

# A MULHER E O MUNDO

## na poesia erótica

### de João Cabral de Melo Neto

---

Rubens Alves Pereira

(...) se fossem reunidos todos os estados de consciência, passados, presentes e possíveis, de todos os seres conscientes, só se abrangeria com isso, a nosso ver, uma parte muito pequena da realidade material, porque as imagens ultrapassam a percepção por todos os lados.

HENRI BERGSON (1990: 188).

Com o ensaio intitulado *Joan Miró*, publicado na Espanha em 1950 (Barcelona, Editions de l'Oc), incluindo duas gravuras originais do pintor, João Cabral de Melo Neto abriu novas perspectivas de abordagem do universo plástico-pictórico de Miró. O olhar crítico de Cabral flagra, nos fundamentos estético-filosóficos da sua pintura, um mundo dinâmico, marcado pela multiplicidade de forças e de fluxos e pela mutação das formas.

Estes mesmos princípios nos chama a atenção na poética cabralina, abrindo importantes pistas para *outras* leituras, nas quais os versos esquematizados, obsessivamente pautados em imagens concretas do mundo, são contrabalançados por forças dinâmicas da sintaxe e da existência, por um “devir”<sup>1</sup> permanente de novos acontecimentos do mundo, ou novas percepções da linguagem na confluência de corpos.

---

1 O “devir”, na perspectiva metafenomenológica de Gilles Deleuze, articula-se com os conceitos de “atual”, “virtual”, “singularidade” e “multiplicidade”. Segundo ele, “a filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. (...) Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades”, ou seja, projeta-se num devir. “O virtual nunca é independente das singularidades que o recortam e o dividem no plano da imanência. Como mostrou Leibniz, a força é um virtual em curso de atualização, tanto quanto o espaço no qual ela se desloca” (*in* Alliez, 1996: 49 e 51).

Neste ensaio (derivado da minha tese de Doutorado, defendida em 1999, na PUC-Rio), abordaremos o erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto, considerando, ao lado dos aspectos referidos acima, a tematização da figura feminina em contextos e contrastes diversos. Privilegiaremos, neste enfoque, um movimento figurativo em que a sedução da mulher passa por processos, ao mesmo tempo, de *aderência* (ao mundo dos sentidos) e de *mutação* (apreensão de formas e elementos vitais diversos).

O filósofo Gilles Deleuze argumenta que, “fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores” para que haja uma obra (1992: 156). Neste sentido, podemos dizer que, na poesia de João Cabral<sup>2</sup>, as forças do desejo e da sedução inerentes à figura feminina são acionadas, em grande parte, por *intercessores* animais, cósmicos, energéticos e materiais, abrangendo natureza e cultura. A mulher, nas imagens poéticas de João Cabral, recebe a carga intensiva de um erotismo que, estranhamente, emerge do mundo em suas mais diversas manifestações.

Assim como “os princípios da razão” em Leibniz e no Barroco admitem que “nem tudo é peixe, mas há peixes por toda parte” (Deleuze, 1991: 23), o princípio estético-filosófico apreendido do erotismo na obra de Cabral nos permite observar que nem tudo é mulher, mas existem vibrações femininas por toda parte. Cabe ao poeta acioná-las pela imaginação poética. Fazer vibrar em uníssono os *traços* eróticos da mulher e do mundo, formando assim novos *blocos de sensações*, novos *perceptos* e novos *afectos*<sup>3</sup>. Ao proceder desta forma, João Cabral dinamiza uma ação expressiva da lírica e da arte em geral, a saber, aquela que prima, segundo Deleuze e Guattari, por constituir “seres que valem por si mesmos e [que] excedem qualquer vivido”, definindo-se no âmbito imanente da obra de arte (1992: 213).

A expansão da natureza feminina a outros estratos do mundo, e ainda o poder que a (imagem da) *Mulher* tem de atrair cifras eróticas de outros corpos, subsumem um processo de transmutação em que uma e outro, mulher e mundo se enredam ante o olhar prismático do poeta. Em outros termos, podemos dizer que há um deslizamento

---

2 Em tese acadêmica de doutorado, fizemos um estudo comparativo das poéticas de João Cabral e Joan Miró. Aqui, porém, por uma questão de espaço, apresentaremos apenas alguns aspectos do erotismo na poesia de Cabral.

3 “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações*, isto é, *um composto de perceptos e afectos*. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles”. Assim, as sensações, perceptos e afectos, são “*seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido*” (Deleuze e Guattari, 1992: 213 – grifos nossos).

de fronteiras conceptuais e uma translação de formas sensíveis do erotismo, *mutações* estas que determinam uma *aderência* de elementos diversos à figura da mulher, numa espécie de confluência da sensualidade feminina com corpos do mundo.

Mais do que referência a uma experiência direta do erotismo circunscrito à figura da mulher, as imagens cabralinas (fantásticas, surrealistas, absurdas e ainda referenciais) da sedução feminina reportam-se a uma espécie de força agregadora de outras forças eróticas do mundo, formando um *corpo* híbrido e autônomo (“seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”), que tando pode referencializar-se numa mulher, como em Olinda ou Sevilha, por exemplo. Modulado pela percepção erótica, o *corpo* sedutor é imanente à natureza híbrida da imagem poética que o determina, como podemos ver nesses fragmentos de poemas do livro *Sevilha andando* (1987-1993): “que Sevilha, se há de entender / é toda uma forma de ser” (“A Sevilhana que Não se Sabia”); “Hoje embarcou numa mulher, / recifense, ele a chama barcaça, / que é o barco mais feminino, / é mulher feita barco e casa.” (“A Barcaça”); “Qual o segredo de Sevilha? / Saber existir nos extremos / como levando dentro a brasa / que se reacende a qualquer tempo. // Tem a tessitura da carne / na matéria de suas paredes, / boa ao corpo que a acaricia: / que é feminina sua epiderme.” (“Cidade de Nervos”); “Tenho Sevilha em minha cama, / eis que Sevilha se fez carne, / eis-me habitando Sevilha / como é impossível de habitar-se.” (“Lições de Sevilha”).

As composições de João Cabral materializam (dão forma e textura a) uma espécie de percepção estética da mulher cujo princípio básico é o permanente devir, ou os deslocamentos das cifras eróticas femininas em direção, ou em aderência a coisas concretas – água, fogo, casa, gaiola, bala, relógio, lâmina, inseto, pássaro, asa, lua, estrela e sol. Dessa cosmogonia, advêm imagens que, não sendo propriamente concretas, permanecem no campo da percepção sensível, como escuridão, noite, amanhecer, brancura, liquidez, movimento, voo.

Observando as diretrizes perceptivas que fundamentam a configuração dessa mulher sedutora, podemos dizer que as imagens femininas de João Cabral, a exemplo do que foi pronunciado por Paul Valéry a respeito de Leonardo da Vinci, encontram relações “entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa” (Valéry, 1991: 141). Daí a sensação de estranheza da poesia cabralina, a qual apresenta constantes deslizamentos da percepção entre o concreto e o abstrato, entre a paisagem sensível, referencial, e os vislumbres transcendentais, virtuais. Poesia substantiva, da razão e do concreto, mas cujos fundamentos ancoram-se nos mapas do absurdo, ou nas extravagâncias de um imaginário surrealista.

João Cabral apreende de elementos naturais e de formas concretas as imagens de espaços acolhedores e de recantos e encantos eróticos: a mulher que acolhe como casa, que envolve como água, que acende como fogo etc. Essa disseminação do erotismo descentraliza o foco da imagem poética e *objetiva* o processo de sedução, mantendo o desejo na segura distância de uma contemplação altamente disciplinada, a qual compara, processa, classifica, define e especula o objeto ou o horizonte sedutor:

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

(...)

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

(“A Mulher e a Casa”, *Quaderna*, frag.)

Temos visto que, como princípio ativo dos poemas, prevalece uma concepção imanente de mundo marcada pela emergência de imagens concretas. Por outro lado, estas imagens cabralinas alcançam planos metafísicos e subjetivos que mobilizam, no contraponto de um mundo pleno de virtualidades, seres que se definem por desejo e sedução, prazer e dor. A imagem poética em João Cabral de Melo Neto encontra-se, muitas vezes, tensionada por uma percepção de feições surrealistas sob uma construção de propensão cubista, demarcando um olhar ao mesmo tempo construtivo e animista.

Esta espécie de animismo contrutivista se aproxima da idéia de “microcérebros” apresentada por Deleuze e Guattari: “é preciso ainda descobrir, sob o ruído das ações, essas seções criadoras interiores ou essas contemplações silenciosas, que testemunham a favor de um cérebro”, observando que “nem todo organismo é cerebrado, e nem toda vida é orgânica, mas há em toda parte forças que constituem microcérebros, ou uma vida inorgânica das coisas” (1992: 273). A capacidade de *contrair* hábitos<sup>4</sup>, dentro de um *plano de composição*, é que aproximaria esta espécie de vitalismo concebido pelos filósofos franceses, aos fundamentos dinâmicos da arte de João Cabral (e, em certo sentido, da arte poética em geral).

---

4 Citando Hume, Deleuze e Guattari observam que esta capacidade de “contrair” está ligada a uma “imaginação” contemplante, em que os dados envolvidos neste processo “permanecem distintos, tanto com relação às ações, quanto com relação ao conhecimento” (Deleuze e Guattari, 1992: 273).

As conformações da subjetividade sofrem processos de deslocamentos figurativos, projetando-se além de uma postura meramente eufórica ou disfórica, de prazer ou de dor pessoal do poeta. Menos que representar o estatuto sentimental da subjetividade, as composições de Cabral, desencadeadas pelo *feminino*, primam por uma articulação de corpos e fenômenos que dão visibilidade concreta às forças de sedução e às conformações do desejo. Se a subjetividade busca objetivar-se nas intensidades e forças que determinam seres e coisas, a percepção poética requer da imagem, menos que uma referência estanque (o atual), uma emergência de mundo (o virtual), como podemos ver no poema “Imitação da Água” (*Quaderna*, frag.):

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

e em sua imobilidade,  
que precária se adivinha,  
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.

As configurações de João Cabral se projetam numa sutil rede de imagens. Este aspecto imanente da composição alimenta-se, entretanto, de uma dimensão *metafenomenológica* da percepção, conforme a definição apresentada pelo filósofo José Gil: “a metafenomenologia define-se como o estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível. Metafenômenos que se definem como feixes de forças” (1996: 18-19)<sup>5</sup>. Esses “fenômenos de fronteira” são compostos de “imagens-nuas”, despojadas de significação verbal, que “formam o material imagético das técnicas publicitárias, do cinema e de todas as artes” (*idem*, p.15).

---

<sup>5</sup> A idéia de uma “metafenomenologia”, diz Gil, requer “uma semiótica das pequenas percepções”, bem como “uma teoria da consciência, e da consciência do corpo, da multiplicidade de consciências e de ‘sujeitos’, que permita descrever os movimentos e acontecimentos extrafenomenais que ocorrem na

A proposição desta metafenomenologia, segundo Gil, remonta ao pensamento de Deleuze e Guattari, filósofos que acionam deslocamentos no próprio centro operacional do pensamento, ou seja, no *conceito*, com sua história (construída em *zigue-zague*) e seu devir: “Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos” (1992: 29-30)<sup>6</sup>.

No seu livro *Crítica e clínica*, Deleuze faz as seguintes considerações a respeito literatura:

a língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. (...) Escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasias. Pecar por excesso de realidade ou de imaginação é a mesma coisa: em ambos os casos é o eterno papai-mamãe, estrutura edipiana que se projeta no real ou se introjeta no imaginário (1997: 12).

Estas considerações, que se pautam num estatuto de texto literário difícil de se alcançar<sup>7</sup>, complementam-se por uma citação contida no livro *O que é a filosofia?*. Aqui, Deleuze, em parceria com Guattari, defende uma configuração intensiva para a obra de arte em geral, a partir de algumas reflexões de Virginia Woolf:

Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Virginia Woolf dá uma resposta que vale para a pintura ou a música tanto quanto para a escrita: “Saturar cada átomo”, “Eliminar tudo o que é resto, morte e superfluidade”, tudo o que gruda em nossas percepções correntes e vividas, tudo o que alimenta o romancista medíocre, só guardar a saturação que nos dá um percepto, “Incluir no momento o

---

gênese e na recepção do objeto de arte. Acontecimentos como ‘devir-animal’, ‘devir-outro’, construção de ‘planos de imanência’ e ‘planos de composição’, lógicas de transformação do corpo, etc.: a extraordinária bateria de novos conceitos, forjados sempre num plano de movimento, que Deleuze e Guattari trouxeram à filosofia, obrigam ao repensar da fenomenologia” (1996. 18).

<sup>6</sup> “No caso do conceito de Outrem, como expressão de um mundo possível num campo perceptivo, somos levados a considerar de uma maneira nova os componentes deste campo por si mesmo: outrem, não mais sendo nem um sujeito de campo, nem um objeto no campo, vai ser a condição sob a qual se redistribuem, não somente o objeto e o sujeito, mas a figura e o fundo, as margens e o centro, o móvel e o ponto de referência, o transitivo e o substancial, o comprimento e a profundidade...” (*idem*, p. 30).

<sup>7</sup> Ao final desse contundente texto (“A literatura e a vida”, capítulo inicial do referido livro), Deleuze sentencia, ironicamente: “Considerando-se esses critérios, vê-se que, entre todos os que fazem livros com intenções literárias, mesmo entre os loucos, são muito poucos os que podem dizer-se escritores” (p. 16).

absurdo, os fatos, o sórdido, *mas tratados em transparência*”, “Colocar aí tudo e contudo saturar” [Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, Ed. 10-18, I, p. 230 - grifos da autora] (Deleuze e Guattari, 1992: 223).

Nesta rápida citação, formula-se uma espécie de tratado que estabelece procedimentos estéticos já visíveis nas obras de João Cabral. No âmbito específico da imagem feminina, a inserção temática dá-se, em grande parte, como uma interseção de elementos díspares obsessivamente repostos na zona de percepção do objeto a ser configurado. O reflexo disso na construção das imagens seria justamente aquela *saturação* propiciada pela linguagem, numa sintaxe que recolhe o lúdico e o fantástico, e ainda o *absurdo* e o *sórdido* da imagem na *transparência* da composição: clara em seus princípios dinâmicos e objetiva em suas articulações estruturais.

A *mimesis* poética cabralina ampara-se em designações empíricas, em referências concretas, mas expande-se em *devires*, em virtualidades. As imagens que perseguem os objetos de desejo singularizam-se na articulação de corpos e espaços pertencentes a *planos* distintos. Cabral, em conformidade com a perspectiva apresentada por Deleuze/Guattari, mobiliza em suas imagens poéticas “conceitos” que se comportam como forças aglutinadoras de componentes e planos diversos.

## Razão e emoção nas imagens de Cabral

O problema não é ser isto ou aquilo no homem, mas antes o de um devir inumano, de um devir universal animal: não tomar-se por um animal, mas desfazer a organização humana do corpo, atravessar tal ou qual zona de intensidade do corpo, cada um descobrindo as suas próprias zonas, e os grupos, as populações, as espécies que o habitam. (Gilles Deleuze, 1990, p. 166)

O erotismo como força poética em João Cabral de Melo Neto busca captar e potencializar as forças da feminilidade que estão disseminadas por toda parte, aproximando de diversas maneiras a figura da mulher desejada com elementos e seres do mundo, propiciando inusitadas confluências mulher/mundo. As imagens concretas (fogo, água, casa, égua etc.) que potencializam a sensualidade feminina ganham densidade expressiva nas dobras textuais (serialidade, justaposição, construções prismáticas), movendo a sintaxe poética à dinamicidade dos corpos.

O feminino, como fonte do desejo (erótico-poético), e o poeta, enquanto operador da língua e da própria subjetividade, definem-se mutuamente no jogo das imagens, que são concretas, porém inseridas nas virtualidades em curso, a exemplo da bailadora andaluza: “Subindo ao dorso da dança / (vai carregada ou a carrega?) / é impossível se dizer / se é a cavaleira ou a égua.” (“Estudo para uma Bailadora Andaluza”, *Quaderna*). Na cena de extremo lirismo, não mais a pura materialidade do corpo da bailadora no dorso da dança, nem do corpo da cavaleira ou da égua, mas sobretudo um processo de fluxos que se cruzam, de corpos e formas que se entre-definem no alargamento de suas fronteiras identitárias, de seus limites individuais.

Na busca das imagens de sedução que orientam o seu lugar no mundo (Sertão/Sevilha, por exemplo), ou a dimensão erótica que o move (em direção à Mulher desejada), Cabral termina por flagrar faces, ou forças de uma feminilidade que se apresenta como princípio ordenador do mundo, espécie de “femeeza” que habita corpos animados e inanimados, seres e coisas. A construção dos espaços de intersubjetividade aciona o poeta, a mulher e as cifras femininas da materialidade do mundo. Nessa construção poética, objetivada pela marcação racional do verso e pela disposição estrutural das imagens, Cabral tende a negar o *páthos* dramático inerente à um tipo de emotividade transcendente e cofessional.

Se o feminino não se aprisiona nem se restringe à figura da mulher, a emoção cabralina também não se apresenta ilhada na interioridade do poeta, como um núcleo da sua subjetividade. Antes, se determina como uma *emoção construída*, paradoxo este que aponta para uma forma de subjetividade imanente do mundo, laboriosamente inscrita nas redes da texto. O poema “De um avião”, que bem tematiza o processo cabralino de transfiguração poética do mundo, em suas estrofes finais explicita esse movimento expressivo que desloca a subjetividade do poeta para fora de si, para o corpo do teto, homólogo ao corpo do mundo:

desfazer aquele diamante  
a partir do que o fez por último,  
de fora para dentro,  
da casca para o fundo,

até aquilo que, por primeiro  
se apagar, ficou mais oculto:  
o homem, que é o núcleo  
do núcleo de seu núcleo.

O processo racionalizado de configuração do desejo erótico ou do sentimento amoroso não quer dizer que o poeta negue totalmente a subjetividade do desejo, nem significa alienação sentimental em favor de uma exclusividade analítica. O sentimento ou o desejo, se tem repercussão interior (se é o “núcleo” da imagem poética), seu processo de articulação poética dá-se no embate da língua com a concretude do mundo.

O poeta da “Antilira” sempre depôs contra a idéia de que são as emoções do artista que determinam a origem ou o sentido da obra. “Eu nunca quis ter emoção. Quando o sujeito fala em emoção, fala nesse tipo de emoção barata e fácil”, diz Cabral, e arremata: “Eu nunca quis ser um Casimiro de Abreu nem um Castro Alves. Não sou um instintivo, não sou um romântico”. Este brado contra a “emoção romântica, confessional, a eterna poesia de dor de corno”, embora um pouco panfletário em relação aos exemplos citados, acaba por solicitar um outro tipo de relação com os fundamentos poéticos da emoção: “Emoção é outra coisa, existe uma emoção intelectual”, diz Cabral (*in. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1986).

João Cabral empreende uma luta sistemática contra os extravasamentos da subjetividade que poderiam levar a poesia a um desgastado sentimentalismo. Contra este intimismo poético, ele diz preferir o que Eliot chama de “correlato objetivo”: “Foi Eliot quem disse que a obrigação do poeta é criar o objetivo que incorpore a subjetividade, mas não a descreva” (*Diário de Lisboa*, Lisboa, 02 maio 1958, *in* Athayde, 1998: 54). A subjetividade, portanto, deve ser parte integrante, e não domínio evidente da linguagem poética.

Quando instado por Sebastião Uchoa Leite, numa entrevista promovida pela revista *34 Letras*, a admitir uma presença mais acentuada da subjetividade “nos últimos livros, sobretudo em *Agrestes*” (1985), no qual o crítico vê “um elemento subjetivo forte”, João Cabral reage, argumentando: “Se você diz que essa discussão das minhas obsessões, essa discussão que eu tenho comigo mesmo, que isso é subjetivismo, então o livro mais subjetivo que eu tenho é *Psicologia da composição!* Eu digo subjetivo no sentido da linguagem” (*Revista 34 Letras*, n. 03, março 1989, p. 36 a 41).

A subjetividade, nesta ótica, não estaria propriamente em se falar das próprias obsessões, mas sim no procedimento textual, na forma de fazê-las falar. A subjetividade nem sempre se evade do texto, apenas se submete à vigilante objetividade da estruturação poética. A indistinção entre a subjetividade do poeta e a subjetividade no uso da linguagem tem alimentado leituras equivocadas ou redutoras, que menosprezam aspectos importantes do universo expressivo de Cabral.

Uchoa Leite, insatisfeito com a escusa do entrevistado quanto a ser subjetivo, recita parte do poema “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” (*Agrestes*, 1985), como a inquirir o poeta com as suas próprias palavras. Vejamos o poema na íntegra:

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?

A coisa de que se falar  
até onde está pura ou impura?  
Ou sempre se impõe, mesmo impura-  
mente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa  
de que falar ou não falar?  
E se o evitá-lo, o não falar,  
é forma de falar da coisa?

Mesmo as dúvidas levantadas neste poema, argumenta Cabral, fazem parte da natureza autocrítica da sua poesia, sendo portanto dúvidas tratadas objetivamente, e não dúvidas subjetivas. O poema é situado ante o fato de que é preciso pensar os próprios limites, ou as forças que definem a sua poesia, encarnadas sobretudo na propensão à objetividade. Contudo, os argumentos do poeta, mesmo se procedentes, não apagam as “Dúvidas apócrifas” quanto ao peso da subjetividade que concretamente envolve a sua obra.

Diante deste poema, Antonio Carlos Secchin põe em dúvida a “proclamada objetividade cabralina: tratar-se-ia, ao contrário, de uma poesia sutilmente confessional, urdindo uma espécie de autobiografia em terceira pessoa” (1996: 79). Enquanto Secchin avança em direção a uma inalienável dimensão biográfica (a rigor, inerente a toda e qualquer produção estética), o crítico Ivo Barbieri mostra-se mais cauteloso ao registrar, contextualizando, estas “dúvidas apócrifas” de João Cabral:

Com indisfarçável auto-ironia, mais de uma vez o poeta interrogou o seu texto quanto a possíveis implicações psicanalíticas latentes, não visíveis à superfície clara do poema, insurgindo-se à revelia do autor contra a sua declarada hostilidade ao subjetivismo lírico (1997: 122)<sup>8</sup>.

Interagindo em graus distintos com a *racionalização* do texto, a emoção e a subjetividade de João Cabral não são forças estranhas em sua poesia, nem propriamente presenças obliteradas, mesmo em um poema de grande concentração racional como *Uma faca só lâmina*, poema em que a efetividade das imagens concretas e a objetividade da linguagem medida não anulam a dramaticidade, a fermentação subjetiva que o locomove. A *construção* sensorial da emotividade no poema *Uma faca só lâmina* tende a suplantiar a expressão interior dos sentimentos.

O poeta se reporta à mulher se utilizando de imagens concretas, ainda que para atualizar uma atmosfera envolvente, um traço sedutor ou mesmo uma *ausência* instigante. Neste sentido, o texto cabralino recolhe dispositivos imagéticos que possam lhe dispor os pontos eróticos, os recantos aprazíveis ou os movimentos afirmativos e enigmáticos da mulher sedutora, bem como as suas fugas e ausências que, se aniquilam a paz e o prazer imediato, também intensificam a percepção criativa, põem os sentidos e a vida em estado de alerta. Afetada no âmbito pelo vazio que instaura o texto, a dicção poética de *Uma faca só lâmina* se orienta por um imaginário alucinado e alucinante, em *tônus* dramático. Na última parte, João Cabral explicita o fio desta “lâmina” motriz do poema, ou seja, a perda, a frustração amorosa, o lugar vazio revisitado pela “lembrança”:

“e daí à 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 ...”

---

<sup>8</sup> Considerando-se, com Deleuze, que “o que há de comum a todas as figuras da ironia é que elas encerram a singularidade nos limites do indivíduo ou da pessoa” (1974: 142), com efeito, a “auto-ironia” identificada por Barbieri em poemas como “Dúvidas apócrifas...” indica, nestes poemas, uma consciência crítica em tensão, entre as marcas pessoais do olhar e a conformação objetiva de registros contextuais, mesmo que metapoéticos.

Este último verso, “e ainda a gera, ainda”, nos parece um dos mais pungentes na obra cabralina, intensificando, com seu inesperado *páthos* romântico, a alta voltagem de *Uma faca só lâmina*, poema de arcabouço construtivista e provavelmente o mais hermético de João Cabral.

Neste inusitado e *inédito poema de amor* incrustado em *Uma faca só lâmina* (1956), João Cabral instaura o poema como *non-sense*<sup>9</sup>, intensificando a expressão lírica a limites extremos do corpo e da linguagem. No poema, uma *ausência* que dói e mortifica se converte em *força* transgressora e criativa, em força afirmativa do ser e depuradora do verso e do sentimento lírico: “De volta dessa faca, / amiga ou inimiga, / que mais condensa o homem / quanto mais o mastiga” (*Uma faca só lâmina*)<sup>10</sup>.

Assim, longe de se restringirem ao domínio do concreto, as imagens cabralinas submetem-se a uma sintaxe poética que desencadeia um movimento de transgressão dos conceitos e dos fundamentos lógicos do real. Os corpos do mundo, ao mesmo tempo que afloram em espessura e contundência sensorial, abrem-se a novos compostos, mobilizando forças virtuais inerentes aos acontecimentos diversos, forças em devir permanente, devir-outro, como no poema “A palavra 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, de substância  
felina, ou sua maneira,

de animal, de animalmente,  
de cru, de cruel, de crueza,

---

<sup>9</sup> Tomo aqui a expressão “não-senso” no sentido empregado por Deleuze em *Lógica do sentido* [1969], que vê o *non-sense* não como a “falta de sentido” inerente a uma “filosofia do absurdo”, mas como “uma palavra que diz o seu próprio sentido” (1974: 71 e 74).

<sup>10</sup> Na nossa tese de Doutorado propomos uma leitura desse enigmático poema de João Cabral, considerando as marcas, no texto, de elementos referentes a um malfadado relacionamento amoroso do eu-lírico, perspectiva esta que responderia satisfatoriamente a alguns desafios na concepção de *Uma faca só lâmina* que até então não foram sequer tocados pela crítica especializada, a qual se tem pautado numa saturada visão construtivista do poema, cujo foco se ressent de um vazio no que se refere ao plano expressivo do poema.

que sob a palavra gasta  
persiste na coisa seda.

A “coisa” seda, por trás da “palavra gasta”, troca fluxos com outros elementos do mundo, seja com o ambiente que ela “retesa”, seja com o animal, incorporando sua “substância felina”. São imagens em que o objeto de sedução se inscreve na confluência dos corpos. De uma modo geral, ao voltar-se para a dimensão do feminino, João Cabral busca flagrar a sensualidade e as várias faces do desejo erótico. Neste sentido, a mulher é um corpo que se estende a outros corpos, que se abre a outros fluxos eróticos, como no poema “Imitação da água” (*Quaderna*): “Uma onda que guardasse / na praia cama, finita / a natureza sem fim / do mar de que participa”.

Para além do senso comum, as posições de sujeito e objeto gramaticalmente demarcadas são submetidas, no verso cabralino, aos deslocamentos conceituais de uma percepção serializada, aberta a novos processos de configuração do ser, a novas formas de singularização. João Cabral opera uma sintaxe multiforme que dobra as forças da representação sobre si, sobre a própria linguagem, como num jogo prismático de inspiração cubista. Por sua vez, o trato serial da percepção aciona nas imagens concretas instâncias mutáveis, indicando uma permanente negociação de fronteiras formais e expressivas no campo figurativo do poema.

A subjetividade cabralina, no intercâmbio com as imagens do feminino, conforma-se às determinações de um mundo tacitamente sensorial. O poeta recorta as suas determinações subjetivas no crivo de uma relação dinâmica entre mundo e linguagem: às imagens ligadas ao mundo concreto, intervém uma transfiguração construtiva inerente às forças formais da linguagem. Com isso, João Cabral situa-se além ou aquém da projeção de uma interioridade referendada pela idéia romântica de indivíduo auto-centrado.

João Cabral congrega forças intensivas que retêm de cada momento e de cada *coisa* seus traços mais incisivos, seu aço mais resistente aos lugares comuns da percepção. Ao se contrapor ao derramamento lírico, Cabral na verdade se rebela contra os padrões de subjetividade que nos são impostos, de forma homogeneizada:

A maior desgraça que aconteceu para a humanidade talvez tenha sido o romantismo. No Brasil, então, ninguém até hoje se livrou do romantismo. Por isso é que eu fico chateado quando me chamam poeta... Você imagina logo aquele cara com uma cabeleira grande, uma gravata cavalière, um sujeito irresponsável, talvez até homossexual... (*34 Letras*, op. cit., p. 14)

Diz Félix Guattari que “o indivíduo é serializado, registrado, modelado, o que faz com que a sua subjetividade seja essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares”. Contudo, “o modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: o da conformidade social e o da subversão dos padrões”. Neste, se estabelece “uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização” (in Guattari; Rolnik, 1996: 31 e 33). João Cabral, certamente, opta por este processo criativo de articulação da subjetividade, conduzindo-a a uma poética da singularização.

A bailadora andaluza e seus devires

A expressão da feminilidade na poesia de João Cabral, como temos visto, inscreve-se no universo múltiplo das virtualidades em curso. O *feminino*, com o seu poder de atração, seria antes de tudo uma força intensiva, uma virtualidade em vias de atualização: tanto na mulher, como em outros seres animados ou inanimados. Em seu consórcio com o poeta e em seus enlaces com o mundo, a natureza do feminino objetiva-se na materialidade, seduz pelos sentidos, embora sempre marcada por uma percepção dinâmica, aberta às mutações, às formas agregadas, à porosidade dos seres.

No “Estudo para uma bailadora andaluza” (*Quaderna*) eclode este processo em que o *corpo* erótico da mulher é atravessado por múltiplos vetores femininos inerentes a seres e fenômenos diversos. Em cada uma das seis partes do poema (cada parte tem oito quadras), a bailadora troca energias, gestos ou propriedades formais com coisas distintas – o fogo, a cavaleira e a égua, o rumor indistinto de uma estranha telegrafia, a terra, a árvore, estátuas, livro e espiga de milho. Nos gestos sensuais da bailadora, desdobra-se a própria dança erótica de um universo vivo, pulsante. As “relações de contraponto” entre “territórios” diversos, diz Deleuze, “juntam planos, formam compostos de sensações, blocos, e determinam devires” (1992: 239).

O processo de articulação ou junção de planos, no poema, é bastante singular: os termos elencados não se relacionam por semelhança aparente nem por qualidades metafísicas apriorísticas. Podemos dizer, em contrapartida, que ao poeta interessa, de cada coisa apreendida, apenas um ou outro traço intensivo de sensualidade feminina atrelada a propriedades concretas:

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.

A “carne toda em carne viva” da *bailadora*, homóloga à do fogo e à da dança, acumula a intensidade com que mulher e fogo, dança e chama interpenetram-se na imagem poética. A cena nos propõe a radicalidade dessa mulher-fogo em seu “gosto de chegar ao fim, / de atingir a própria cinza”, cena que no seu avesso traz a intensidade do fogo-mulher, do fogo erótico com seus traços femininos. Mas há uma dimensão daquela mulher que determina uma ultrapassagem em relação às forças eróticas do fogo, ou seja, a autocombustão, pois só à bailadora pertence o dom “de incendiar-se sozinha”. Como pura intensidade feminina, mulher e fogo se determinam ou se definem nesse movimento confluyente em direção à sensualidade e ao erotismo.

Na segunda parte do poema, desdobram-se as virtualidades da dança, incorporando novos fluxos eróticos, novas virtualidades femininas disseminadas no mundo. A nova equação do imaginário poético cabralino parece simples: a bailadora para a dança, como a cavaleira para a égua:

Subida ao dorso da dança  
(vai carregada ou a carrega?)  
é impossível se dizer  
se é a cavaleira ou a égua.

Contudo, as ações reflexas e as reversibilidades das posições ocupadas pelos atores envolvidos no processo depõem contra a facilitação dos conceitos e o lugar comum da comparação. Mais do que comparar situações, num procedimento de justaposição entre bailadora e dança, cavaleira e égua, os versos empreendem um movimento de corpos que atravessam planos espaço-temporais distintos. Portanto, a percepção não se deixa fixar num determinado ponto, já que toda definição aqui se torna precária. As fulgurações das forças selvagens e eróticas ganham dinamismo ao longo das estrofes, potencializando a *tensão* que radicaliza os corpos em trânsito: “Ela tem na sua dança / toda a energia retesa / e todo o nervo de quando / algum cavalo se

encrespa”. O *nervo*, agora, conduz a energia singular que desperta a animalidade mais arisca que há no cavalo e na bailadora.

Na terceira parte, sugere-se uma espécie de *transcendência imanente*, na determinação dos gestos agudos da bailadora:

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

Tal rumor, no qual se embute uma mensagem que “nos passa despercebida” (e que pode vir “de um ponto no fundo / do tablado ou de sua vida”), não se manifesta como transcendência mística ou divina, ou mesmo como essência ontológica do ser, antes se projeta como um devir inerente à telegrafia: “basta escutar a dicção / tão morse e tão desflorida / (...) de sua perna polida”. A *VOZ*, que em princípio se insinua misteriosa ou transcendente (voz “indistinta” ou que emana do “fundo de sua vida”), vai se modular (“tão morse”) nas pernas da bailadora. Essa *VOZ*, amparada na motricidade de dois corpos distintos (perna / telegrafia), traz para o campo da imagem poética, uma atmosfera telegráfica da dança, em que a bailadora apreende novos processos de sedução dos sentidos, novos “conceitos” de movimento: “Há nessa atenção curvada / muito de telegrafista, / atento para não perder / a mensagem transmitida.”

Na quarta parte, a *bailadora* troca intensidades com a terra, negando o artifício de leveza da bailarina clássica, “ave / assexuada e mofina”. A bailadora (com seu peso dirigido) insere-se num devir-árvore:

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

Na quinta parte, focaliza-se o fim da dança, quando a bailadora volta à sua posição inicial, fazendo convergir para a percepção do poeta a imagem de duas estátuas. Embora a posição seja semelhante (a mesma posição fixa, de antes e de depois da dança), a *estátua* final já não é a mesma, pois a imagem conceitual da bailadora agora troca energias com novos compostos. Se a primeira estátua parecia desafiar “alguma presença interna”, a “estátua final” parece afrontar “a quem está na assistên-

cia”. O retorno à posição inicial se dá como diferença e não como semelhança, intensificando assim o caráter incessante de mudança na determinação dos acontecimentos<sup>11</sup>.

A imagem da *bailadora*, para permanecer após a dança, requisita do espectador uma memória ativa, uma memória que se fixe menos na *extensão* da coisa contemplada, e mais na *intensidade* de seus fluxos *rompentes*, em direção a um novo *bloco de sensações*. Assim é que o espectador, após tantas figurações cambiantes, retém uma nova singularidade, uma figura cuja *nudez* se impõe a despeito das vestes reais que a adornam:

Na verdade, embora tudo  
aquilo que ela leva em cima,  
embora, de fato, sempre,  
continue nela a vesti-la,  
(...)  
a imagem que a memória  
conservará em sua vista  
é a espiga, nua e espigada,  
rompente e esbelta, em espiga.

Aprendem-se, ao longo do poema, algumas linhas intensivas que atravessam igualmente a energia da bailadora andaluza e o ímpeto dramático da sua dança flamenca. A diversificada composição (em seis partes, com figurações distintas) articula-se, à primeira vista, no crivo de uma objetividade descritiva, quase documental. Contudo, a mirada poética não abdica da construção de um olhar subjetivo e de uma tonalidade erótica que vaza em cada percepção sensorial, em cada imagem ativada por uma energia erótica ou sensual, imprimindo ao texto a marca de uma *objetividade da linguagem* que não se furta à singularidade do desejo, objetividade seduzida e alucinada por tantos e tão sugestivos movimentos corporais.



---

<sup>11</sup> - “Com efeito”, diz Deleuze, “as extensões não param de se deslocar, ganhando ou perdendo partes levadas pelo movimento; as coisas não param de entrar e sair de compostos variáveis. Os acontecimentos são fluxos” (1991: 122).

## BIBLIOGRAFIA

- ALLIEZ, Éric (1996). *Deleuze filosofia virtual*. Trad. de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34.
- ATHAYDE, Félix de (1998). *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira : FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes.
- BARBIERI, Ivo (1997). *Geometria da composição*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- SECCHIN, Antonio Carlos (1996). *Intermezzo cabralino*, in —: *Poesia e desordem: ensaios sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- DELEUZE, Gilles (1974). *A lógica do sentido*. Trad. de Luiz Roberto Salinas Fortes. 3. ed.; São Paulo: Perspectiva. DELEUZE, Gilles (1992). *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- DELEUZE, Gilles (1990). *A imagem-tempo*. Trad. de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- DELEUZE, Gilles (1991). *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. de Luiz Orlandi. Campinas, SP: Papyrus.
- DELEUZE, Gilles (1997). *A literatura e a vida*, in —: *Crítica e Clínica*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1992). *O que é a filosofia?* Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- GIL, José (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely (1996). *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes.
- MELO NETO, João Cabral de (1994). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- PEREIRA, Rubens Alves (1999) *João Cabral & Miró: Imanência do traço, transcendência da pedra*. Tese de Doutorado defendida no Departamento de Letras da PUC/RJ, sob orientação do Prof. Dr. Karl Erik Schfillhammer.
- VALERY, Paul (1991). *Varietades*. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras.



PEREIRA, Rubens Alves. A mulher e o mundo na poesia erótica de João Cabral de Melo Neto. *Léngua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, v. 3, nº 2, 2004, p. 235-253.

**Rubens Edson Alves Pereira** é Professor Titular da Universidade Estadual de Feira de Santana. Graduado em Letras pela UEFS, Mestre em Literatura Brasileira pela UFPB, Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Rio, com pós-doutorado na França. Publicou, dentre outros livros: *Frações do texto: Machado e seus leitores*, 1999; *Rotas e imagens: literatura e outras viagens* (org.), 2000. É editor de *Léngua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*.