca:

A atmosfera que te envolve
 atinge tais atmosferas
 que transforma muitas coisas
 que te concernem, ou cercam.
 (MELO NETO, 2003, p.246-247).

Embora não contenha o símile usado nos demais poemas vistos até este ponto do estudo, essa primeira estrofe constitui uma tese, afirmativa em um só período, em defesa de que a atmosfera que *envolve* a figura feminina atinge “tais atmosferas” que chega a transformar muitas coisas que a *concernem* ou *cercam*. Ou seja, a transformação implícita ao símile, que se opera por meio dele e faz de cada figura uma só nova figura, está, aqui, explícita. É como se esse poder transformador do feminino ficasse tão evidente com “Estudos para uma bailadora andaluza”, “Paisagem pelo telefone” e “A mulher e a casa”, que emerge como tema central neste poema seguinte, igualmente central, pois é o quarto dos oito poemas sobre o feminino em *Quaderna*.

Assim como é bastante recorrente nos demais poemas analisados, logo de início nota-se o esforço de esclarecimento empregado pela seleção minuciosa da linguagem. O eu-poético se vale de três vocábulos para designar os espaços em volta do corpo da mulher; o primeiro, transformador, *envolve*, e o segundo, transformado, *concerne* ou *cerca*. “Envolve” se posiciona na quadra de tal maneira a denotar maior proximidade física entre a atmosfera e a mulher em si, “concerne” já exprime certa distância, a qual se intensifica em “cerca”. Assim, a figura feminina é como um ser irradiador do elemento transformador, que desprega, emana das camadas mais próximas de seu corpo às mais distantes. Aquilo que envolve, portanto espaço de maior concentração desse elemento, posto que adjacente ao corpo irradiador, é justamente o que altera os espaços subsequentes. As referidas palavras, dispostas de modo aparentemente aleatório, não emanam do feminino apenas no plano do conteúdo, mas também no plano da expressão, pois cada uma delas se encontra na estrofe em posição mais distante do pronome pessoal “te”, que representa a figura feminina.

A estrofe seguinte se inicia com a conjunção “e”, em sinal de que outra ideia será “colada”: “E como as coisas, palavras / impossíveis de poema:”. “As coisas” remete às “muitas coisas” da quadra anterior, o que confirma a ligação semântica direta entre ambas, apesar do ponto-final que as separa sintaticamente. Esses sinais fazem sentido à medida que são veiculados pela comparação evidente no primeiro verso, atribuindo a ideia de que “como as coisas”, ou do mesmo modo que as coisas transformadas pela figura feminina, são as “palavras impossíveis de poema”. Quer dizer, essas palavras, assim como aquelas coisas, são transformadas pela figura feminina e delas saem dois pontos que as “abrem” para uma explicação a seu respeito: “Exemplo, a palavra ouro, / e até este poema, seda.”.

Ao começar com “exemplo”, a abertura feita pelos dois pontos é ampliada, o que possibilita expor, com precisão, a natureza do que o eu-poético chama de “palavras impossíveis de poema”. Uma delas é “ouro” e a outra “este poema, seda”, ou seja, a palavra “seda”, sentido recuperado no título do poema. Se é comum identificar implicitamente um poema com seu nome, por exemplo, “A palavra seda”, de João Cabral...” – quer dizer, *poema* de João Cabral – neste caso, mais que uma identidade se funda uma igualdade. Assim, o poeta se vale desse uso cristalizado para desestabilizá-lo, para estabelecer uma reflexão sobre a palavra poética, desautomatizando o próprio instrumento de desautomatização, que é a poesia.

Em cada verso dessa quadra, há uma forte referência metapoética: “palavras”, no primeiro verso, no segundo e no quarto, “poema” e “a palavra ouro”, no terceiro, em consonância com a mencionada estratégia de manipulação das palavras poéticas.

A exemplificação das palavras “impossíveis de poema” (podemos falar, a propósito de João Cabral, numa “poética da especificação”) é contradita pela própria utilização dos vocábulos “interditos”. Nesse jogo ambíguo repousa (ou inquieta-se) a rede de significação do texto: ela utiliza certos signos (ouro, seda) na expectativa de remover-lhes as conotações já sedimentadas pelo uso. Para combater a metáfora-clichê, o poeta percorre, inicialmente, um trajeto de esvaziamento do signo, desobstruindo-o daquilo que o costume linguístico estatuiria ser sua “verdade”. (SECCHIN, 1985, p.144).

A partir dessa constatação de Secchin, pode-se pensar que a segunda estrofe de “A palavra seda” deixa claro que a negação das significações indesejadas só é viável a partir da apropriação das palavras que as incorporam. O eu-lírico abre uma exceção às palavras impossíveis para extrair delas a “possibilidade”, ou seja, subverte sua “proibição” e faz delas material básico a partir do qual extrai as unidades significativas que julga de interesse poético. “Ouro” e “seda” exprimem objetos extraídos da natureza, de origem mineral e animal respectivamente, industrializados e extremamente explorados ao longo da história humana. Muitos valores foram agregados a esses artifícios, como luxo, adorno, riqueza, poder, *status* e boa aparência, sempre associados à vaidade, ambição, ostentação, estética etc. De fato, pode-se concluir que os termos, escolhidos para representar a categoria posta em xeque, estão, certamente, desgastados pelo uso, uma vez que explorar objetos é explorar também as palavras que os nomeiam. Desta vez, portanto, o poeta não se vale apenas do objeto em si para dizer a figura feminina mas, sobretudo, da palavra que diz esse objeto, no caso, a “seda”.

É certo que tua pessoa
 não faz dormir, mas desperta;
 nem é sedante, palavra
 derivada da de seda.
 (MELO NETO, 2003, p.246).

Após introduzir a transformação operada pelo feminino sobre as coisas, as palavras que dizem essas coisas e “este poema”, na terceira quadra, o eu-poético se dirige e refere à figura feminina de modo mais direto, ao dizer “tua pessoa”. O conteúdo dessa estrofe identifica a mulher e a poesia cabralina, a qual se constitui de imagens claras e luminosas em detrimento das

sombras, da noite e da escuridão; de uma sonoridade marcada, ritmada, intensa e não da musicalidade que embala e do tropeço nas palavras-pedras, que incitam, além da emoção, a razão, o raciocínio, a disposição para pensar.

Entra em pauta, então, um novo sentido para a palavra *seda*, explícito no terceiro verso dessa estrofe em que se diz que a figura feminina também não é *sedante*, termo espanhol para sedativo, revelando em “A palavra *seda*”, assim como em “Estudos para uma bailadora andaluza” e “A mulher e a casa”, a presença de termos em língua espanhola colocados de tal forma a soar como se pertencessem à língua portuguesa. Esses termos passam praticamente despercebidos, pois são introduzidos de forma natural, em meio a todas as demais palavras portuguesas que, muitas vezes, se assemelham às espanholas. O eu-poético se refere nos versos em questão a uma mulher que não anestesia, amortece, nem inibe os sentidos e ressalta, no último verso, que “*sedante*” é uma “[...] palavra / derivada da de *seda*”, esta tanto representante do português quanto do espanhol. A própria sonoridade anasalada de “*sedante*” remete à suavidade e lentidão impregnadas em seu significado, agravando o efeito de sentido de amortecimento.

Do fragmento “da de *seda*”, depreende-se, novamente, o empenho do eu-poético em direção à consciência do caráter representativo e ativo da linguagem, por meio da palavra *seda*. A preposição “de” obstrui o caminho entre “da” e “*seda*”, impedindo que se leia que “*sedante* é uma palavra derivada da *seda*”, sentença que poderia ser compreendida como a elipse de “palavra”, mas remeteria de modo mais direto ao objeto e não à linguagem que o diz. Incluída a preposição, a leitura da elipse é obrigatória, uma vez que subentende que *sedante* é uma palavra derivada da *palavra* de *designar* *seda*, embora se possa considerar apenas uma das elipses e ler “da *palavra* de *seda*”, ou seja, revestida do tecido *seda*. Vale ressaltar que *seda* é também a conjugação da terceira pessoa do singular do verbo “*sedar*”, ao passo que, antes de derivar de *seda*, *sedante* deriva de *seda* (*sedar*).

6.2 Palavras impossíveis

Assim como a maioria dos poemas sobre o feminino em *Quaderna*, “A palavra *seda*” possui oito estrofes, versos heptassílabos e rima toante, no caso em /i/. Esta sonoridade, mais

fechada em relação a “A mulher e a casa”, por exemplo, talvez se justifique por ser a expressão de um conteúdo que não exhibe tão abertamente a figura feminina; até porque trata mais dos espaços a sua volta que dos espaços internos, adentrados por meio de aberturas em ambos os planos do poema anteriormente analisado.

Como nos demais poemas, os enjambements que unem o último verso de uma estrofe ao primeiro da próxima determinam a sintaxe que divide o poema, neste caso, em cinco períodos. Os enjambements presentes nas três primeiras estrofes fazem dos quatro versos de cada uma unidade em que cada quadra constitui um período. Já entre a quarta e a quinta, a sexta e a sétima e a sétima a oitava estrofes, há um enjambement unindo-as entre si, de modo que a quarta e a quinta quadras são lidas como um só período, bem como a sexta, a sétima e a oitava.

O que se pode chamar de terceiro período do poema se inicia curiosamente com a junção das primeiras palavras dos períodos anteriores, respectivamente, “E” e “É certo”. Assim, além de acrescentar uma ideia à estrofe anterior, como é comum no texto dissertativo, o trecho “E é certo” representa uma espécie de aliteração indicando que a nova ideia nasce do conjunto das ideias anteriores. Tal recurso marca, ainda, a intensificação do esforço argumentativo, bem como se pôde observar nos demais poemas analisados.

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, 2003, p.246).

Nessas estrofes, o eu-poético recupera o sentido, fundado na segunda quadra, da palavra seda como “impossível de poema” e o de que a mulher não é sedante, palavra derivada da “de seda”, estabelecido na terceira quadra, pois concentram o que não identifica a figura feminina e a palavra seda. Essa negação, ampliada e intensificada nas quadras em questão, se concentra no termo “nada”, no centro do período. O “nada” é o elo entre a primeira parte da sentença, que fala da superfície do corpo feminino, sua pele e tudo o que na mulher “se tateia”, e a segunda, a qual aborda a superfície do que *se diz* ser “como seda”. Trata-se de uma ligação à medida que possibilita a apreensão do sentido da oração, no entanto é a expressão de um desligamento cabal,

no plano do conteúdo, entre ambas as estrofes, portanto entre a mulher e a palavra seda, instaurando, assim, um “anti-símile”.

Para o eu-poético, o fato de as figuras escolhidas apresentarem uma série de incompatibilidades não impede que sejam comparadas. Muito pelo contrário, uma vez que três estrofes do poema, respaldadas pelas duas primeiras, são dedicadas à construção de uma comparação às avessas. As anáforas “de tua” e “de”, o fato de não haver ponto final na quarta estrofe e a gradação no segundo verso da quinta estrofe remetem à aceleração do ritmo do poema e à intensificação da arguição que também se observa nos sete demais poemas analisados.

Além da rima toante em /i/ e da sonoridade marcada das vogais, as aliterações em “s” são consideravelmente exploradas ao longo do poema, aludindo ao som que pode ter a “seda”, portanto o contato com ela, o tato de sua superfície lisa e escorregadia. A reiteração constante da sonoridade fechada também está ligada ao sedante, dado o caráter hipnotizador e entediante desse tipo de repetição, que amortece e inspira sonolência. O som de /s/, mais que imitar o som de seda, imita o som da própria palavra seda, iniciada com /s/, o que chama mais uma vez a atenção para a linguagem, para que se não esqueça que a palavra não é a coisa e que constitui, portanto, o foco centra do poema. Como ressalta Secchin:

A “poética de desconfiança” frente ao universo de conotações é traço marcante da arte cabralina. Em “Antiode”, João Cabral escrevera: “Flor é a palavra / flor” (p.336) [sic.]; a manutenção dessa postura crítica atravessa toda sua poesia e sua poética. Se, por exemplo, observarmos grande parte da produção romântica brasileira, verificaremos que a incorporação do real não tinha como pressuposto a travessia na linguagem. O real era concebido como um mundo de significações externas, atreladas às coisas; a consciência ingênua acreditava que falava diretamente de coisas, e não de palavras. (SECCHIN, 1985, p.144-145).

Desse modo, a verdadeira imitação presente na poesia cabralina não é a ilusória imitação *direta* do real, mas a consciente imitação do real que se faz *por meio* da linguagem, portanto trata-se da imitação, a princípio, das próprias palavras, as quais também pertencem ao que se chama real. Logo, mais que intermediária entre o ser humano e a realidade, a língua é a própria realidade, um objeto de arte e de reflexão, pois dizer as coisas é, antes, dizer o que se diz e essa é uma questão central na poesia de João Cabral.

Tal abordagem, no âmbito das demais ligadas à preocupação do poeta com a linguagem verbal, costuma ser classificada como racional, cerebral e objetiva, pois nasce da *consciência*

linguística. Todavia, trata-se de uma percepção extremamente sutil e subjetiva, dada por meio de um olhar atento e sensível voltado para um aparelho sonoro e gráfico, cuja existência e sentido são inerentes à sua manipulação humana, não manual, palpável ou concreta, mas cognitiva, parcial e abstrata.

Rompendo com a sonoridade difundida no texto, a quarta quadra traz aliteração do “t”, o que reforça a imitação do conteúdo em pauta, o tato, portanto o som ouvido quando se tateia, se toca, se pega com a mão, não mais o som de algo que desliza sobre uma superfície, como seda sobre a pele, ou a pele sobre a seda. Tal sonoridade do /t/, consoante plosiva, breve e grave, imita também o próprio plano da expressão da quarta estrofe, como se nota em relação ao /s/ de seda e sedante, pois é o som duplamente ouvido na palavra “tateia”, última da quadra, no que se refere ao plano da expressão, porém central enquanto conteúdo. O sentido tátil dessa estrofe é, portanto, instaurado logo no início com o som e a significação de “[...] superfície / de tua pessoa externa, / de tua pele [...]”, e culmina no final. Logo, no poema em questão, o efeito de sentido tátil se respalda, inclusive, em sua explicitação semisimbólica, ou seja, da relação entre conteúdo e expressão.

No entanto, é com o ponto final do último verso da quinta quadra que se fecha o sentido mais amplo. Nesta se encontra a predicação da oração iniciada na quarta estrofe, a qual sistematiza a negação lançada na terceira.

Essa passagem da quarta para a quinta estrofe inicia a qualificação gradual do sujeito também definido gradualmente e a conclusão a que se chega é que a superfície de tudo o que se tateia na mulher nada tem das características comumente atribuídas à seda. É neste ponto exatamente central do poema que o procedimento de esvaziamento do signo, descrito por Secchin, fica mais explícito, sobretudo na gradação no segundo verso da quinta estrofe: “luxuosa, falsa, acadêmica”. O efeito causado nessa sequência é o da retirada um a um dos semas tão desgastados do lexema “seda”, incrustados até mesmo em ditos populares e em expressões como “ser/ estar uma seda”, ou seja, fino, gentil, delicado, ou “rasgar seda”, fazer grandes elogios a alguém.

Ao eliminar o desgaste, o eu-poético não permite que entre no “poema-palavra-seda” qualquer sentido pejorativo, uma vez que se vale deste para celebrar a figura feminina e a poesia. As aspas em “como seda” ilustram aquilo que está dito na quinta quadra, a mulher não é como seda entre aspas, ou seja, não se trata da comparação que o outro, que o uso diz. Concentrado na

quarta quadra, o /t/ de tato permeia todo o poema, de maneira que a quinta quadra retoma a sonoridade mais marcada pelo /s/ de seda, sedante e superfície, sem deixar de trazer o som de /t/ no primeiro verso, que é como parte da estrofe anterior.

A construção do símile sob o signo do não remete ao que Benedito Nunes (2007) postula como “desagregação da metáfora”, ao fazer uma leitura de “Antiode”, de *Psicologia da Composição* (1947) em que, segundo ele, “João Cabral despetalará [...] essa flor ideal que disfarça a penúria e a impureza da expressão real” (NUNES, 2007, p.40). Ainda segundo o crítico:

[...] é a parte morta e calcinada da experiência subjetiva que a expressão lírica traz à tona da linguagem. Essa calcinação, que João Cabral hesitou em aceitar no seu valor de resto, de detrito, pareceu-lhe depois a condição da passagem do psíquico ao poético, da poesia estado emocional à poesia como estado da linguagem, por obra da interferência voluntária da atenção que cristaliza a lembrança e os sentimentos desagregados ou putrefatos – “esse açúcar do podre” destilado nas palavras, que são abelhas domésticas”, cujo mel não se refina. A química da palavra vem interromper a alquimia dos sentimentos, evitando que, depois de putrefatos, se sublimem na essência da poesia pura, como *flor* inefável do espírito. (NUNES, 2007, p.39-40).

É nessa justa medida em que os detritos e restos mortos e calcinados da palavra seda são trazidos à tona do poema em questão, em uma atitude de consciência diante de ser este o caminho para trabalhá-los. Ao enfrentar esses restos, ao fazer deles matéria de poesia, o poeta encontra a possibilidade de expor seu caráter residual e a necessidade de excluí-los do termo seda, à medida que o faz. Com a química usada no processo, toda “alquimia” da palavra seda se esvai para que, em seguida, permaneça seu conteúdo íntegro, proveitoso e essencial, e a conseqüente “poesia como estado de linguagem”. Portanto, nas últimas estrofes, isentas dos restos desgastados da palavra seda, visualiza-se claramente a significação de que o poeta precisa para criar, efetivamente, um símile que a identifique com a figura feminina e que seja digno de figurar no poema, daí sua identidade simultânea com a poesia.

6.3 Palavras possíveis

A sexta, sétima e oitava quadras constituem o último e mais longo período do poema, introduzido pela conjunção adversativa “mas”, o que indica uma mudança de rumo no texto, pois o que se diz depois do “mas”, e caminha para a conclusão, se sobrepõe às ideias anteriores. Se até essa parte do poema impera a negação do que possivelmente igualaria a figura feminina e a palavra seda, a partir de então se passa a afirmar determinado ponto de convergência entre ambas.

Mas em ti, em algum ponto,
talvez fora de ti mesma,
talvez mesmo no ambiente
que retesas quando chegas,
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, 2003, p.247).

A anáfora constituída pelo termo “talvez”, no primeiro e segundo verso da sexta estrofe; a repetição no primeiro verso da oitava estrofe de “de animal”, do segundo verso da sétima estrofe, reforçada ainda em “animalmente”, também no primeiro verso da oitava estrofe; a posição diagonal de “mesma” e “mesmo”, no segundo e terceiro verso da sexta estrofe, respectivamente; e, sobretudo, as gradações que preenchem as duas últimas estrofes são indicadoras de uma nova, e mais intensa, ativação do ritmo e da ânsia pelo *fim*. Além disso, é válido retomar o fato de essas três últimas quadras do poema constituírem um só período, de modo que são lidas em ritmo rápido e constante, acelerando a tensão e a intensidade do *transe* do poema.

Esses recursos exprimem, ainda, a reflexão hipotética típica da poética do feminino aqui estudada, em constante e inquieta busca pela apreensão da desejada figura feminina. No entanto, deve ficar claro que a intensidade dessa procura aumenta ao longo do poema, pois o eu-poético almeja simultânea e igualmente à figura feminina e à sua apreensão em si, as quais não

concorrem, mas se alimentam e caminham na mesma linha de força até se tornarem indissociáveis, ao final, quando a linguagem da poesia *é* a figura feminina inscrita.

Concluído o esvaziamento do conteúdo que faz de “seda” uma palavra “impossível de poema”, o eu-poético pode apontar para os semas do signo “seda” que se prestam ao sentido do poema, antes encobertos pela superfície sufocadora dos semas excluídos. Há na figura feminina, em *algum ponto*, ou mesmo fora dela, *algo* que “persiste na coisa seda”, ou seja, a impressão do eu-poético é marcada pela indeterminação, pois não se sabe o que é exatamente nem o local onde se encontra o elemento comum entre mulher e seda. No entanto, a indefinição não se deve ao fato de os semas perseguidos pelo eu-poético serem por ele desconhecidos. A questão é que a superfície impede que as significações que estão “sob a palavra gasta” venham imediatamente à tona. Desse modo, o embate travado pelo eu-poético, cuja percepção é suficientemente apurada e apta à apreensão dos sentidos mais escondidos pelo uso cotidiano das palavras, se dá no sentido de entreabrir essa camada que envolve a palavra para revelar, enfim, a riqueza de sentidos que há por debaixo dela. Com isso, dá a ver a plenitude da figura feminina, da linguagem verbal e da poesia, pois faz com que a superfície de cada uma “ceda”, se esgarce, se abra e se deixe vencer. Nesse sentido, a palavra seda remete também à homófona ceda, do verbo ceder.

Ao fazer com que a palavra ceda, o poeta empreende novo esforço, o de perseguir o sentido exato dentre os sentidos que encontra sob a superfície da palavra, como se um estivesse na frente do outro e todos se ocultassem entre si. Então, na sétima quadra, o poeta revela o primeiro sema, que encobre todos os outros, “muscular” e o tira da frente do seguinte, “animal”, que abre o caminho para “carnal” e assim sucessivamente segue até a última estrofe. Esse fazer fica explícito por meio da colocação adjacente dos sentidos achados, em forma de sequência, de gradação, entre vírgulas e algumas vezes precedidas pela preposição “de”, ou seja, lidas imediatamente após as anteriores e completando o mesmo período iniciado na sexta estrofe.

Fica, então, evidente que os semas escolhidos pertencem ao campo semântico do que se pode chamar de a natureza da seda, sua origem animal, seu estado bruto, essencial, rústico, primitivo. No entanto, uma vez que estão elencados para definir o ponto interno ou externo à figura feminina, esses semas integram também o campo semântico do feminino. Portanto, nesse momento do poema, após a desconstrução do símile mulher-palavra seda, o eu-poético instaura o símile que identifica a figura feminina e aspectos específicos da seda. Portanto, nota-se o critério redobrado do poeta ao aproximar o feminino mais da palavra que do objeto que esta designa. Ele

nega o símile que engloba a aparente semelhança e, apenas ao final, afirma o símile revelador da verdadeira ligação entre a figura feminina e a palavra seda.

O traço semântico “animal” é o dominante da sequência de semas, assim, é possível dizer que está, de alguma forma, presente em todos os lexemas, de modo que a locução “de animal” inicia o segundo e o primeiro verso da sétima e oitava estrofe, respectivamente, dividindo em duas as iterações que compõem a gradação maior. Além disso, ainda no primeiro verso da última quadra, segue “de animalmente” e a ideia de animal felino está presente em toda a sétima quadra, em “pantera”, “felino”, “substancia felina” e “sua maneira”. Esse traço pertence tanto à seda, que é uma matéria-prima de origem animal, como à mulher, ser humano, portanto pertencente à classe dos animais racionais. Fêmeas felinas são, frequentemente, associadas à mulher, desde a mitologia grega, romana, egípcia e celta, no que diz respeito à fertilidade, à sexualidade e, em muitas lendas, como nórdicas e hebraicas, ao maligno. Esse caráter selvagem, essa “substância felina”, assim como os sentidos de “muscular”, “carnal” e da gradação peculiar da extensão dos sufixos que ocorre em “cru”, “cruel”, “cruza” remetem aos instintos, à sedução e à sexualidade feminina. Remetem, inclusive, à sedução da seda em seu estado bruto, ao fascínio e à força de seus fios que envolvem e prendem.

Com isso, a seda como uma das matérias-primas mais caras utilizadas na produção de um dos mais luxuosos tecidos, que servem de adorno ao corpo feminino, é “destecida”, bem como a figura feminina é despida de suas vestes tradicionais, para melhor atingir e transformar as atmosferas que a envolvem. Do mesmo modo, a poesia é desconstruída de seu lirismo “falso” e “acadêmico” e se reconstrói a partir do novo trançado da seda, que é seu trançado primitivo, e da trama sedutora emanada da figura feminina, que “retesa” e “transforma” sua atmosfera-poesia. E, com esse trabalho o poeta mostra que sob a superfície etérea da atmosfera feminina dos poemas que cantam a mulher, sob a superfície cintilante e suave do tecido seda e sob a superfície das palavras gastas, impossíveis de poema, *persiste* a essência da poesia.

7 “IMITAÇÃO DA ÁGUA”

de perto quando o olho é tato,
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela
certa insuspeitada energia
(MELO NETO, 2003, p.294-297).

7.1 Mulher-água: a forma da onda

O poema é constituído de oito quadras, em um total de trinta e dois versos, assim como cada parte de “Estudos para uma bailadora andaluza” e “A mulher e a casa”, bem como “Rio e/ou poço” e “Mulher vestida de gaiola”. Ou seja, esta é a forma predominante para falar sobre o feminino.

Cada verso do poema possui sete sílabas poéticas e rima toante se dá em /i/, com dois agudos em cada verso. O ritmo ressoa a alternância entre /a/ e /i/ nos versos e até entre as palavras do mesmo verso; alternância esta que, repetida a todo o momento, causa em efeito de circularidade. Ao considerar essas características formais associadas ao que o poema diz em termos de conteúdo, é possível pensar que o movimento em questão evoca o movimento do mar, que é concretizado pelas ondas. A ida e a volta remetem a um movimento de partida e retorno constante, algo que percorre um espaço curto, devido à constância da repetição, e que não cessa, devido à sua grande recorrência.

O verso heptassílabo e a rima toante, de sonoridade facilmente apreensível, são formas usadas em literatura de cordel e ditos populares. A também chamada rima espanhola é a identidade perfeita entre as vogais, ecoando, inclusive, internamente no poema em questão. Ainda em termos de sonoridade, nota-se em “Imitação da água” um encadeamento, em que ocorre a repetição simetricamente disposta de fonemas como /s/, /k/, /f/, /l/, /m/, /n/, /p/.

Desse modo, tanto a metrificação como os aspectos rítmicos exprimem clareza e pureza sonora pela marcação que transmite seu aspecto reiterativo ao conteúdo do poema. Ademais, a

grande maioria dos versos é grave, ou seja, terminados em paroxítona, o que representa a entonação de grande parte dos vocábulos em língua portuguesa. Além da assonância, as aliterações também estão presentes, especialmente em /s/.

A objetividade pode ser igualmente notada na pontuação do poema. As orações são bem pontuadas e não há ruptura sintática além do limite do verso, facilitando a inteligibilidade e a compreensão objetiva. Os dois pontos são indicadores de “enumeração” e “explicação” no verso seis e os parênteses, no verso dezoito, responsáveis pelo “isolamento sintático e semântico mais completo dentro do enunciado, além de estabelecer maior intimidade entre o autor e seu leitor” (BECHARA, 2006, p.611-612). Em ambos os casos, há uma ênfase adquirida por meio de uma entonação especial que clareia a leitura e facilita a captação.

Ou seja, há todo um empenho no sentido de garantir o acesso ao significado passível de ser retido a partir de um contato superficial com a linguagem. O uso do código linguístico feito pelo poeta aponta a intenção de garantir, ao menos, a base do entendimento, ou seja, a *legibilidade* do texto.

Esse caráter acessível também existe, em partes, em termos de conteúdo. Como se analisa em seguida, as figuras do poema possuem elevado grau de densidade sêmica, o que, aliado ao teor didático do texto advindo de sua estrutura, garantem a entrada para sua significação, para seus níveis mais profundos.

A imagem de “Imitação da água” é construída a partir de duas oposições básicas: sólido versus líquido e ser vivo, animado *versus* ser não-animado. Ambas as oposições estão unidas pela oposição: movimento *versus* não-movimento. A princípio, a mulher, ser vivo, equivale à onda, ser inanimado. Em seguida, a partir da transferência de qualidades, do vivo para o não-vivo, este vai sendo moldado de tal maneira que possa, de fato, ser análogo àquele.

O núcleo sêmico de “onda” é constituído por traços como /inanimado/, /líquido/, /fluido/, /móvel/, /incessante/. O que caracteriza de modo mais marcante uma onda do mar é seu caráter de constante movimento, seu ir e vir, sua tensão e derramamento ininterruptos. Tanto que a gíria contemporânea “está na onda” significa “está na moda”, já que o traço semântico /mobilidade/ é também acentuado no semema “moda”, cujos semas são, entre outros, /atualidade/, /novidade/, ou seja, produto da constante renovação, associado a movimento.

Os traços semânticos do núcleo sêmico do semema “mulher” são /animado/, /humano/, além de /sexualidade/. Não havendo qualquer traço comum à onda, uma aproximação semântica

parece sem propósito, porém o eu-poético propõe uma ruptura dessa construção semêmica cristalizada pelo uso, possibilitando inovadoras virtualidades de sentido. O poema, rompendo com o uso corrente, associa ambos os sememas tendo por base traços semânticos muito menos óbvios e, inclusive, manipulando traços do próprio núcleo sêmico de cada um dos sememas. É no campo semântico da *forma física* que reside o traço comum entre “mulher” e “onda”.

Aqui, o que importa é a forma, o corpo, o concreto, aquilo que se pode apreender. Não sendo a associação tão automática e direta, o impacto é maior e a forma trabalhada no poema aponta para uma técnica de criação inovadora e de alto valor estético.

Na primeira quadra de “Imitação da água” se instaura o símile “mulher deitada de lado igual a onda do mar”, introduzindo a figura curvilínea do corpo de uma mulher deitada de lado sobre a cama.

De flanco sobre o lençol,
paisagem já tão marinha,
a uma onda deitada,
na praia, te parecias.
(MELO NETO, 2003, p.260).

A silhueta entre o quadril e o seio é evidenciada ao ser identificada com uma onda, cuja forma é *curva, arredondada*. Dirigindo-se ao destinatário feminino, o poeta diz que este se parecia com uma onda deitada, portanto o que está em pauta é o perfil do corpo da mulher, especialmente seu contorno. Assim, a onda serve como comparante, de que o poeta faz uso para melhor falar de outro substantivo, o que ilustra sua preferência por qualificar os substantivos com outros substantivos, ao invés de adjetivos.

Já a segunda quadra aprofunda essa comparação por meio da aproximação das características comuns, segundo o eu-poético, entre seus membros, o que se faz a partir da mudança de foco da mulher para a onda, que assume forma antropomorfa.

Uma onda que parava
ou melhor: que se continha;
que contivesse um momento
seu rumor de folhas líquidas.
(MELO NETO, 2003, p.260).

Todas as estrofes seguintes são igualmente dedicadas à exploração das oposições anteriormente explicitadas, aplicadas ao *corpo da onda*, exceto a última. O recurso utilizado

proporciona ao poeta todo distanciamento necessário para uma análise isenta de qualquer subjetividade que possa ser suscitada pelo olhar masculino diante do corpo de uma mulher. E, para atingir efeitos ainda mais eficazes, lança mão de nova técnica de controle: *paralisar* e solidificar aquilo que é, por natureza, fluido e se movimenta sem cessar.

Esta última solução possibilita o tempo e o espaço necessários para se observar de modo crítico e analítico algo tão volátil e efêmero como uma onda. É preciso parar o turbilhão, paralisar aquilo que não para em hipótese alguma e ter, então, o domínio sobre a imagem. Apenas transformando esse elemento natural em artifício como a fotografia, a pintura, ou a imaginação é que se pode ver uma onda parada “no alto de sua crista”, contida, interrompida, imóvel como montanha.

7.2 A substância da líquidez

Todas as facetas da imagem suscitadas confirmam, cada vez mais, que o propósito da aproximação é o que há de *forma comum* entre os membros da comparação. Na última estrofe, no entanto, a imagem da mulher é mais uma vez evocada, provocada por aquela da onda. O eu-lírico se dirige novamente a ela no último verso: “que do líquido copias” para dizer que aquele movimento, ou aquela pausa da onda, tão detalhadamente descrita, é por ela copiado.

Portanto, não são só os contornos exteriores à forma que estão em pauta. Não é apenas a onda estática que lembra a mulher, mas “o dom de se derramar / que as águas faz femininas”, fechando assim o ciclo mulher – onda (onda-mulher) – mulher (mulher-onda). No início do poema, a figura feminina é introduzida, desenvolvida em seguida em forma de onda, figura autônoma embora permeada da figura feminina implícita pela analogia e, finalmente, concluída com fusão de ambas na imagem final do corpo da mulher. Nesse processo, destacamos a penúltima estrofe, portadora de uma nova revelação:

e em sua imobilidade,
que precária se advinha,
o dom de se derramar
que as águas faz femininas
(MELO NETO, 2003, p.260).

É a liquidez que, enfim, faz as águas femininas, enquanto a solidez introjetada na água-onda a faz semelhante aos contornos e às formas exteriores do corpo feminino, mas não de seu todo. É o fato de a mulher *poder/saber se derramar*, se desfazer em líquido, em fluido, que efetiva a comparação. Aqui é possível fazer alusão aos líquidos do corpo feminino, ao plasma, sangue, lágrima, ao que há de líquido no seu corpo. Sobretudo à sua maneira de *se espalhar*, de se esparramar na cama, onde se encontra deitada, e até de *se entregar*, se deixar possuir sexualmente.

Logo, neste ponto, a tensão erótica que permeia todo o poema se torna mais explícita. Embora haja a simulação de certo distanciamento no decorrer do texto, existe um olhar masculino em contato com seu foco, o corpo feminino e suas curvas, para o qual toda dialética somada ao acentuado valor imagético do poema chama atenção, a todo o momento. Nessa quadra, fica mais clara a construção do sentido do poema, pois sabendo que essa imobilidade atingida pela contenção pode/sabe se soltar, se derramar, entendemos que se trata exatamente da *tensão sexual feminina descrita da perspectiva masculina do eu-poético*.

A opção pelo tempo verbal do pretérito imperfeito remete a cena e essa tensão descrita a um passado difuso, suspenso. Trata-se de uma *cena fixada na memória* de maneira extremamente *nítida*, portanto vivida de maneira bastante *marcante*. De acordo com Bosi (2004, p.20):

O nítido ou o esfumado, o fiel ou o distorcido da imagem devem-se menos aos anos passados que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento de sua fixação. A imagem amada, e a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão.

Nesse sentido, a imagem feminina capturada permanece no eu-poético clara porque amada. No entanto, vale lembrar: essa é a imagem que o eu-poético construiu em si, a imagem por ele apreendida do momento registrado, o que faz dela altamente *subjetiva*, sobretudo na penúltima estrofe, em que os sentidos se ampliam da visualidade para uma *percepção mais profunda*, atingida plenamente na última quadra:

mais o clima de águas fundas,
a intimidade sombria
e certo abraçar completo
que dos líquidos copias.
(MELO NETO, 2003, p.260)

Esta é a última atribuição de qualidade feminina à onda do mar, e retoma-se o enfoque à mulher, ao se dirigir novamente a ela. O “clima de águas fundas” e “a intimidade sombria” remetem às entranhas do corpo feminino, portanto ao sexo *do ponto de vista masculino*. O “abraçar completo”, é o que justifica plenamente todo o percurso, é o sentido, o elo que une e atribui coerência a cada uma das figuras provenientes do símile: a abstração atingida pela via da concretude.

Assim como nos poemas anteriormente analisados, o final revela que a objetividade parece assegurar a subjetividade, a concretude parece sustentar a abstração e a forma parece se abrir à substância. É como se a *tela do parecer*, de que fala Greimas (2002), se entreabrisse no breve instante final desses poemas que tratam do feminino em *Quaderna*, revelando o *ser* por meio da exploração sensorial que tende à tatilidade. Esse abraço que imita o abraço da água, de tão envolvente, representa o mais alto grau de percepção que se pode ter, pois é o auge da percepção tátil, de todas a mais intensa.

A forma foi útil para descrever a forma feminina, mas sua substância líquida é que caracteriza a essência feminina, que para o eu-poético está diretamente associada ao prazer proporcionado por sua percepção sensorial, sobretudo tátil. Acreditamos que essa percepção tátil, que se origina no olhar nos poemas, por ser pouco explorada como explicitamos anteriormente, é de mais complexa definição. A conquista da captura dessa sensorialidade pela linguagem pode estar relacionada à conquista da linguagem da poesia, que João Alexandre Barbosa atribui, na obra de Cabral, aos poemas em pauta.

Sendo as palavras do poema imitativas da figura feminina, segundo o crítico, entendemos que a poesia tem como porta de entrada o sentido visual, que possibilita o acesso a ela, bem como à mulher, para que se possa usufruir de todos os demais sentidos, os menos ditos, os mais profundos, íntimos e ocultos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do estudo realizado, pensamos que no centro das questões a que nos propusemos a pesquisar está a percepção sensorial, sobretudo tátil da figura feminina. Observamos nos poemas um percurso sensorial, que vai da apreensão visual à completa exploração tátil e plurissensorial, revelando uma maneira nova de falar do feminino e da poesia.

Na tentativa de encontrar a essência do feminino, o eu-poético toma como ponto de partida sua apreensão visual, lançando o olhar sobre o corpo feminino. Nesse ponto, encontramos um tratamento erótico da figura feminina, que não exhibe os focos comuns de erotismo visados, mas focaliza os pontos de convergência entre a figura feminina e a figura com ela comparada. Essa percepção mais cognitiva e racional, parte da isotopia visual dos poemas, é composta, ainda, pela rigidez formal aliada ao caráter analítico e reflexivo dos poemas.

À medida que o discurso avança, há um aprofundamento dessa percepção, ou seja, uma aproximação gradativa que culmina na conjunção total, com a máxima apreensão que se pode obter da figura feminina. O eu-poético, tomado afetivamente pela presença feminina, não se limita a vê-la, precisa tocá-la e explorá-la tatilmente, demonstrando encontrar a tão desejada feminilidade nas duas quadras finais de cada poema, desfrutando desta.

Esse percurso nos mostra que o poeta encontra no corpo uma via de acesso à feminilidade, esta sim, sua meta, de modo que a forma visual lhe serve de entrada para a substância profundamente sentida. A excitação provocada pela bailadora andaluza vem da **visão** clara do corpo da mulher nua, da fachada, da pele, da forma ondulada da mulher deitada de lado, passa pelo tato de sua textura exterior e conduz o eu-poético à percepção **tátil** da liquidez, do aconchego, das entranhas feminina. Essa sensação aguça ainda mais a exploração tátil e dos demais sentidos até o êxtase da satisfação proporcionada pelo prazer do encontro após uma árdua procura.

Assim, a isotopia tátil e cada um dos graus táteis dos poemas predominam na construção do sentido ao direcionar o texto para o encontro do que é desde o início buscado. Desse modo, ao partir da forma da expressão, buscando os ressoos de sua substância que permanecem na forma desde o ato da emergência do sentido, encontramos a sensorialidade tátil enquanto configuradora

do feminino e, portanto da poesia, já que constatamos que esta resulta do aprendizado com a linguagem daquela, de acordo com João Alexandre Barbosa.

O que a linguagem da figura feminina parece ter ensinado à cabralina é que a opção desta pelo concreto vem da percepção tátil e que, para falar do objeto, mais do que vê-lo, é preciso tocá-lo. Os poemas sobre o feminino de *Quaderna* não são a visão de uma mulher inatingível, intocável, mas o toque de uma mulher **sentida**, tateada até o reverso. A qualidade da percepção via poesia, como via feminino, se mede por quão palpável é um corpo e um poema, portanto atravessa um caminho da carnalidade e da concretude à feminilidade e à poeticidade.

O percurso da forma à substância, do superficial ao profundo é o percurso de um corpo que sente de fora para dentro, o trajeto do eu-poético da poesia de João Cabral: do signo ao sentido, do racional ao sensorial, do inanimado ao feminino. Um aprendizado com a forma que ensina a substância, a essência das coisas e da poesia.

REFERÊNCIAS

ANDRÉS, Olimpia, RAMOS, Gabino; SECO, Manuel. **Diccionario del Español actual**. Santillana Ediciones Generales, S. L. Madrid: Torrelaguna, 2005.

ÁVILA, Maria Raquel Leiria. Uma arquitetura do cosmos. Quaderna – quadrado – quadra: quatro. In: CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.). **João Cabral em perspectiva**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995. p. 159-167.

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

_____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **As ilusões da modernidade: Notas sobre a historicidade da lírica moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 7. ed. revista. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

BRANDÃO, Eduardo; STAHEL, Claudia Monica. **Dicionário Señas: diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños**. São Paulo: Martin Fontes, 2006.

CANDIDO, Antonio. Poesia ao Norte. In: **CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Ed. Instituto Moreira Salles, 1996. p. 15-19.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL – Encyclopædia Britânica do Brasil Publicações Ltda. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1976.

ESCOREL, Lauro. **A pedra e o rio** : uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI** : O dicionário da língua portuguesa. 3. ed. ampl. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002.

JARRAUD, Fábian Ramón, JARRAUD, Helena Ramón ; MIBEAU, Annie Jarraud. **Diccionario de uso de Español**. Madrid: Gráficas Condor, 2004.

LIMA, Luiz Costa. A traição consequente ou a poesia de Cabral. In: _____. **Lira anitlira (Mário, Drummond, Cabral)**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**: volume único. 3.ed. reim. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MERQUIOR, J. G. **A astúcia da mimese: Ensaios sobre lírica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária – Introdução à problemática da literatura**. 2. ed. revista. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1968.

_____. **Dicionário de termos literários**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

NUNES, Benedito. **João Cabral: a máquina do poema**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. Adalberto Muller (org.).

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Prefácio. In: GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002. p.9-14.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

REVERDY, Pierre. “A imagem”. In: Revue de littérature - 15 de maio de 1917. Tradução Adalberto Luis Vicente.

ROLAND, Maria Tereza de França. **A casa: estreitos laços entre literatura e arquitetura**. 2008. 159 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

TONETO, Diana Junkes Martha. **A mulher e a casa: uma leitura semiótica**. Araraquara, 2008. Não publicado.

VICENTE, Silvana Moreli. **João Cabral de Melo Neto: a Poesia no Feminino**. 2002. 220 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FONTE CONSULTADA

AFONSO, Antonio José Ferreira. **João Cabral: uma teoria da luz**. Braga: Faculdade de Filosofia, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Coleção Tópicos.

_____. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Coleção Tópicos.

BARBOSA, João Alexandre. Balanço de João Cabral. In: _____ **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. **Fragments d'un discours amoureux**. Paris: Seuil, 1977.

_____. **O prazer do texto**. Lisboa: Edições 70, 1974.

_____. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970.

BORSATO, Fabiane. “De pessoa à não pessoa – da debreagem enunciativa à debreagem enunciva – análise do poema ‘O sim contra o sim’, de *Serial*, de João Cabral de Melo Neto”. In : FERNADES, M. L. O. ; LEITE, G. M. M. e BALDAN, M. L. O. G. (org.). **Estrelas extremas**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2006. p. 137-166.

BRENNER, Charles. **Noções básicas de psicanálise: introdução à psicologia psicanalítica**. trad. Ana Mazur Spira. 3. ed. rev. aum. São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Nacional, 1967.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **O espaço da percepção**. Petrópolis: Vozes, 1968.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: O dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. “Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo”. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. especial, p.77-89, 2003.

GONÇALVES, Aguinaldo. **Transição e permanência**. São Paulo: Iluminuras Produções Editoriais, 1989.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix: EDUSP; 1973.

_____. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes; 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1989. v.1.

LANDOWSKI, E. (org.). **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas**. 1 ed. São Paulo: EDUC, 1995, v. 1, p. 17-42.

LIMA, Batista. “A metáfora da água em João Cabral”. In: FERNANDES, J. A. (ed.) *Revista de Letras*. Ceará: jan./dez 1983. v. 6, n°. ½. p. 113-120.

LOPES, Esward. **A identidade e a diferença**. São Paulo: Edusp, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

NEIVA JUNIOR, Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

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

PAISAGEM TIPOGRÁFICA – Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Colóquio / Letras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Trimestral. nº 157/158.

RASTIER, François. “Sistemática das isotopias”. In: GREIMAS, A. J. (Ed.). **Ensaio de Semiótica Poética**. São Paulo: Cultrix, 1972.

THAMOS, Márcio. “Figuratividade na poesia”. In: **Revista Itinerários**. Araraquara. n. especial, 91 – 100, 2003.

VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In: BOSI, Alfredo (org.). **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática, 200. p. 141-169.

ANEXOS

ANEXO A – POEMAS ANALISADOS

ESTUDOS PARA UMA BAILADORA ANDALUZA

1
Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguiriyas*,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.

Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.

Então, o caráter do fogo
nela também se adivinha:
mesmo gosto dos extremos,
de natureza faminta,

gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.

Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas *siguiriyas*,

de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.

2
Subida ao dorso da dança

(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança
toda a energia retesa
e todo o nervo de quando
algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão
de quem vai montado em sela,
de quem monta um animal
e só a custo o debela,

como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressentido ser mandado
e obedecendo protesta.

Então, como declarar
se ela é égua ou cavaleira:
há uma tal conformidade
entre o que é animal e é ela,

entre a parte que domina
e a parte que se rebela,
entre o que nela cavalga
e o que é cavalgado nela,

que o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as inerva,

e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira.

3
Quando está taconeando
a cabeça, atenta, inclina,
como se buscasse ouvir
alguma voz indistinta.

Há nessa atenção curvada
muito de telegrafista,
atento para não perder
a mensagem transmitida.

Mas o que faz duvidar

possa ser telegrafia
aquelas respostas que
suas pernas pronunciam

é que a mensagem de quem
lá do outro lado da linha
ela responde tão séria
nos passa despercebida.

Mas depois já não há dúvida:
é mesmo telegrafia:
mesmo que não se perceba
a mensagem recebida,

se vem de um ponto no fundo
do tablado ou de sua vida,
se a linguagem do diálogo
é em código ou ostensiva,

já não cabe duvidar:
deve ser telegrafia:
basta escutar a dicção
tão morse e tão desflorida,

linear, numa só corda,
em ponto e traço, concisa,
a dicção em preto e branco
de sua perna polida.

4

Ela não pisa na terra
como quem a propicia
para que lhe seja leve
quando se enterre, num dia.

Ela a trata com a dura
e muscular energia
do camponês que cavando
sabe que a terra amacia.

Do camponês de quem tem
sotaque andaluz caipira
e o tornozelo robusto
que mais se planta que pisa.

Assim, em vez dessa ave
assexuada e mofina,
coisa a que parece sempre
aspirar a bailarina,

esta se quer uma árvore

firme na terra, nativa,
que não quer negar a terra
nem, como ave, fugi-la.

Árvore que estima a terra
de que se sabe família
e por isso trata a terra
com tanta dureza íntima.

Mais: que ao se saber da terra
não só na terra se afinca
pelos troncos dessas pernas
fortes, terrenas, maciças,

mas se orgulha de ser terra
e dela se reafirma,
batendo-a enquanto dança,
para vencer quem duvida.

5
Sua dança sempre acaba
igual como começa,
tal esses livros de iguais
coberta e contra-coberta:

com a mesma posição
como que talhada em pedra:
um momento está estátua,
desafiante, à espera.

Mas se essas duas estátuas
mesma atitude observam,
aquilo que desafiam
parece coisas diversas.

A primeira das estátuas
que ela é, quando começa,
parece desafiar
alguma presença interna

que no fundo dela própria,
fluindo, informe e sem regra,
por sua vez a desafia
a ver quem é que a modela.

Enquanto a estátua final,
por igual que ela pareça,
que ela é, quando um estilo
já impôs à íntima presa,

parece mais desafio

a quem está na assistência,
como para indagar quem
a mesma façanha tenta.

O livro de sua dança
capas iguais o encerram:
com a figura desafiante
de suas estátuas acesas.

6

Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, envolvida de palha;
madura, quase despida.

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.

Não só da vegetação
de que ela dança vestida
(saias folhudas e crespas
do que no Brasil é chita)

mas também dessa outra flora
a que seus braços dão vida,
densa floresta de gestos
a que dão vida e agonia.

Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora, de fato, sempre,
continui nela a vesti-la,

parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e, como a palha que seca,
vai aos poucos entreabrindo-a.

Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque terminada a dança
embora a roupa persista,

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.
(MELO NETO, 2003, p. 219).

PAISAGEM PELO TELEFONE

Sempre que no telefone
me falavas, eu diria
que falavas de uma sala
toda de luz invadida,

sala que pelas janelas,
duzentas, se oferecia
a alguma manhã de praia,
mais manhã porque marinha,

a alguma manhã de praia
no prumo do meio-dia,
meio-dia mineral
de uma praia nordestina,

Nordeste de Pernambuco,
onde as manhãs são mais limpas,
Pernambuco do Recife,
de Piedade, de Olinda,

sempre povoado de velas,
brancas, ao sol estendidas,
de jangada, que são velas
mais brancas porque salinas,

que, como muros caiados
possuem luz intestinal,
pois não é o sol quem as veste
e tampouco as ilumina,

mais bem, somente as desveste
de toda sombra ou neblina,
deixando que livres brilhem
os cristais que dentro tinham.

Pois, assim, no telefone
tua voz me parecia
como se de tal manhã
estivesses envolvida,

fresca e clara, como se
telefonasses despida,
ou, se vestida, somente
de roupa de banho, mínima,

e que por mínima, pouco
de tua luz própria tira,
e até mais, quando falavas
no telefone, eu diria

que estavas de todo nua,
só de teu banho vestida,
que é quando tu estás mais clara
pois a água nada embacia,

sim, como o sol sobre a cal
seis estrofes acima,
a água clara não te acende:
libera a luz que já tinhas.
(MELO NETO, 2003, p. 225-226).

A MULHER E A CASA

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
pelos recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.
(MELO NETO, 2003, p.241,242).

A PALAVRA SEDA

A atmosfera que te envolve
atinge tais atmosferas
que transforma muitas coisas
que te concernem, ou cercam.

E como as coisas, palavras
impossíveis de poema:
exemplo, a palavra ouro,
e até este poema, seda.

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”.

Mas em ti, em algum ponto,
talvez fora de ti mesma,
talvez mesmo no ambiente
que retesas quando chegas,

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, 2003, p.246,247).

IMITAÇÃO DA ÁGUA

De flanco sobre o lençol,
paisagem já tão marinha,
a uma onda deitada,
na praia, te parecias.

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

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

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

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

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

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

mais o clima de águas fundas,
a intimidade sombria
e certo abraçar completo
que dos líquidos copias.
(MELO NETO, 2003, p. 260).