

LIRISMO ERÓTICO DO CORPO-ÁGUA NA POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

JUSCILÂNDIA OLIVEIRA ALVES CAMPOS*

RESUMO: O artigo tem como finalidade discutir o processo de investimento simbólico no jogo de erotização mulher/corpo/água, na poética de João Cabral de Melo Neto, lançando um olhar sobre os poemas “Rio e/ou poço”, “A Imitação da Água” e “Paisagem pelo telefone”, publicados no livro *Quaderna*, além de “Uma mulher e o Beberibe”, de *A educação pela pedra*. O estudo apoia-se não só na teoria de Merleau-Ponty, que compreende o corpo como *locus* de comunicação do ser com o mundo, mas também em estudos de críticos literários que tratam do tema, como Antônio Carlos Secchin, Helânia Cardoso, José Guilherme Merquior, Marta de Senna, Modesto Carone e Rubens Pereira.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher; Corpo; Água; Erotismo.

BODY-WATER EROTIC LIRISM IN THE POETIC OF JOÃO CABRAL DE MELO NETO

ABSTRACT: The article aims to discuss the process of symbolic investment in the game of eroticization woman /body /water, in the poetry of João Cabral de Melo Neto, looking mainly at the poems “Rio e/ou poço”, “A Imitação da Água” and “Paisagem pelo telefone”, published in the book *Quaderna*, besides “Uma mulher e o Beberibe”, of *A educação pela pedra*. The study is based not only on the Merleau-Ponty theory, which understands the body as a locus of communication of the being with the world, but also on studies by literary critics who deal with the theme, such as Antônio Carlos Secchin, Helânia Cardoso, José Guilherme Merquior, Marta de Senna and Modesto Carone. **KEYWORDS:** Woman; Body; Water; Eroticism.

*Doutora em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professora adjunta de Teoria da Literatura na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: landacampos@yahoo.com.br

João Cabral de Melo Neto, apesar de ser conhecido como poeta da objetividade, da palavra cortante, do pensamento compacto, também acentua, em sua poesia, um lirismo erótico mediante um diálogo entre a figura da mulher e os elementos do mundo.

Esse veio erótico cabralino ocupa pouco espaço na fortuna crítica do autor. Conforme José Castelo (1996, p. 20), “críticos das mais distintas escolas, mesmo divergindo no traço das interpretações, sempre partem de um mesmo princípio: o de que sua poesia não se deixa tocar pela questão do imaterial”. A crítica e o senso comum consagraram a poesia cabralina como aquela sustentada na objetividade do poeta engenheiro, matemático e arquiteto, fato que pode ter suscitado um obscurecimento do olhar crítico em relação ao lirismo e ao erotismo significativamente presentes em sua obra.

Essa consagração de poeta antilírico é, em grande parte, formada pela influência das palavras do próprio Cabral em relação à sua poesia. Ele nega firmemente o lirismo em sua obra: “A poesia brasileira é uma poesia essencialmente lírica, e por isso eu me sinto na linha dos poetas marginais porque sou profundamente antilírico. Para mim, a poesia dirige-se à inteligência, através dos sentidos”.

Ainda que o poeta tenha se intitulado de antilírico², há, em sua obra, um lirismo racional, marcado pelo uso de palavras concretas, e, muitas vezes, pela impessoalidade. Mesmo com esse *tonus* impessoal, a expressão poética de João Cabral não se mantém esvaziada de subjetividade. Marta Peixoto (1983, p. 13) afirma que essa subjetividade, na poética cabralina, “persiste como a parte submergida, menos evidente, do eixo eu-objeto”. Ainda que o poeta privilegie, em sua poesia, a incidência de imagens concretas, estas, no entanto, “alcançam planos abstratos, transcendentos” (PEREIRA, 1999, p. 131).

Marta Peixoto (1983, p. 13) observa o quanto os críticos da poesia de Cabral discordam no que diz respeito a classificá-la ou não de lírica: “Benedito Nunes se refere a uma ‘ruptura com o lirismo’, Luiz Costa Lima a uma ‘antilira’, João Alexandre Barbosa a um ‘lirismo de tensões’ e Alfredo Bosi a uma nova ‘dimensão do discurso lírico’”. A essa relação podemos acrescentar José Castelo, que, em um estudo realizado sobre esse poeta pernambucano, denomina-o de *O homem sem alma*.

Na poesia cabralina, observamos um lirismo racional, marcado por uma espécie de emotividade intelectual. Esse lirismo, muitas vezes, apresenta-se impregnado de imagens eróticas da mulher, disseminadas em corpos sensíveis (casa, gaiola, onda, rio, poço, seda, frutas, fogo, terra, égua, árvore, estátua, espiga de milho), fazendo com que haja uma fusão entre mulher/corpo/erotismo/mundo.

Rubens Alves Pereira (1999, p. 147) afirma que, “neste processo objetivado pela mar-

1 Entrevista a Alice Maria, *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de jan. 1985. In: 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, p. 55

2 É importante ressaltar que Cabral se declara, conforme observa Rubens Alves Pereira, contra o lirismo sustentado na “emoção romântica, confessional, a eterna poesia de dor de corno” (1999, p. 148).

cação racional do verso e pela disposição estrutural das imagens, Cabral tende a negar o *pathos* dramático ou a emotividade confessional”. O erótico, na poética cabralina, portanto, não vem acompanhado de derramamento lírico.

João Cabral, ao expor o dinamismo do corpo-mulher-mundo, mostra os pontos de vibrações do desejo desse corpo, ora a partir da dança de gestos sensuais, ora a partir do aconchego do corpo-casa, ou pela fluidez do corpo-água, sugerindo o prazer a ser alcançado por essa figura feminina delineada pelo olhar sensitivo do poeta. O que desencadeia a construção do poema é a ânsia de ter essa mulher, é a ausência transfigurada pela imaginação em vontade.

Notamos o quanto o imaginário do autor é atuante no deslocamento do desejo erótico acerca da mulher, o qual se mostra tão intenso que chega a contagiar o mundo que envolve o poeta, fazendo com que o eu poético sinta as eróticas vibrações femininas em toda parte. Em Cabral, o erotismo está localizado na interseção entre o corpo da mulher e o cosmos, quer dizer, é o erotismo que propicia esse diálogo entre a figura feminina e as energias do mundo.

A relação corpo/mundo presente na poética cabralina lembra-nos o pensamento de Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da percepção* (1945), pois, para o filósofo, o corpo constitui o modo de ser-no-mundo, ou ainda, o núcleo da existência, quer dizer, aquilo em torno do que tudo gravita (MERLEAU-PONTY, 1996). Nesse caso, trata-se de favorecer a experiência perceptiva (e não simplesmente intelectual) por meio do corpo. Segundo o filósofo, entre as coisas e nós, entre o mundo e nós, abriga-se o corpo (MERLEAU-PONTY, 1996). Merleau-Ponty (1996) ainda relata que nosso corpo é uma relação com o mundo e não uma coisa no mundo.

No pensamento merleau-pontyano, o corpo não é um objeto do mundo, mas meio de nossa comunicação com ele (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 136). O corpo é o espelho onde nos mostramos, consciente ou inconscientemente, a si e aos outros através de expressões de nossos gestos e movimentos que refletem emoções, sentimentos, imagens, desejos. Portanto, tomar consciência de nosso corpo é também tomar consciência de nossos desejos, os mais verdadeiros e os mais fundos.

Na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty discute a relação entre o sujeito e o corpo no mundo. Para o filósofo francês, o corpo não é apenas objeto orgânico, mas principalmente “veículo do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 122). É o que o filósofo denomina de “corpo vivido”, aquele que experimenta, sente, age, cria significações, visto que temos consciência da realidade, por meio do corpo, pois este, engajado ao mundo, é fonte de sentido das coisas que o cercam. O corpo é

o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos. [...] O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 202-203).

Na filosofia merleau-pontyana, movimentos, gestos, posturas do corpo revelam a maneira do sujeito estar presente no mundo e deste último se presentificar. O corpo é sujeito da percepção, pois é o “meu ponto de vista sobre o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 510).

Assim se apresenta o corpo feminino para João Cabral, como meio de comunicação entre a mulher e tudo que a envolve. O corpo feminino é percebido pelo poeta através das convergências e divergências entre ele (o corpo da mulher) e os seres do mundo.

Vale ressaltar que, em várias obras de João Cabral de Melo Neto, há a presença do feminino, sendo o corpo da mulher objeto de desejo do eu poético, contudo é no livro *Quaderna* (1960) que ocorre, com maior incidência, o erotismo a partir da consubstanciação do universo feminino aos corpos do mundo, principalmente a água e outros elementos naturais e culturais.

Conforme Modesto Carone (1979, p. 43), a fortuna crítica tem considerado João Cabral “um poeta ‘enxuto’, ‘seco’, poeta da pedra, da cabra, [...] da faca-só-lâmina sem ferrugem, arquiteto e construtor à procura de coisas e medidas claras, traçadas sob aquele sol a pino que espanta sombras e evita umidade”. Mas o crítico afirma que a “água” também se distribui fartamente pela poesia cabralina (CARONE, 1979, p. 43).

Para mostrar a grande incidência do elemento água na poética de Cabral, Carone (1979) aponta, em *Pedra do sono* (1942), dois textos em que a água está evidenciada; em *Paisagens com figuras* (1956) cita mais um texto; três em *Quaderna*; um em *Serial* (1961); e só em *A educação pela pedra* (1966) mostra mais cinco.

O crítico ainda acrescenta que uma das coletâneas mais famosas de João Cabral “recebeu o título *Duas águas* e que dois dos seus treze livros lidam diretamente com ela [a água]: *O Rio* e *O Cão sem Plumas*” (CARONE, 1979, p. 44). Portanto, segundo Carone (1979, p. 44), “não deve surpreender se considerarmos a água uma das palavras-chave do poema de Cabral”.

Na poética cabralina também são frequentes as relações entre mulher e água, como, por exemplo, nos poemas “Rio e/ou poço” e “A imitação da água”, do livro *Quaderna*, e em “Uma mulher e o Beberibe”, de *A educação pela pedra*, além de outros textos.

Em “Rio e/ou poço”, os espaços deixam de ser a tônica constante, como em “A mulher e a casa” e “Paisagem pelo telefone”, sendo substituídos pelos movimentos decorrentes da relação mulher-corpo-linha-água. O corpo feminino é enfocado a partir da verticalidade e da horizontalidade desenhadas pela água do rio e/ou do poço:

Quanto tu, na vertical,
te ergues, de pé em ti mesma,
é possível descrever-te
com a água da correnteza;
tens a alegria infantil,
popular, passarineira,
de um riacho horizontal

(e embora de pé estejas). (SA, p. 235).³

O poeta desenha a mulher pela sensualidade dos movimentos das linhas vertical e horizontal que ela e a água compartilham. Estabelecendo uma relação lúdica com essas linhas, João Cabral brinca com os movimentos e as formas do corpo-água. Diante disso, um jogo de contrastes é formado pela natureza/forma da liquidez da figura feminina.

A respeito desse poema, Rubens Pereira (1999, p. 159) relata que, ao articular, “com precisão lógica, as linhas geométricas compassadas pela sensualidade do texto, Cabral sobre-põe a verticalidade da mulher de pé, com sua *alegria infantil*, à horizontalidade de um riacho, travesso em sua simplicidade *popular, passarineira*”. Neste sentido, se vertical, sua natureza é horizontal; se horizontal, sua natureza é vertical:

Mas quando na horizontal,
em certas horas, te deixas,
que é quando, por fora, mais
as águas correntes lembras,
mas quando à tua extensão,
como se rio, te entregas,
quando te deitas em rio
que se deita sobre a terra,
então, se é da água corrente,
por longa, tua aparência,
somente a água de um poço
expressa tua natureza;
só uma água vertical
pode, de alguma maneira,
ser a imagem do que é
quando horizontal e queda. (SA, p. 235-236).

Como podemos perceber, apenas a horizontalidade não é capaz de desvendar a sensualidade da mulher, pois “a aparência de água corrente propiciada por sua extensão, na verdade, não configura o traço intensificador do desejo: *somente a água de um poço / expressa tua natureza*” (PEREIRA, 1999, p. 159). Conforme o autor, são as linhas cruzadas que “agem como forças polarizadoras da sedução, ou condutoras das energias eróticas que definem a relação sujeito/objeto: poeta (ou poema) que contempla, e mulher (ou figura) contemplada” (PEREIRA, 1999, p. 159). Esses movimentos separadamente não são capazes de dizer a mulher-água, só a unidade opositora dos dois planos é que é capaz de determinar a sensualidade da figura feminina.

É importante observar também que a imagem “quando te deitas em rio / que se deita

³ Esta e todas as outras citações dos poemas de João Cabral provieram das obras. *Serial e antes e A educação pela pedra e depois* sendo a primeira representada pela sigla SA, e a segunda pela sigla EPD, e se fazem acompanhar do número da página de que foram extraídas.

sobre a terra”, analogicamente pode ser comparada à figura de uma mulher que se deita sobre o lençol. Já em relação às duas últimas quadras, Rubens Pereira (1999, p. 160) afirma que

o texto ganha um ritmo acelerado, corrente (sobretudo por conta da repetição da palavra *água*), em contraposição à obsessiva idéia de mergulho na natureza feminina; *água vertical de poço, / água toda em profundidade, / água em si mesma, parada*. Introspecção auto-referencial que confunde *água-alma*.

A respeito dessas repetições, Marta de Senna (1980, p. 99) relata que elas nada têm de redundantes e que constituem um aprofundamento da imagem “água de um poço”, com o intuito de “esclarecer inequivocamente a intenção do poeta”: manter a “originalidade na escolha do atributo feminino a ser cantado, [...] sem ser contaminado pelo sentimentalismo”. Por sua vez, Pereira (1999, p.160) observa que “o poeta parece abismar-se ante a imponderável natureza feminina, com sua plasticidade corporal e sua natureza sedutora flutuando entre altura e profundidade, exterior e interior, corpo e alma”.

Diante das palavras do crítico, notamos que, nas duas últimas estrofes, o poeta, no intuito de captar a *femeza* da mulher, não a analisa apenas pelas aproximações com a verticalidade e a horizontalidade da água do rio e do poço; nesse instante, apropria-se também das pulsões vazio/cheio, dentro/fora, assim como em “A mulher e a casa”.

As expressões “água toda em profundidade” e “água em si mesma” aludem ao interior, à intimidade do ser-mulher. O mesmo ocorre nas imagens “água densa de água” e “alma densa de alma” que fazem referência à constituição da natureza da mulher tão cheia de si mesma: de feminilidade, fecundidade e sedução. Essa analogia água/alma remete a uma ideia de liquidez da figura feminina, não só em relação à densa profundidade de sua alma, mas ainda à umidade do seu sexo.

Em “Imitação da água” (poema também em oito quadras), o corpo da mulher “de flanco sobre o lençol” é comparado “a uma onda deitada”, mas, antes disso, ela é também associada ao mar (“paisagem já tão marinha”), estabelecendo uma relação corpo/mar/onda. A mulher pode alcançar a horizontalidade do mar ou a verticalidade da onda.

Sendo assim, como em “Rio e/ ou poço”, em “Imitação da água” temos a aproximação da mulher e da água através de um jogo de linhas e formas, visto que a horizontalidade da mulher sobre o lençol imita a verticalidade da onda sobre a superfície do mar. A verticalidade da mulher-onda reclinase à horizontalidade do lençol-praia.

Da segunda à quarta quadra é a tensão fixo/móvel que desenha o corpo-água. O signo onda carrega em sua natureza a ideia de mobilidade, no entanto, essa onda se interrompe, mantém-se por um período parada, sugerindo também a estaticidade do tempo. É como se ela e o tempo se tornassem imóveis frente às retinas do poeta:

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 parava
ao dobrar-se, interrompida,
que imóvel se interrompesse
no alto de sua crista (SA, p. 245).

Mulher e onda são fotografadas. O poeta capta o momento em que “a onda, a mulher, estava silenciosa. Silenciosa, horizontal e estática, eis a tríplice condição em que se dá” (MERQUIOR, 1996, p. 125). O corpo-onda, com sua misteriosa quietude, influencia o ambiente que o cerca, pois, ao imobilizar-se, conseqüentemente, transmite a ideia de que o tempo também parou: “onda que parava”, “que se continha”, “naquela hora precisa”, “ao dobrar-se interrompida”.

Vale lembrar que o fato de o corpo da mulher consubstanciar-se ao ambiente em que se encontra é bastante comum em *Quaderna*. A mulher é um ser que exerce sobre o meio que a cerca uma irresistível e intensa atração, de modo a modificá-lo: ou pela dança que recobre o ambiente de sensualidade e ardência (“Estudos para uma bailadora andaluza”), ou pela luminosidade da voz feminina (“Paisagem pelo telefone”), ou através da atmosfera de sedução advinda dos recantos do corpo feminino (“A mulher e a casa”), ou retesando o ambiente com a sua pele-seda de substância felina (“A palavra seda”).

Ainda na segunda quadra de “Imitação da água”, como em “Estudos para uma bailadora andaluza”, ocorre o processo de decomposição da metáfora. Se, nesse poema, o fogo é decomposto em partes (“folhas de fogo”), em “Imitação da água”, a onda é também dividida por fibras (“folhas líquidas”). As expressões “folhas de fogo” e “folhas de água” são compostas pela junção do elemento vegetal (folhas) com o mineral (fogo e água).

Na quinta quadra, a mulher-onda agora se faz “montanha / (por horizontal e fixa)”, na sua quietude. Esse novo devir, todavia, mostra-se insuficiente, pois a natureza feminina, mesmo vestida de montanha, continua “água ainda”. A tensão fixo/móvel persiste nessa estrofe, só que por meio dos elementos montanha/água. Esse novo comparante ocasiona outras tensões: sólido/líquido e forma/informe.

O “sem fim” do mar, contraposto à limitação da praia-cama, reflete a infinitude do ser-mulher, os mistérios indecifráveis da alma feminina e os prazeres insondáveis propiciados pelo seu corpo. Com isso, o signo montanha afigura-se precário porque, mesmo imóvel e fixo como a rocha, o corpo-onda derrama toda a sua feminilidade:

e em sua imobilidade,
que precária se advinha,
o dom de se derramar
que as águas faz femininas. (SA, p. 246).

A precariedade do símile montanha já é vista na sexta quadra quando o poeta relata que a mulher-onda guarda “na praia cama, finita, / a natureza sem fim / do mar de que participa” (SA, p. 246). Nessa estrofe, é desencadeada mais uma tensão: infinito/finito.

Na última quadra, as expressões “as águas fundas” e “intimidade sombria” ratificam a profundidade do ser-mulher, inalcançável, ensimesmada, voltada para dentro, assim como o seu sexo, comparado em “A mulher e a casa”, com *cavas* ou *corredores*, ou ainda, em “Rio e/ou poço”, que é similar à profundidade de um poço.

Conforme José Guilherme Merquior (1996, p. 129), a mulher-onda representa o “úmido modo de ser tão nitidamente feminino: [...] imitação da água no que a água tem de condição essencial à vida: eis onde a mulher”. De acordo com o crítico, Cabral, em “Imitação da água”, desenvolve um estudo sobre a fenomenologia da mulher, traçando uma parecença entre ela e a água (MERQUIOR, 1996, p. 126). O autor esclarece essa relação da natureza líquida da figura feminina ao dizer que “a mulher, não como o homem, se deita, transborda e dá. O que antes se deitava na doce posição da solidez, agora se ‘deita’, como os líquidos, no suave espraiamento de quem se entrega, umedece e envolve” (MERQUIOR, 1996, p. 127). Neste sentido, mulher e água aparecem no poema acompanhadas por um adensamento da natureza de ambas, sugerindo o ser-água da figura feminina.

Já Marta de Senna” (1980, p. 100) enfatiza a originalidade com que Cabral trata a analogia mulher-água. Segundo a autora, “ela [a mulher-água] não é misteriosa como o mar, volúvel como o mar, serena como o mar”. Senna” (1980, p. 100) diz que a mulher-onda é diferente de “todos conteúdos já explorados pela poética tradicional”, pois se apresenta “como certa manifestação finita do mar que lhe contém a infinitude, a mulher tem a propriedade de, imóvel, anunciar o ‘abraçar completo’ peculiar a sua natureza feminina” (SENN, 1980, p. 100). A maneira como João Cabral mostra os atributos femininos por meio das peculiaridades líquidas de uma onda, mar, rio ou poço é, sem dúvida, surpreendente em relação a tudo que existiu até hoje na literatura brasileira, no que diz respeito à descrição do elemento feminino.

No poema “Uma mulher e o Beberibe”, observamos uma alternância mediante o elemento comparado e o comparante: se, na primeira estrofe, a mulher imita o *imovimento* do rio, na segunda, é o rio quem imita o *imovimento* da mulher:

Ela se move com o andamento da água
(indecisa entre ser tempo ou espaço)
daqueles rios do litoral do Nordeste

que os geógrafos chamam “rios fracos”.
Lânguidos; que se deixam pelo mangue
a um banco de areia do mar de chegada;
vegetais; de água espaço e sem tempo
(sem o cabo por que o tempo o arrasta).
Ao rio Beberibe, quando rio adolescente
(precipitadamente tempo, não espaço),
nada lhe pára os pés; se rio maduro,
ele assume um andamento mais andado.
Adulto no mangue, imita o imovimento
que há pouco imitara dele uma mulher:
indolente, de água espaço e sem tempo
(fora o do cio e da prenhez da maré). (EPD, p. 10).

A alternância entre o imitador e o imitado (entre a correnteza da água do rio e o andar feminino), Helânia Cardoso (2001) denomina de duplo processo de imitação e já o percebe em “Imitação da água”, pois, conforme a autora, nesse poema, “a imitação pode ser da água imitando a mulher, como da água sendo imitada pela mulher” (CARDOSO, 2001, p. 79). Cardoso ainda esclarece que, “no primeiro caso, a água é convertida em onda, por imitar da mulher sua imobilidade; no segundo caso, quando a mulher imita a água, aquela adquire ‘o dom de se derramar’, torna-se dinâmica” (CARDOSO, 2001, p. 79), ou seja, segundo a autora, “o primeiro movimento é o do fazer-se da onda, quando a água imita a mulher; o segundo, o desfazer-se da onda, quando a mulher imita a água (CARDOSO, 2001, p. 79).

Voltando o olhar para “Uma mulher e o Beberibe”, Marta de Senna (1980, p. 168) afirma que esse poema “é todo construído à base de antíteses e paradoxos, cujos pólos poderiam ser representados por *tempo* e *espaço*”. Se, no início da primeira estrofe, a mulher-rio está “indecisa entre ser tempo ou espaço”, no final, a água dos rios do litoral do Nordeste torna-se “água espaço”, pois não possui “o cabo por que o tempo a arrasta”. Já no início da segunda estrofe, o rio adolescente é tempo e, no final, já adulto, é novamente “água espaço e sem tempo / (fora o do cio e da prenhez da maré)”.

A expressão “prenhez da maré” lembra-nos o fato de que as metáforas uterinas, na poesia de João Cabral, também são apresentadas por meio de metáforas líquidas, como, por exemplo, no poema *O cão sem plumas* (1950), em que o crescimento do rio é comparado ao ventre de uma cadela fecunda.

Na obra *O rio* (1954), em um dos trechos que o Capibaribe percorre (da Ponte de Prata a Caxangá), mais uma vez, encontramos metáforas uterinas, pois “os rios vão sempre atulhando. / Com água densa de terra / onde muitas usinas urinaram, / água densa de terra / e de muitas ilhas engravidada” (SA, p. 108). Mais à frente, ainda nessa obra, no trecho de Caxangá a Apipucos, outras ilhas brotam do rio, “ilhas ainda não de todo paridas” (SA, p. 110). No livro *Agrestes* (1985), no poema “O nada que é”, o mar também é acompanhado por uma metáfora uterina ao ser comparado com o canavial:

Um canavial tem a extensão
ante a qual todo metro é vão.
[...]
porque embora todo povoado
povoa-o pleno anonimato
que dá esse efeito singular:
de um nada prenhe como o mar. (EPD, p. 207).

Em “Aventura sem caça ou pesca”, de *O crime na Calle Relator* (1987), notamos mais imagens uterinas, pois o rio Parnamirim apresenta-se distinto em dois momentos: não emprenhado pela maré, que é quando “Pelo leito sensual e morno, / no andar de andar em massapê, / quando o riacho é só de lama” (EPD, p. 290); e emprenhado pela maré, quando se encontra com o Capibaribe, na porta da Ponte.

Como podemos observar, a água é um elemento de forte incidência na poética de Cabral, principalmente no que diz respeito às imagens em que mulher e água compartilham uma mesma natureza, quer pelos movimentos de uma e de outra, quer pela plasticidade que caracteriza seus corpos. No poema “Paisagem pelo telefone”, também publicado no livro *Quaderna*, o corpo feminino é agenciado a imagens aquáticas, as quais se originam da luminosidade que não só o envolve, mas a todo o recinto que o cerca.

Segundo Antonio Carlos Secchin (1999, p. 139), o poema “Paisagem pelo telefone” é emoldurado, como o próprio título já revela, por uma sinestesia visual-auditiva – “a luz como tradução metafórica da emissão vocal” – que projeta, no poema, um ambiente de claridade líquida. Esse universo de luz é resultado da simbiose entre a sala (espaço da paisagem) e o corpo da interlocutora:

Sempre que no telefone
me falavas, eu diria
que falavas de uma sala
toda de luz invadida,
.....
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. (SA, p. 206-207).

A paisagem luminosa e marinha é imaginada pelo eu poético, que a supõe do outro

lado da linha do telefone, e, à proporção que ele veste a paisagem de luz e liquidez, a mulher ao telefone vai tendo o corpo desnudado pelo poeta.

Nesse ínterim, o poeta também desveste o seu pensamento e permite que nós acompanhemos as percepções sensoriais, tecidas por suas fantasias e imaginação. A mulher expõe a sua nudez ao estar do seu “banho vestida”. A água e o corpo feminino, na poética cabralina, endossam em sua natureza as mesmas propriedades: luz, transparência, sensualidade e, sobretudo, acolhimento:

que estavas de todo nua,
só de teu banho vestida,
que é quando tu estás mais clara
pois a água nada embacia. (SA, p. 208).

Conforme Senna (1980, p. 95), o lirismo amoroso cabralino caracteriza-se pela sua “dicção sóbria e a perspectiva sempre inaugural de que aborda a figura da mulher”. Para a autora, em “Paisagem pelo telefone”, “a originalidade de enfoque se estabelece na própria escolha do traço feminino a ser cantado: não canta a mulher bela, tenra, esguia, mas *luminosa*” (SENNA, 1980, p. 96). Aqui percebemos, mais uma vez, a ruptura de Cabral com a poética tradicional, no que diz respeito às temáticas amorosa e feminina.

Sobre “Paisagem pelo telefone”, Secchin (1999, p. 140) afirma que o caráter de fechamento e de expansão do espaço oscila durante esse poema, pois, de início, a paisagem está estampada em uma sala, e logo se abre ao externo (à “praia nordestina” e ao “Nordeste de Pernambuco”) em forma de “duzentas janelas”; porém, em seguida, fecha-se “como muros caiados” e novamente se abre em corpo e/ou voz de mulher.

Corpo e voz misturam-se em meio ao texto: “tua voz me parecia / [...] fresca e clara, como se / telefonasses despida” (SA, p. 207). Nesse momento, o poeta sugere que a paisagem referida ao telefone não é propriamente a sala, e sim, o corpo da mulher que telefona. O poema pinta um corpo-paisagem banhado de luz, posto que essa mulher surge ao poeta seminua, “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 mais acima,

a água clara não te acende:
libera a luz que já tinhas. (SA, p. 208).

A luz se intensifica na terceira quadra, quando se põe “no prumo do meio-dia, / meio-dia mineral / de uma praia nordestina” (SA, p. 207), mas ainda aí a luz invade um espaço externo, como no caso da sala. Só ocorrerá o contrário nas quadras 5, 6 e 7, quando a luz parte de elementos internos, o que podemos observar nas estrofes em que o poeta fala sobre a claridade do Pernambuco do Recife, de Piedade e de Olinda:

sempre povoado de velas,
brancas, ao sol estendidas,
de jangadas, que são velas
mais brancas porque salinas,
que, como muros caídos
possuem luz intestina,
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 brilham
os cristais que dentro tinham. (SA, p. 207).

A mulher e os cristais possuem uma característica em comum: luz própria. Na poesia de Cabral são vários os momentos em que o feminino apresenta-se dotado de luz intestina, como, por exemplo, a bailadora andaluza, que se auto-incendeia, e a imagem de mulher referenciada na cidade Sevilha, que sabe “existir nos extremos / como levando dentro a brasa / que se reacende a qualquer tempo” (EPD, p. 339).

Conforme Secchin (1999, p. 141), o olhar sensitivo do eu poético constrói a paisagem-ambiente e a paisagem-mulher. E “a lição de desvelamento apreendida na paisagem natural transfere-se para a paisagem do corpo feminino (‘estavas de todo nua’), o que, para o crítico, “acarreta igualmente o desnudamento do próprio discurso enquanto materialidade gráfica: ‘sim, como o sol sobre a cal / seis estrofes mais acima” (SECCHIN, 1999, p. 141). Sendo assim, o ambiente, o corpo da mulher e o corpo do poema comungam, simultaneamente, do mesmo traço de luminosidade emanado da brancura da cal, da transparência e nudez da água.

O penúltimo verso da última quadra (“a água clara não te acende”) faz-nos lembrar do símile fogo associado à bailadora andaluza, capaz de autocombustão. Em “Paisagem pelo telefone”, mesmo a água contribuindo para cintilar a luminosidade interior da mulher, notamos a presença do fogo nas entranhas dessa mulher-paisagem, o qual se camufla na luz intestina do corpo feminino.

Diante do exposto, notamos que, na poética de Cabral, é evidente a materialização de imagens eróticas do feminino a partir de uma consubstanciação do elemento água com o corpo

da mulher, formando, assim, uma diversidade de devires, como o corpo-rio, o corpo-poço, o corpo-onda, todos constituídos por atributos de feminilidade e erotismo.

REFERÊNCIAS

- CASTELO, José. João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *Motivo feminino e construção poética em João Cabral de Melo Neto*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Minas Gerais, 2001.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PEREIRA, Rubens Alves. *João Cabral e Miró: imanência do traço, transcendência da pedra*. 1999. Tese (Doutorado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SENNA, Marta de. *João Cabral: tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

