

**HELÂNIA CUNHA DE SOUSA CARDOSO**

**MOTIVO FEMININO E CONSTRUÇÃO POÉTICA  
EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
BELO HORIZONTE  
2001**

**HELÂNIA CUNHA DE SOUSA CARDOSO**

**MOTIVO FEMININO E CONSTRUÇÃO POÉTICA  
EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa, elaborada sob a orientação da Professora Doutora Melânia Silva de Aguiar.

**Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
Belo Horizonte  
2001**

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

---

Profa. Dra. Marta Ribeiro Rocha e Silva de Senna (UFRJ)

---

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo (PUC Minas)

---

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar (PUC Minas)  
Orientadora

Belo Horizonte, de de 2001.

---

Profa. Dra. Ângela Vaz Leão  
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras  
PUC Minas

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Melânia Silva de Aguiar, que acompanhou de forma atenta e cuidadosa toda a pesquisa e elaboração do texto;

Às Professoras Marta de Senna e Suely Maria de Paula e Silva Lobo, pela participação na banca examinadora e pelas importantes sugestões e críticas;

À Professora Maria do Carmo Lanna Figueiredo, por ter aceito a função de examinador suplente;

A todos os professores do Curso de Pós-graduação em Letras, área de Literaturas de Língua Portuguesa, pelas orientações durante o Curso de Mestrado;

Ao professor Luís André Nepomuceno, pelas conversas sobre Petrarca;

Às colegas Mônica Soares de Araújo Guimarães e Sueli Maria Coelho, pela amizade e companheirismo;

Às Professoras Neuza Helena de Queirós Borges e Sídnei Cursino Guimarães, pelo incentivo e confiança;

À colega Helena Maria Ferreira, pela leitura e sugestões metodológicas;

Aos amigos, colegas e ex professores da FAFIPA, pelo apoio incondicional e pela amizade;

Aos meus pais, que me possibilitaram, em inúmeros aspectos, realizar esta pesquisa;

Ao meu marido Pedro e às minhas filhas Ana Cecília e Thaís, pelo tempo que não lhes pude dedicar.

Ao Professor Antônio Carlos Teixeira Freire, Coordenador de Pós-graduação da UEMG, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), pela bolsa de estudos concedida;

À Fundação Educacional de Patos de Minas, pelo fomento à minha pesquisa.

## **RESUMO**

O presente trabalho propõe a leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto, vista em sua relação com a tradição lírica brasileira (e de certa forma ocidental), a partir do estudo da imagem feminina e à luz de alguns pressupostos teóricos da semiótica. A intenção é aprofundar o exame da figura da mulher em suas múltiplas e complexas manifestações, buscando mostrar que o processo de construção da imagem feminina sugere um intercuro entre diferentes tipos de linguagem, como a linguagem da arquitetura, da escultura, da pintura, da dança e da música.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto  
Imagem feminina  
Construção  
Linguagens

## **ABSTRACT**

This work proposes a reading of João Cabral de Melo Neto's poetry within the Brazilian (and, in a way, the Western) lyrical tradition, based on the study of the female image and in light of some theoretical postulations of semiotics. It aims at an in-depth examination of the feminine figure in its manifold and complex manifestations, to show that the process of construction of the female image suggests a relationship between different kinds of language, such as those of architecture, sculpture, painting, dance and music.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto  
Female image  
Construction  
Languages

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>07</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
A CRÍTICA BRASILEIRA E O MOTIVO FEMININO EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO .....	12
<b>CAPÍTULO II</b>	
O MOTIVO FEMININO NA TRADIÇÃO LÍRICA BRASILEIRA .....	20
2.1- O MODELO PETRARQUIANO.....	22
2.2 – O MODELO ROMÂNTICO.....	33
2.3 – OUTROS MODELOS.....	44
<b>CAPÍTULO III</b>	
A IMAGEM FEMININA E O MOVIMENTO CONSTITUTIVO DA POÉTICA DE JOÃO CABRAL.....	53
3.1 – O DISCURSO TEÓRICO CABRALINO.....	53
3.2 – OS DESDOBRAMENTOS METAFÓRICOS DAS IMAGENS POÉTICAS....	62
3.3 – A CONSTRUÇÃO/DESCONSTRUÇÃO DAS MÚLTIPLAS FACES DO FEMININO.....	72
<b>CAPÍTULO IV</b>	
A IMAGEM DA MULHER E O INTERCURSO ENTRE AS VÁRIAS LINGUAGENS.....	86
4.1 – AS TRÊS MATRIZES DA LINGUAGEM-PENSAMENTO.....	88
4.2 – O DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E OUTRAS ARTES.....	91
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>108</b>

## INTRODUÇÃO

O leitor da poesia contemporânea, ao se colocar diante da poesia de João Cabral de Melo Neto, é levado a tomar a imagem do poeta pela vertente da inventiva racional sugerida pela própria crítica e pela maioria daqueles que dela trataram: surge a idéia de um poeta intelectual, objetivo, obcecado pela perfeição do poema. Isso se deve ao fato de que os críticos da poesia cabralina, preocupados com a racionalidade e com a logicidade dos poemas, muitas vezes deixam de apontar a excessiva preocupação formalista do poeta também como consciência da necessidade de comunicação com o seu leitor.

O permanente exercício de João Cabral de Melo Neto em torno do ofício de criar poderia ser visto como desejo ou necessidade de eliminar as distâncias entre a sua poesia e o seu leitor. Para João Cabral, o leitor não é apenas o consumidor do texto, mas *parte ativa* no processo da leitura, pois *o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer* (Melo Neto, 1998: 69). Foi por perceber na linguagem poética de seu tempo uma linguagem intransitiva, hermética ou obscura, caracterizada pela ausência de rimas ou de ritmos preestabelecidos, que Cabral se esforçou por apresentar uma poesia dinâmica, não congelada na figura de objeto acabado, mas impulsionadora de inovações técnicas, identificando-se como um autor que tenta se adaptar aos novos tempos, que procura atingir o seu leitor.

Diante do exposto o presente trabalho se propõe a analisar a construção poética de



João Cabral de Melo Neto, a partir do estudo da *imagem*<sup>1</sup> feminina apresentada em seus textos. Esta imagem será vista em sua relação com a tradição lírica brasileira (e de certa forma ocidental) e à luz de alguns pressupostos teóricos da semiótica, dentre eles, o de que a variedade e a multiplicidade de todas as formas de linguagem estão alicerçadas em três matrizes básicas: a verbal, a visual e a virtual.<sup>2</sup> A relevância desse estudo está na possibilidade de, a partir da observação do aproveitamento de um dos temas desta poética, o motivo feminino, compreender os processos de construção da linguagem poética cabralina como possibilidade de apreensão das múltiplas e complexas aparências da vida moderna.

Analisar o processo de construção poética de Cabral, através de um de seus temas, não é uma tarefa nova no contexto crítico cabralino, pois todos os motivos explorados por Cabral em sua poesia parecem convergir para o processo de organização da linguagem. A novidade está, talvez, na direção em que se propõe trabalhar o texto de Cabral, uma vez que a crítica literária contemporânea tem a tendência a buscar as contribuições da Psicanálise, da Sociologia ou da História para o desenvolvimento de estudos sobre a figura da mulher na literatura.<sup>3</sup>

Em princípio, aceita-se a proposição de que, no tratamento do motivo feminino, há na poética cabralina uma total desarticulação das formas do tradicional lirismo brasileiro

---

<sup>1</sup> A noção de *imagem* em literatura é difícil de definir de forma unívoca, devido à multiplicidade de abordagens que o termo tem suscitado ao longo dos séculos. A idéia de imagem aqui apresentada está ligada à origem latina da palavra *imitari*, e ao conceito de *ícone* proposto por Charles Sanders Peirce (1839-1914), ou seja, tem um caráter de semelhança com o seu objeto.

<sup>2</sup> Esta é a proposta de Lúcia Santaella no texto inicialmente publicado pela CULT – Revista Brasileira de Literatura e posteriormente publicado no livro *Rumos: literatura e crítica*, edição especial do Itaú Cultural.

<sup>3</sup> Na vertente psicanalítica podem ser citados os trabalhos de CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita* (Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC-Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989) e SANTA'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*, (4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993); na vertente histórico-social, o texto de QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de: *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. (São Paulo: Ática, 1975)

e uma constante reinvenção da imagem poética, como reza a maioria dos autores que se propuseram ao estudo do tema na poesia de João Cabral. No entanto, o escopo desta pesquisa é projetar os aspectos que contribuem para um “desvestimento” da imagem feminina de seus atributos tradicionalmente apresentados na lírica brasileira e que demonstram, da parte do poeta, a consciência da necessidade de renovar a linguagem e de adaptá-la às condições da vida moderna.

Nesse sentido, surge a hipótese de que há a apresentação de imagens caracterizadas pelo que Iser (1999) chama de *caráter transitório*, ou seja, imagens que trazem à luz *referências múltiplas evocadas pelos signos textuais* (1999: 62). Tais imagens despertariam no leitor/público cabralino uma atitude ativa, possibilitando a continuidade do *movimento constitutivo do objeto*, apresentado inconcluso no passo a passo da leitura, parafraseando Barbieri (1997: 36). Assim sendo, a linguagem de Cabral revelaria um intercurso entre diferentes tipos de linguagem, como a linguagem da arquitetura, da escultura, da pintura, da dança e da música.

Por se tratar de um estudo voltado para uma temática específica, associado a um processo de construção poética, houve a necessidade de restringir o *corpus* aos poemas que apresentam a imagem feminina em diferentes momentos da poesia brasileira e da produção literária cabralina. O método escolhido é o da análise de textos em seus vários níveis: fônico, semântico, ótico, etc.. Como pressuposto teórico para a execução do trabalho, pensou-se nas recentes pesquisas no campo da análise do discurso, que valorizam a conduta pragmática e lingüística na abordagem do texto literário, e da semiótica, que tem demonstrado a possibilidade de se falar em uma matriz básica na organização da linguagem-pensamento, justificando o deslocamento de um determinado tipo de linguagem que passa a adquirir características específicas de outra linguagem.

Esta é, portanto, uma pesquisa de natureza bibliográfico-analítica, que utiliza processos de estudos de caráter comparativo e hermenêutico. O caminho que se deseja seguir, *a priori*, é o da análise das imagens femininas, tendo em vista os seus processos de organização. Trata-se de explicitar as formas de estruturação da imagem pelo seu aspecto descritivo e inovador, pelo uso constante de antíteses e contrastes insólitos, pelas repetições e desdobramentos metafóricos inusitados, até chegar à total plasticidade do objeto, isto é, à visualização concreta e dinâmica da figura da mulher. Também serão considerados tipos de relações existentes entre as imagens, tais como as de natureza irônica, grotesca ou retificadora, conforme certo tipo de classificação corrente em teóricos da imagem. Na medida do possível, merecerá destaque a estruturação morfossintática dos versos cabralinos, pelo realce incomum a determinadas palavras ou expressões, pela subversão da organização linear da frase, pelo valor semântico inesperado dos elos sintáticos, entre outros recursos.

Finalmente, tentar-se-á elucidar, neste trabalho, a relação existente entre o tratamento dado às imagens e o arcabouço formal do poema, pela combinação rítmica dos acentos que lembram passos de uma dança especial, a saber, o “taconear” da dança *flamenca*. Assim constituída, esta é uma abordagem que tem pontos comuns com algumas leituras já realizadas do tema nessa poesia e, de certa forma, vai retomar aspectos já ressaltados por estudiosos da poética cabralina.

Isso posto, o trabalho obedecerá às seguintes etapas:

O primeiro capítulo apresenta a resenha de alguns dos estudos que tratam do tema feminino na poesia de João Cabral, a fim de que se possa observar como a crítica brasileira parece estar sempre retificando os seus critérios de leitura da poesia cabralina, no que concerne ao tratamento da mulher. Tais estudos também suscitam questionamentos diretamente relacionados aos objetivos desta pesquisa.

No segundo capítulo, procura-se traçar um quadro do aproveitamento do feminino na poesia brasileira através, sobretudo, do que a tradição crítica mais significativa tem apontado, na tentativa de explicitar as diferenças de abordagem do tema em cada época.

No terceiro capítulo, propõe-se uma revisão de alguns dos textos teóricos de Cabral, para que se possa aprofundar o estudo da imagem feminina, de seu fluxo contínuo e de seu esvaziamento semântico no desenrolar do processo de construção poética.

Finalmente, no quarto capítulo, tenta-se mostrar a preocupação do poeta com a comunicabilidade de seus textos, ao tentar construir uma poesia que se dobra sobre si mesma, *máquina de signos cujo significante não tem suporte definido, mas determinado por matemas, máquinas sociais, mass-mediáticas e lingüísticas* (Casa Nova, 1999).<sup>4</sup> Desse modo, a linguagem de João Cabral parece retomar o diálogo entre a literatura e as outras linguagens artísticas, através de um processo dinâmico de interrelação semiótica.

Conforme exposto, o presente trabalho limita-se apenas ao estudo da imagem feminina na poesia de João Cabral de Melo Neto. O recorte proposto, no entanto, não tem a pretensão de esgotar o assunto, pois o ato de ler suscita o ato de criar, tecer textos, num processo contínuo, cujo fim jamais se vai encontrar.

---

<sup>4</sup> Aqui há apropriação das palavras de Vera Casa Nova (1999), ao se referir às “poéticas de agora”. Trata-se do artigo “Bêbados de fim-de-século”, apresentado no livro *1000 rastros rápidos: (cultura e milênio)*, organizado por VASCONCELOS, Maurício Salles e COELHO, Haydée Ribeiro.

## CAPÍTULO I

### A CRÍTICA BRASILEIRA E O MOTIVO FEMININO EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Ao proceder ao levantamento bibliográfico não foi possível localizar um estudo específico sobre o tratamento do motivo feminino na poesia de João Cabral de Melo Neto. Lauro Escorel (1973) parece ser um dos primeiros críticos a dedicar um capítulo especial à mulher na poesia cabralina, propondo uma interpretação psicológica dos poemas. No entanto, o seu estudo limita-se aos poemas publicados de *Pedra do sono* (1940-1941) a *A educação pela pedra* (1962-1965). É uma pesquisa que mostra o motivo feminino trabalhado de modo ascético e antierótico nos dois primeiros livros, *Pedra do sono* e *Os três mal-amados*, mas desaparecendo completamente a partir de *O engenheiro* (1942-1945), período em que Cabral estaria contra o lirismo noturno e *indiretamente contra tudo o que a mulher representa de sonho, de sensualidade erótica, de criação amorosa, de fecundidade e de comunhão afetiva* (1973: 83). O retorno ao tema aconteceria somente a partir de *Quaderna* (1956-1959), quando o poeta redescobriria poeticamente a mulher. No entanto, seria mantida a fidelidade a uma poética seca e antilírica. Por esse motivo Cabral focaliza a mulher sem qualquer participação emocional, chegando, na leitura de Escorel, *ao máximo a que pode chegar um homem, em termos de objetividade, ao confrontar a figura da mulher* (1973: 84). A figura feminina seria apresentada mais em termos de espaço do que de tempo.

O crítico chama a atenção para a originalidade e riqueza expressiva das metáforas apresentadas pelo poeta ao tratar do tema, já sugerindo um tipo de erotismo que não faz referência às partes eróticas do corpo feminino, como seios, coxas, nádegas, etc., à semelhança do tradicional lirismo brasileiro. Atento à simbologia de Jung, Escorel relaciona as imagens do fogo e da água utilizadas em alguns poemas cabralinos com a procura do poeta de uma alternativa afetiva no princípio feminino, em meio à aridez intelectual do sol. A mulher seria mais um refúgio do poeta do que um objeto de deleite erótico. Destaca-se neste estudo, a insistência do referido crítico na ausência da sensualidade provocadora da libido nesta poética. Para ele a mulher cabralina *não se apresenta como presença noturna, voluptuosa e sensual, mas como uma imagem luminosa e etérea em que toda a sua carnalidade se dissolve* (1973: 90). Somente no poema “Jogos frutais”, o poeta se renderia à sensualidade, mas numa fruição indireta do corpo feminino, sugerindo, através de cada fruta pernambucana, a *voluptuosidade da carnação da mulher* (1973: 91).

A leitura de Escorel, apesar de se restringir a parte da obra do poeta nordestino, aponta questões fundamentais para a investigação da temática feminina. A primeira delas refere-se à apresentação da imagem feminina mais *em termos de espaço que de tempo* (1973: 84). O termo *espaço*, na perspectiva da semiótica, apresenta diferentes acepções, cujo denominador comum seria considerar o ser como um *objeto construído (que comporta elementos descontínuos) a partir da extensão* (Courtés e Greimas, 1979: 156). Desse modo, a construção do objeto-espaço pode ser examinada sob o ponto de vista geométrico, psicofisiológico ou sócio-cultural. O objeto-espaço pressupõe, na sua apreensão, a participação de todos os sentidos para que sejam tomadas todas as suas qualidades sensíveis (visuais, táteis, térmicas, acústicas etc.). É nesse sentido que a semiótica da arquitetura delimita o seu objeto. Portanto, o objeto-espaço feminino em João Cabral teria alguma relação com o objeto-espaço da arquitetura?

A outra questão que poderia ser proposta a partir do estudo de Escorel (1973), e que talvez tenha gerado mais polêmicas, é a da ausência/presença do erotismo nessa poesia. Parece haver diferentes concepções do termo erotismo, quando o objeto de estudo é a poesia de João Cabral de Melo Neto. Zagury (1971), por exemplo, propõe que a relação poeta-poesia faz-se *erótica em extremo grau* (1971: 105). Assim, o erotismo deixaria de ser visto apenas no plano do significado da imagem e passaria a ser tratado também em relação à construção dessa imagem.

Já Lima (1968), depois de apresentar um estudo sobre os precursores do poeta, considera Cabral um desmitificador do lirismo usual no contexto brasileiro. Esta desmitificação se realiza de forma mais intensa sobretudo no aproveitamento da temática amorosa<sup>5</sup>, quando o poeta não segue nem nega a direção petrarquista. A originalidade com que o poeta trata o tema é ressaltada pelo crítico, que desvincula a poesia cabralina da tradição da lírica brasileira, que muitas vezes confunde o tema amoroso e feminino com o tratamento lírico petrarquiano. Idéia proveniente, talvez, dos estudos de Alonso (1960) ao afirmar que a direção petrarquista assume valores e conotações variadas nos momentos em que foi revisitada pelos poetas de diferentes estilos literários e literaturas, existindo, no entanto, em cada uma delas a gênese do estilo de Petrarca, considerado o precursor do Renascimento humanístico e reinstaurador do culto aos ideais clássicos. João Cabral, perante o amor, não reflete sobre a emoção ou sobre o sentimento amoroso, mas sobre o corpo como fonte mesma do amor. Lima (1968) exemplifica esta questão com um dos poemas de *Quaderna*: “Estudos para uma bailadora andaluza”. Há a concretização da imagem da mulher, a partir da apresentação da bailadora andaluza, com toda a sua claridade, ardor e fluidez. A dança realiza o que Lima identifica como o processo *medular*

---

<sup>5</sup> Luiz Costa Lima e os demais críticos citados comentam o motivo feminino ao tratarem do lirismo amoroso em Cabral.

*da poesia cabralina: o não deixar que a imagem conduza ao sortilégio verbal* (1968: 360). Ao contrário, o poeta tenta contê-la e inverte a sua direção, trazendo a imagem *do imaginário para o campo do nomeante a que comparava, a que enriqueceu, dotando-o de uma avidez que antes não ressaltaria* (1968: 360). Assim, o corpo feminino, nesta leitura, é um corpo vivo, que reflete a realidade física da mulher e não um corpo ardente e sensual que cativa o olhar masculino. Os estudos para a bailadora não buscam o reflexo da emoção ou do sentimento amoroso, mas apontam para outras imagens da poética cabralina, imagens que figuram o homem *mineral e de ossos, de carne transformada em nervos, para dele extrair maior potência ativa de luta contra a vida severina ou contra as sentimentalizações* (1968: 361). Em outras palavras, o poema que apresenta a figura feminina não se constitui como um tema distante da temática participante do poeta. O amor e a mulher em Cabral não representam uma trégua da realidade. Estão próximos do camponês, da árvore e da terra.

Outro aspecto ressaltado no estudo de Lima é a correspondência entre o tema amoroso e a prática da linguagem cabralina, pois, ao desenvolvê-lo, Cabral apresenta também uma reflexão sobre o fazer poético. A interseção permanente entre o motivo lírico e o processo de construção lingüístico é resultante da tensão em que lavra a poesia de Cabral, e as constantes cabralinas se mostram mais intensas a partir da temática amorosa e, por extensão, feminina.

Outros nomes da crítica cabralina, como Campos (1967) e Barbosa (1975), reiteram as idéias de Escorel e de Lima, ao proporem a introdução do motivo feminino na poética cabralina no momento em que o poeta já tinha passado pelo aprendizado com a linguagem e conquistado a linguagem da poesia. Momento da incorporação do elemento social nos poemas e da preocupação do poeta com a comunicabilidade dos textos.



Para Barbosa, a mulher entra no texto cabralino pela linguagem, *seja da dança, seja da arquitetura, seja das águas do “Rio e/ou poço”, seja da própria palavra, seja das frutas do nordeste* (1975: 163). Tanto Barbosa quanto Campos aproximam o jogo de concretização, ou *coisificação* das imagens, a que se dedica Cabral, ao barroco dos *chamados poetas metafísicos* do século XVII, sobretudo de John Donne. Esta aproximação é observada no uso do conceito como instrumento controlador das imagens e na predominância do traço semântico sobre o sonoro, a chamada *apreensão e expressão intelectual da emoção* (1975: 164), caracterizadora da poética de Donne. Barbosa observa que a vinculação de Cabral aos metafísicos complementa o pensamento de Lima quanto à *traição* ao petrarquismo, dizendo que *o principal alvo da rebelião dos “poetas metafísicos” foi precisamente o conceito petrarquiano da poesia amorosa elisabetana.* (1975: 164). Mas a singularidade da lírica amorosa de João Cabral estaria naquilo que o crítico chama de *objetivação conseguida pelo aprendizado com a linguagem de um objeto de que ele se serve para falar da mulher*, ou então, *aquela “conversão da emoção abstrata em imagens concretas, coisificadas”, a que se refere Haroldo de Campos* (1975: 164).

Por outro lado, Senna (1980) observa que o lirismo amoroso em Cabral não tem nada da *pieguice que se fizera tradicional na literatura brasileira do século XIX e até na do princípio do século XX.* (1980: 95). Segundo a autora, Cabral foge do tom de *blague* dos modernistas ao propor uma dicção sóbria e uma perspectiva sempre inaugural na abordagem da figura da mulher. A originalidade se estabelece principalmente na escolha da luminosidade como o traço caracterizador do feminino nessa poesia. Outros aspectos como as comparações inusitadas e os contrastes também contribuem para a singularidade da imagem feminina. Senna aproxima a mulher que Cabral *celebra* da linguagem que a apresenta e, ao analisar o poema “Escritos com o corpo”, observa que a mulher *tem qualidades próprias da linguagem (metonimicamente, da poesia)* (1980: 141).

Desse modo, a proposta de Senna, mais uma vez ratifica o fato de que não há como ler o feminino em Cabral, sem passar pela reflexão sobre a sua linguagem. Este é o mesmo discurso de Secchin (1999), que articula o erotismo cabralino com a sua escrita, seja através da estrofação e do ritmo dos poemas, seja através da elaboração discursiva do objeto mulher em angulações diferentes, ou através do uso das segunda e terceira pessoas do verbo, dentre outros aspectos gramaticais dos textos.

Finalmente, Moisés (1999), no texto “Tradição reencontrada – lirismo e antilirismo em João Cabral” observa que, a partir da publicação de *Museu de Tudo* (1966-1974), a trajetória poética de Cabral toma outra direção. Segundo o crítico, os novos livros fogem do *plano geral de estruturação* das obras anteriores. O plano geral de que fala Moisés consiste na apresentação de textos em que há a união do talento criador e da lucidez crítico-teórica, que marcou a originalidade da poesia cabralina. Esta postura estaria centrada no propósito de negar a tradição da poesia brasileira, que nas palavras de Cabral *é uma poesia essencialmente lírica* (Martins, 1999). Depois de *A Educação pela Pedra* (1962-1965), na opinião de Moisés, o poeta assume o confessionalismo, o autobiografismo, o tom memorialístico e saudosista, enfim todos os *topoi* da lírica tradicional brasileira, que ele sempre negou. Estaria Cabral contradizendo-se?

Para o crítico, Cabral reecontrou o lirismo tradicional, lirismo sempre existente, mas *encoberto na máscara do engenheiro racional e comedido*.(Moisés, 1999).

Referindo-se também ao conjunto da obra poética cabralina, Fortuna (1999) já fala de um processo de revitalização da linguagem em Cabral, ao apresentar textos que evidenciam a logicidade gramatical, apresentando a língua como matéria do poema, como sujeito do texto, ou seja, é através do trabalho com a língua que o poeta apresenta a realidade. Na leitura de Fortuna, é assim que se dá o erotismo nessa poética, através da articulação entre as imagens femininas e a gramática. Inicialmente, o crítico comenta que,

até 1958, não se podia falar sobre o assunto, mas a partir de *Quaderna* (1956-1959) surgem poemas nos quais o erotismo se estrutura em universos opostos, de forma dual, masculina e feminina, nunca antagônicas, sem termo dominador ou termo dominado, sempre evitando a ambigüidade, isto é, ou são elementos masculinos, ou são femininos. Às vezes esta poética permite o aparecimento *de uma enfática subversão sexual, no qual o feminino se vê às vezes violentamente transformado em masculino e vice-versa* (Fortuna, 1999). Há também o processo de subversão do gênero, no momento em que “prostituto” passa a masculino, no poema “Duas paisagens”, de *Paisagens com figuras*; e “macha” passa a feminino, no texto “Na baixa Andaluzia”, do livro *A educação pela pedra*. Fortuna afirma que o erotismo cabralino está todo filiado a uma dimensão telúrica, retomando a tradição mais obsedante da poesia brasileira, especificamente a de Manuel Botelho de Oliveira, em “À Ilha da Maré”. Efetivamente as observações do referido crítico procedem, como se pode observar na passagem seguinte:

*Jaz em oblíqua forma e prolongada  
A terra de Maré toda cercada  
De Netuno, que tendo o amor constante,  
Lhe dá muitos abraços por amante,  
E botando-lhe os braços dentro dela  
A pretende gozar, por ser mui bela.*

*Nesta assistência tanto a senhoreia,  
E tanto a galanteia,  
Que, do mar, de Maré tem o apelido,  
Como quem preza o amor de seu querido:*

(...)

(Oliveira, 1953: 125)

O mesmo processo de antropomorfização da terra ou de outros elementos da natureza aparece em Cabral, não só quando as terras da Andaluzia são feminizadas:

*Nessa Andaluzia coisa nenhuma cessa  
completamente, de ser da e de terra;  
e de uma terra dessa sua, de noiva,  
de entreperna: terra de vale, coxa;  
donde germinarem ali pelos telhados,*

*e verdadeiros, jardins de jaramago:  
a terra das telhas, apesar de cozida,  
nem cessa de parir nem a ninfomania.*

(...)

*dessa Andaluzia, terra sem menopausa,  
que fácil deita e deixa, nunca enviúva,  
e que de ser fêmea nenhum forno cura.*

(Melo Neto, 1997: 35)

mas também quando as frutas, a cana-de-açúcar passam pela personificação, como se terá oportunidade de se observar em outra parte deste trabalho. O erotismo físico, de dois corpos humanos, ou a relação entre duas pessoas não existiria em Cabral, na opinião de Fortuna (1999), embora, no poema “História natural” (Melo Neto, 1986: 143) pode-se observar que há a sugestão de uma relação amorosa entre “dois corpos”, que não mais se encontrarão no palheiro ou areal” (1986: 145).

Esta leitura do erotismo cabralino associado à problematização da linguagem parece complementar as propostas da maioria das leituras anteriormente referidas. Por outro lado, a dimensão telúrica observada por Fortuna corrobora o discurso de Moisés (1999), que acredita na retomada do lirismo tradicional da poesia brasileira, nos últimos livros de João Cabral.

Além de destacar paradoxos na apresentação do tema, tais como: ausência/presença do erotismo, abandono/reencontro com o lirismo convencional, está evidenciado, nas considerações da crítica brasileira, o processo de articulação entre o tema e a linguagem nesta poesia. As análises possibilitam, ainda, a investigação sobre a possível afinidade existente entre a poesia de Cabral e as outras artes. Assim, saber o modo como os tradicionais modelos líricos propõem o motivo feminino e até que ponto se pode falar em continuidade e/ou ruptura do convencional na poesia cabralina, constitui o próximo passo desta pesquisa.

## CAPÍTULO II

### O MOTIVO FEMININO NA TRADIÇÃO LÍRICA BRASILEIRA

O motivo feminino tem sido longamente explorado pela crítica literária contemporânea. Novos prismas, novos escritos vêm orientando os estudos sobre a mulher. Duas vertentes, no entanto, podem ser ressaltadas: a psicanalítica e a sociológica. Na primeira perspectiva, pelo menos duas obras<sup>6</sup> chamam a atenção do leitor para a voz que fala nos textos, observando ser, na maioria das vezes, a voz masculina, ou seja, a voz daquele que, em nossa sociedade, sempre se considerou (ou é considerado?) como o sujeito do discurso. À mulher é reservada a categoria de objeto. Surge daí a imagem do ventríloquo: o corpo falado é o da mulher, mas a voz que fala é a masculina. Sem sua voz, a mulher surge petrificada nos textos, revelando ecos do desejo masculino. Sant'Anna parece ser o primeiro a falar do ventríloquo. Ele justifica a imagem como consequência de *um preconceito histórico, segundo o qual o homem se caracteriza pela razão, pelas qualidades de espírito, enquanto a mulher é só instinto e forma física* (1993: 12). Brandão repete a imagem do ventríloquo ao dizer que *a voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir. Gesto alheio que cria espaço onde*

---

<sup>6</sup> Os já citados livros de Castelo Branco; Brandão (1989) e Sant'Anna (1993).

*se aliena a mulher, estrangeira de seu desejo, boneca que faz fluir o som da voz de seu ventríloquo.* (1989: 19).

De acordo com esses estudos, a tendência da voz masculina na tradição literária brasileira, salvo o perigo das generalizações, é a de produzir duas imagens de mulher: a da casta heroína romântica, mulher branca, perfeita, dotada de belezas físicas e psicológicas, esculpida como amada, esposa e mãe; e a da exótica e atraente fêmea, índia ou mulata, exaltada por seus atrativos sexuais, vítima de assédios, promessas, mimos e abandonos. Em poéticas mais modernas, propõe-se o cruzamento dessas duas imagens e a figura feminina desliza entre símiles de pureza e de sensualidade. São os diferentes estilos literários e suas respectivas épocas que vão, sobretudo, determinar o tipo de imagem feminina a ser apresentada.

Outra visão específica da questão feminina na literatura brasileira, e que parece corroborar a questão da figura feminina *determinada* pelo contexto de que faz parte, é a obra de Queiroz Júnior (1975), na qual o autor propõe um estudo sociológico da dinâmica do preconceito de que é vítima a mulher mulata em nossa sociedade. A primeira conclusão a que chega o crítico é a de que a figura feminina, na literatura, se apresenta *comprometida com a manutenção de certos valores, assim como com a manipulação de certos recursos, revelando-se estes e aqueles igualmente adequados à sustentação de uma ordem social* (1975: 86). Desse modo, o aproveitamento do tema em literatura seria determinado por normas, fórmulas ou princípios rígidos e generalizadores.

Como já foi observado na primeira parte deste estudo, Lima (1968) caracteriza o antilirismo amoroso cabralino como *traição* às tradições da lírica brasileira, sobretudo ao modelo petrarquiano, se se considerar que a tematização amorosa na tradição da lírica em língua portuguesa é de proveniência petrarquiana. As marcas estéticas petrarquistas anotadas por críticos da tradição clássica teriam algum vínculo com a *petrificação* da

mulher nos termos da leitura de Brandão (Castello Branco; Brandão, 1989)? Ou seriam a afirmação de uma imagem feminina *realista* que, como propõe Roland Barthes<sup>7</sup> (1987), dobra-se à *exatidão do referente*, tentando simplesmente denotá-lo, comprometendo-se com valores sociais, nos termos de Queiroz Júnior? Para que se possa entender o conceito histórico-literário de *petrarquismo*, propõe-se, neste capítulo, uma breve revisão de parte da bibliografia existente sobre o assunto.

## 2.1 – O MODELO PETRARQUIANO

Até o período renascentista, o termo *petrarquismo* era compreendido *como mera imitação de algumas fórmulas estéticas e de terminologias de Petrarca* (Nepomuceno, 2000: 11)<sup>8</sup>, tais como: rosa, neve, olhos, tranças de ouro, etc.; ou de recursos estilísticos mais usados pelo poeta italiano, como metáforas específicas para aspectos do corpo feminino, hipérboles e paradoxos do sentimento amoroso, jogos de palavras ou trocadilhos com o nome da amada. Também eram incluídas a *exacerbação do sentimento amoroso e a dedicação espiritual a uma mesma mulher* (2000: 11), de existência real, no caso de Petrarca. Em decorrência disto, a definição mais tradicional do termo é um canto à vida e à morte de Laura, musa de Petrarca, ou dor pela morte da dama. A expressão *amor*

---

<sup>7</sup> Este seria um dos dois tipos de verossimilhança da imagem observada por Barthes no estudo realizado sobre Flaubert, no capítulo “O efeito do real” (*O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 158-165).

<sup>8</sup> Nepomuceno faz um levantamento dos vários conceitos de petrarquismo propostos desde a Renascença até o século XVIII. Estão enumeradas, neste trabalho, apenas as marcas estéticas petrarquianas que interessam aos propósitos deste estudo.

*petrarquista* sugere a divinização da dama, e o amor cortês, dor por não ser correspondido.<sup>9</sup>

Desse modo, o conceito literário de *petrarquismo* pressupõe um tipo de poesia que é elaborada de forma particular e subjetiva, através da qual o poeta/narrador participa diretamente do mundo narrado. Assim, a função do poeta petrarquista seria elaborar uma imagem feminina correspondente a um modelo primeiro, mantendo com esse modelo todo um sistema de semelhanças que tornaria a imagem da mulher próxima e solidária à imagem de Laura, a musa de Petrarca. Mas, como já foi observado neste estudo, à medida que os poetas de diferentes épocas incorporam o modelo petrarquiano, a definição do termo vai-se modificando.

No entanto, em se tratando especificamente da linguagem dos petrarquistas, o *nonsense* é uma das características marcantes, desde a Renascença. Considerada a perspectiva do olhar que escreve o texto, olhar presente, que recupera a imagem feminina do passado através da memória,<sup>10</sup> a tradição petrarquista pressupõe o destaque do objeto amado, isto é, o discurso poético é ditado pelo objeto amado, e não pelo sujeito amante. A função do sujeito amante é organizar este discurso, ordená-lo de acordo com o seu gosto. No entanto, o objeto amado é imprevisível, escapa ao controle do sujeito amante. A imprevisibilidade do objeto conduz o poeta a um tipo de linguagem paradoxal, revelando a instabilidade emocional, a eterna dúvida do amante sobre os misteriosos gestos e atitudes do objeto amado.

---

<sup>9</sup> Esta definição encontra-se disponível na Internet via www. URL:

<http://campus.murraystate.edu/academic/faculty/imca.nowe/webpages/garcilaso/sido12.htm>. Acesso em 18/11/00.

<sup>10</sup> Ungaretti (1996) mostra que para Petrarca o homem adquire consciência de si próprio não mais pela intervenção do saber divino, como deseja Dante, mas sim a partir da memória, enquanto relembra o seu passado. A Laura de Petrarca é um sentimento do passado, mas revivido no presente, como uma imagem permanente que o poeta busca da mulher na sua vida.



Embora haja o jogo dos paradoxos no trato da imagem feminina na linguagem petrarquiana, a descrição da mulher se inscreve, na sua quase totalidade, no espaço visual, principalmente até o século XVIII. Os olhos, a boca, o rosto enfim da mulher vai atrair o olhar do poeta. Este, então, tenta pintar em palavras o que vê. Sant'Anna (1993: 24) já observou que é constante, na literatura anterior ao Romantismo, o uso dos verbos *pintar*, *desenhar*, na apresentação da figura da amada. A linguagem assume a função de representar o objeto amado, sugerindo uma estreita dependência entre a imagem apresentada e a figura da mulher.

Entretanto, este não parece ser o caso da poesia contemporânea, nem seria o de Cabral, pois a mudança das relações entre mito e poesia leva à mudança contemporânea do olhar do poeta sobre as coisas. Enquanto na poesia clássica, como observa Coelho (1974), o olhar de um Petrarca, de um Bembo, de um Camões ou de um Garcilaso de La Vega, ou de quaisquer outros grandes poetas clássicos parecem revelar *uma mesma paisagem, o mesmo amor eterno pela mesma mulher, as mesmas dores e desilusões amorosas*<sup>11</sup>, através de uma linguagem semelhante, compondo quadros de comunhão total entre seres e natureza, entre desejo e realização amorosa, na poesia contemporânea a imitação é negada, confundida com a ilusão de quem não quer refletir, pensar sobre a realidade circundante, plena de exceções e diferenças. Num mundo de questionamentos, o olhar se transforma, e a *consciência imaginante do poeta* (Barbiéri, 1997) passa a ser movida por forças contrárias: emoção e razão, cálculo e automação, intuição e reflexão. Assim, a linguagem do poeta contemporâneo adquire a capacidade de não apenas *descrever*, *pintar* a figura da mulher, como também de *criar* novas possibilidades de imagens femininas, atingindo, talvez, o que

---

<sup>11</sup> Ao tratar da poesia clássica, Coelho (*Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão lingüística, introdução aos cursos de letras e de ciências humanas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974) ilustra esta questão das repetições do modelo clássico através da citação de trechos de poemas de Camões e de Garcilaso de La Vega, nos quais podem ser encontrados *os mesmos pastores amantes e as mesmas ninfas amadas, indiferentes, altivas e esquivas*.(1974: 134)

Foucault chama de *essência mesma da literatura, interrogando-a não mais ao nível do que ela diz, mas na sua forma significante* (2000: 60).

O *petrarquismo*, no entanto, não estaria somente na absorção da linguagem e das fórmulas literárias convencionais de Petrarca, mas implica também a absorção das suas formas ideológicas. O estudo da vida e da formação intelectual do poeta italiano, revela-o como um poeta tímido, ao mesmo tempo cortês e temeroso em relação aos seus amores por Laura. Petrarca demonstra uma timidez que não tem apenas um vínculo com pudor e vergonha, mas está ligada ao temor, ao medo diante da imagem da nudez feminina de suas canções. Desvelado o objeto amoroso, através da musa desnuda, cabe ao poeta a muda contemplação de sua imagem.

Em vista disso, o conceito histórico do termo *petrarquismo* vincula-se ao tipo de linguagem erudita que serviu de base ao refinamento e requinte do processo civilizador da sociedade de corte surgida no século XVI, como herança da cortesia principiada pelo século XII, segundo Nepomuceno (2000). O pesquisador chama de *cortesia culposa*<sup>12</sup> à composição e ao conjunto dos valores de Petrarca, e é esse o ponto de referência a partir do qual é adotado o conceito de *petrarquismo* na leitura dos poetas do arcadismo brasileiro. O que justificaria a *cortesia culposa* no poema árcade brasileiro seria o contexto histórico, social e político da colônia. O pesquisador considera que os árcades brasileiros foram formados à luz de um *petrarquismo* neoclássico e rococó, de tendências retóricas e metodológicas, cujo centro de composição é o espaço social, metaforizado pelo campo, em

---

<sup>12</sup> Nepomuceno explica a questão da *cortesia culposa* como *um ponto de equilíbrio entre a sustentação do desejo amoroso recomendada pelo amor cortês, e uma ética cristã de expulsão do desejo, de inspiração agostiniana, que liga a sexualidade a uma consciência culposa.* (2000: 47)

que se dispõem as personagens da lírica cortês como num idílio.

Jamil Almansur Haddad é outro crítico que admite a influência do *petrarquismo* na literatura brasileira. No Prefácio da primeira versão brasileira do *Canzoniere de Petrarca*, Haddad observa que *as raízes do nosso lirismo menos do que em elementos tradicionais ou autóctones devem ser buscadas na Itália e sobretudo em Petrarca*. O referido crítico afirma que o legado de Petrarca ao lirismo de língua portuguesa vai além da sua forma poética. Transmitiu-lhe também o conteúdo e a essência. É o mesmo espírito, a mesma filosofia, a mesma concepção de amor, o mesmo ideal feminino, com os atributos morais e físicos atribuídos a Laura: mulher perfeita, divina pelos luminosos olhos, louros cabelos, esbelto talhe, castidade etc..

A título de ilustração, os sonetos de *Rimas Portuguesas*, dedicados a Anarda, musa de Manuel Botelho de Oliveira,<sup>13</sup> poderiam ser citados como exemplo do discutido aproveitamento do modelo petrarquiano na lírica brasileira. No *Prólogo ao Leitor*, o poeta observa que o estilo utilizado para celebrar Anarda é o *estilo antigo de alguns poetas, porque melhor se exprimem os afetos amorosos com experiências próprias* (1953: 7). Além da forma poética petrarquiana, o chamado soneto de “*semeadura e colheita*”<sup>14</sup>, aparecem nesses poemas os tradicionais recursos da linguagem convencional do *petrarquismo*, como as metáforas da mulher de “gentil formosura”, figurada como “estrela”, “jasmim”, “sol” ou “rosa” (Oliveira, 1953: 12); “dura rocha no rigor impio”, ou “brilhadora luz na fonte amena” (Oliveira, 1953: 13). Anarda também é lembrada pelo louro cabelo, ou pelos

<sup>13</sup> É o primeiro poeta brasileiro que viu impressas suas produções e que, na opinião de Fritz Teixeira de Salles, apresenta textos *destituídos de qualquer originalidade*. (1975: 40)

<sup>14</sup> Ramos (1977), ao comentar os jogos de construção da literatura barroca brasileira, aponta esse sistema de construção, dizendo que Dámaso Alonso analisa-o em Lope de Vega, citando como antecessores Petrarca, Ariosto, Cetina e Góngora. Este modelo propõe que o poeta espalhe pelas quadras certos nomes que depois são recolhidos no fim do soneto.

divinos olhos, comparados pelo brilho à luz do sol, que “acendem” e, ao mesmo tempo, “cegam” o amante; pelas rosas do rosto da amada, que “desdenha amores”, e são castigadas por atropelarem “as ânsias” do amor. Enfim, os sonetos apresentam os mesmos *elementos constitutivos da poesia clássica*, observados por Coelho (1974):

*Atmosfera serena, luminosa, clara, determinada por: 1) Um vocabulário cromático, baseado em tons claros e brilhantes; níveo, branco, refulgente, claro, alva, vivas, dourada, marchetada, virgíneas, resplendor, cândido, neve, prata, resplandecente, fulgurante... 2) Um sistema de adjetivos e substantivos de conotação leve e serena: alegre, ameno, airoso, sombras, frescura, formosura, flor, musas, sutil, formoso, cristalino, suave, puro, manso, deleitoso, doce, quero, beleza, graça, gentileza, rosada, luzes, pureza... 3) Um sistema imagístico que utiliza, como termos ideais, elementos aristocráticos, preciosos: ouro, marfim, lírios, rosas, mármore, fios de ouro, rubis, pérola...*

(Coelho, 1974: 136)

A linguagem do quarto soneto de Botelho de Oliveira, por exemplo, parece revelar, claramente, a fidelidade desse poeta brasileiro ao modelo clássico:

*Sol e Anarda*  
*Soneto IV*

*O sol ostenta a graça luminosa,  
Anarda por luzida se pondera;  
O sol é brilhador na quarta esfera,  
Brilha Anarda na esfera de fermosa.*

*Fomenta o sol a chama calorosa,  
Anarda ao peito viva chama altera,  
O jasmim, cravo e rosa ao sol se esmera,  
Cria Anarda o jasmim, o cravo e rosa.*

*O sol à sombra dá belos desmaios,  
Com os olhos de Anarda a sombra é clara,  
Pinta maios o sol, Anarda maios,*

*Mas (desiguais só nisto) se repara  
O sol liberal sempre de seus raios,  
Anarda de seu raios sempre avara.*

(Oliveira, 1953: 14)

Por outro lado, Botelho de Oliveira parece se utilizar também do mesmo tipo de *petrarquismo* que, segundo Solis (2000), ao tratar da lírica amorosa de Quevedo, nunca abandonou o poeta espanhol e *ni cabe imaginar que en poeta alguno de su tiempo pudiera esto suceder*. Solis refere-se à imagem do rio que sempre toca fundo a sensibilidade dos poetas, imagem vinda de Petrarca ao cantar o rio Pó, que passa por Camões e por Rodrigues Lobo, ao cantarem o formoso Tejo, fornecendo a substância das comparações natureza/homem, ou rio e vida. O poeta brasileiro compara os desdenhosos “rigores de Anarda” ao rigor do “Tejo fermoso”, ou à ocasião de temporal, dizendo que esta é tempestade “contra a terra” e aqueles “contra as almas” (Oliveira, 1953: 19). Os “desdêns esquivos” de Anarda também são duras rochas, pedras, e a musa é “esculpida no coração lagrimoso” (1953: 22) do amante. Este conforma-se com o desdém da amada e chega a aceitar a morte como “amoroso efeito”. Os madrigais, as décimas, as redondilhas e os romances de Botelho de Oliveira, dedicados a Anarda, reiteram a fidelidade ao modelo petrarquiano.

Já Gregório de Matos, parece que ora se aproxima ora se distancia do modelo petrarquiano ao tratar da figura feminina. Os sonetos dedicados à D. Ângela, e os dedicados à esposa do poeta, Maria dos Povos, por exemplo, utilizam-se das imagens da flor e do anjo, e são as faces, os olhos e a boca da amada que comparecem nos textos:

*1º Soneto a Maria dos Povos*

*Lisongeia outra vez impaciente a retenção de sua mesma desgraça,  
aconselhando a esposa neste regalado.*

*Discreta e formosíssima Maria,  
Enquanto estamos vendo a qualquer hora  
Em tuas faces a rosada Aurora,  
Em teus olhos e boca o Sol e o dia:*

*Enquanto com gentil descortesia  
O ar, que fresco Adônis te namora,  
Te espalha a rica trança voadora  
Quando vem passear-te pela fria,  
  
Goza, goza da flor da mocidade,  
Que o tempo trata a toda ligeireza,  
E imprime em toda a flor sua pisada.  
  
Oh não aguardes, que a madura idade,  
Te converta essa flor, essa beleza,  
Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada.*  
(Matos: 1988: 112)

A figura feminina é *pintada* pelo poeta, que tenta retratar todas as suas perfeições. Uma das obsessões de Gregório de Matos, e dos poetas de seu tempo, em geral, no tratamento da temática feminina, é o sentimento de aflição ou ansiedade diante do tempo que passa. Esta atitude, conhecida como *carpe diem* (aproveita o dia) deriva do poeta latino Horácio e associa-se à figura da flor ou da rosa, cuja beleza é breve. No entanto, como em Manuel Botelho de Oliveira, a mulher formosa incita os desejos do amante, mas não permite a proximidade deste.

Todavia, ao apresentar a mulher em outros textos, Gregório de Matos parece não conservar o platonismo de Petrarca. Segundo Salles (1975), em Gregório de Matos *a mulher já não é metáfora apenas, mas a metáfora serve à mulher que se fez corpo e carne* (1975: 48). Os atributos da mulher servem de base na elaboração da imagem e não um modelo literário distante. Em vista disso, a mulher corpo e carne do poeta baiano possibilita o surgimento de um dos mitos mais cultivados e explorados na literatura brasileira: o mito da mulata. O poeta, no entanto, não se limita a glorificar a mulher mulata, mas, com humor, inova o tratamento dado ao motivo feminino, numa perspectiva pessoal e dúplice. É o caso da “rainha das Mulatas”, “Deusa das putas”, que de “airosa”, “linda” e “galharda”, passa a “folgazona” e “cagarrosa” ou “cagona”:

*Ressentida também como as outras o poeta lhe dá esta satisfação por  
estilo proporcionado ao seu gênio*

*Soneto*

*Jelu, vós sois rainha das Mulatas,  
E sobretudo sois Deusa das putas,  
Tendes o mando sobre as dissolutas,  
Que moram na quitanda dessas Gatas.*

*Tendes muito distantes as sapatas,  
Por poupar de razões, e de disputas,  
Porque são umas putas absolutas,  
Presumidas, faceiras, pataratas.*

*Mas sendo vós Mulata tão airosa  
Tão linda, tão galharda, e folgazona,  
Tendes um mal, que sois mui cagarrosa.*

*Pois perante a mais ínclita persona  
Desenrolando a tripa revoltosa,  
O que branca ganhais, perdeis cagona.*  
(Matos, 1988: 133)

Essa duplicidade é bem observada em vários estudos sobre o Barroco brasileiro. Na opinião de Malard (1981: 49), as mulheres em Gregório de Matos, ou são as damas bem cantadas nos sonetos, figuradas em imagens contraditórias de pureza e sensualidade, vistas pela formosura, pelos ciúmes, pelos arrufos amorosos; ou são as mulatas, meretrizes e freiras, vistas na perspectiva dos prazeres da carne, da fornicção. Assim apresentada, a figura da mulher parece marcada pelo dualismo carnal e espiritual, podendo representar a imagem do pecado e da perdição.

Coelho (1974), por sua vez, observa que o retrato da mulher na poesia barroca continuou a ser traçado com os mesmo sintagmas estereotipados do período renascentista: “cabelos de ouro”, “voz plácida e doce”, “colo de alabastro”, “face de neve”, etc., mas há o acréscimo de outros elementos como “a pequenez dos dentes”, “a brevidade dos pés”, “a testa de cristal”, “os olhos pardos (castanhos)”, “os cabelos negros”, “o rosto redondo”, “os olhos rasgados” e “as meninas negras” (1974: 148).

Portanto, da poesia brasileira da época colonial que passou à posteridade, Gregório de Matos é talvez o primeiro a revelar uma espécie de *antipetrarquismo*<sup>15</sup>, ao tratar do tema feminino em sua poética.

No período que se segue ao Barroco, a expressiva manifestação de lirismo amoroso tal como se vê em poetas do chamado “grupo mineiro” não continua, até onde se sabe, esta linha “licenciosa” preconizada por Gregório de Matos. Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, mantém algumas imagens convencionais da lírica petrarquiana, como se pode ver:

*Formosa é Daliana; o seu cabelo,  
A testa, a sobranceira é peregrina;  
Mas nada tem que ver co'a bela Eulina,  
Que é todo o meu amor, o meu desvelo.*

*Parece escura a neve em paralelo  
Da sua branca face, onde a bonina  
As cores misturou na cor mais fina,  
Que faz sobressair seu rosto belo.*

*Tanto os seus lindos olhos enamoram,  
Que arrebatados, como em doce encanto,  
Os que a chegam a ver, todos a adoram.*

*Se alguém disser que a engrandeço tanto,  
Veja, para desculpa dos que choram,  
Veja a Eulina; então suspenda o pranto.  
(Proença Filho, 1996: 55)*

O mesmo acontece na lírica de Tomás Antônio Gonzaga:

---

<sup>15</sup> Nepomuceno (2000) observa que o *antipetrarquismo* dos poetas europeus estaria ligado à rejeição ao sistema de valores e ao código de refinamento da classe aristocrática de corte. No entanto, o *antipetrarquismo* parece ter surgido paralelamente ao *petrarquismo*, sem se constituir apenas como um contraponto deste. Uma das maiores conquistas do *antipetrarquismo* seria, então, o convite ao amor. O poeta deseja a relação amorosa imediata, desrespeitando a culpa agostiniana da sexualidade.



*Os teus olhos espalham luz divina,  
A quem a luz do sol em vão se atreve;  
Papoila ou rosa delicada e fina  
Te cobre as faces, que são cor da neve.  
Os teus cabelos são uns fios d'ouro;  
Teu lindo corpo bálsamos vapora.  
Ah! não, não fez o Céu, gentil Pastora,  
Para glória de amor igual Tesouro.*

(...)

(Proença Filho, 1996: 574)

Como o *petrarquismo*, o *antipetrarquismo* tem diversos níveis de possibilidades: da contestação a meros recursos de linguagem, tais como o refinamento e as estruturas rítmicas, até a rejeição aos falsos valores da cortesia. O *antipetrarquismo* surgiria no contexto histórico-social muito mais como negação do *petrarquismo* exacerbado pela prática rotineira da poesia, do que como negação da fundamentação estética da poesia de Petrarca. O *antipetrarquismo*, portanto, surge como transgressão, como desejo do novo, podendo ser identificado como liberdade de criação ou originalidade. Ser antipetrarquista parece ser fugir das convenções, *trair* os modelos estéticos e buscar a inovação no trato da lírica amorosa.

Nesse sentido, o *antipetrarquismo* de Cabral, observado por Lima (1968), estaria vinculado à rejeição do poeta nordestino a qualquer tipo de ilusionismo poético que o distanciaria da presença concreta do objeto que canta. A mulher na poesia de João Cabral é presença viva, objeto concreto. É clara, luminosa, cristalina. Lima (1968) lembra que não há em Cabral a sacralização poética da mulher. Ela é vista na sua naturalidade, como são vistas cabras, facas ou canas. Parece não haver a *cortesia culposa*, referida acima. E mesmo quando o poeta apresenta a imagem volúvel da água, mediante a qual há um desdobramento da imagem feminina, revelando seus horizontes internos, a mulher permanece objeto.

## 2.2 – O MODELO ROMÂNTICO

Estudos específicos<sup>16</sup> sobre a poética de João Cabral de Melo Neto, no panorama do Modernismo brasileiro, mostram que os textos do poeta nordestino instigam um esvaziamento semântico, propondo a palavra poética como resultante de um processo criador que se debruça sobre si mesmo. Assim, a diferenciação ou inovação da poética cabralina estaria não só no seu distanciamento da tradição, mas também na ruptura com esta tradição, na dessacralização do poeta e da sua criação, quando há a negação do derramamento emocional, substituído pela ação, que redimensiona a sua linguagem. Esta negação do derramamento emocional, ou o chamado antilirismo cabralino parece se referir diretamente a sua rejeição pela linguagem da lírica do sentimento e da inspiração, ou da lírica das pulsões inconscientes, cultivadas por alguns pilares da poesia brasileira no passado, e por aqueles que atualizaram estes estilos na modernidade. Em entrevista concedida à Folha de São Paulo, em 1994,<sup>17</sup> depois de se situar na linha dos poetas brasileiros marginais, por se considerar *profundamente antilírico*, João Cabral de Melo Neto destacou a sua contribuição pessoal para a poesia brasileira moderna ao caracterizar o seu antilirismo como preferência pela palavra concreta em vez de pela palavra abstrata; como ausência de embalo, e de melodia; e como *existência* do mundo exterior, em detrimento do mundo interior do poeta.

---

<sup>16</sup> MARQUES, Reinaldo Martiniano. A poética de João Cabral de Melo Neto: o estilo como ruptura. Revista do Centro de Ciências Humanas, da PUC Minas, Belo Horizonte, FUMARC/PUC Minas, v. 1-1983, p. 53-63.

<sup>17</sup> Entrevista concedida a José Geraldo Couto. “O pedreiro do verso”, *Folha de São Paulo*, Caderno 6, 22 de maio de 1994, p.4-5.

Falando especificamente sobre a temática feminina em sua poesia, em uma entrevista anterior,<sup>18</sup> Cabral observa que não usa o tratamento do feminino para falar de si mesmo ou de sua vida, como o faz Vinícius de Moraes, que se utiliza do tema como *abrigo de reações excessivamente subjetivas e até biográficas*. (1999: 331). Discorda do fato de a temática feminina monopolizar a liberação dos sentimentos do poeta, dizendo que este deveria demonstrar o mesmo estado de espírito até no ato de descrever um açucareiro. Na poesia cabralina *a mulher é um tema a mais, como qualquer outro*, diz Cabral. Ele não a utiliza para confessar frustrações amorosas. Descreve a mulher sem biografia, o que ela representa na vida dele não vem ao caso.

Revisando a caracterização desse tipo de lirismo rejeitado pelo poeta, o modelo romântico é o primeiro que se apresenta, pois observando-se os Prefácios das obras poéticas de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves, pode-se afirmar que o que caracteriza essencialmente o Romantismo – por oposição precisamente à soberania da razão no Neoclassicismo – é o predomínio da sensibilidade e da imaginação.

Gonçalves Dias, considerado um dos principais renovadores da poesia brasileira, anuncia no Prólogo de seus *Primeiros cantos* (1846), que sua obra casa *o pensamento com o sentimento, o coração com o entendimento, a idéia com a paixão*, colorindo tudo com a *imaginação*, fundindo tudo com *a vida e a natureza*, purificando tudo com *o sentimento da religião e da divindade* (1904: 06). As palavras de Gonçalves Dias remetem às palavras de Gonçalves de Magalhães, nos *Suspiros poéticos e saudades*, pelo compromisso de

---

<sup>18</sup> SECCHIN, op. cit., p. 325-333. Entrevista concedida no dia 4 de novembro de 1980, no Rio de Janeiro.

ambos com a alma do poeta, com seus sentimentos da natureza e da vida, além da religiosidade, da espontaneidade e das liberdades formais a que se permitiram os poetas da geração romântica brasileira.

Tanto Magalhães como Gonçalves Dias tiveram contatos com as primeiras manifestações poéticas da nova sensibilidade na Europa da primeira metade do século XIX. As artes e a literatura do período de transição para o Romantismo são caracterizadas como repletas de tendências contraditórias, muitas vezes dificilmente reconciliáveis. Tendências que oscilavam entre tradição e liberdade, formalismo e espontaneidade, ornamentalismo e expressão. Surge um tipo de arte mais humana, mais acessível, mais despretensiosa, destinada ao comum dos mortais, aos indivíduos fracos, sensuais e hedonistas. Para Hauser (1998), a nova concepção artística não expressava grandiosidade e poder, mas beleza e graça de vida, e não mais buscava impressionar e dominar, mas seduzir e encantar. Gonçalves Dias, mais que Gonçalves de Magalhães, consegue criar no Brasil um público interessado nessa *nova* poesia. Este, além de grande poeta, tinha a sensibilidade lírica sintonizada com a sensibilidade do comum homem brasileiro, enquanto aquele não era um grande poeta e desconhecia o que era o lado emotivo do povo de seu país, segundo Amora (1969).

No aproveitamento da figura feminina, Gonçalves Dias consegue impor seu poder criativo e sua força de comunicação com o seu público. No entanto, as epígrafes de alguns poemas lírico-amorosos de Gonçalves Dias revelam o seu conhecimento de várias

tendências poéticas clássicas na exploração da imagem da mulher.<sup>19</sup> Considerando o amor como um sentimento vital, como um valor absoluto, o poeta expressa em seus poemas lírico-amorosos o constante desejo de estar com a mulher amada. A sua musa não é mais a ninfa, nem habita castelos encantados. Torna-se terrena, ama a solidão, o silêncio e a natureza. Se metaforizada em anjo, flor,<sup>20</sup> estrela, a mulher, obra divina, é sempre desejada como presença física junto ao eu lírico. Ele deseja estreitá-la em seus braços, tocar sua pele de marfim. Fala nos lábios da amada, nos seus seios, combinando tudo com sensações auditivas, olfativas e visuais. Conhece a pureza, a beleza dos seus negros ou verdes olhos, que falam de amor e de paixão. Na poética de Gonçalves Dias, a mulher amada, sendo flor, é a flor que fenece, que continua sujeita aos amores, mesmo estando “menos ardente”, ou distante dos olhos do amante.

Assim, na lírica de Gonçalves Dias o amor é a realização da vida e a mulher, a possibilidade de vivenciar esta experiência, não importa se virgem, se pálida, se viçosa e fresca rosa, se murcha flor sem perfume. Todas elas possibilitam o enraizamento do amor, “como essência preciosa e grata,/que se lacrou n’um vaso” (Dias, 1904: 71). Se seguida a opinião de Azevedo (1971), isto se deve ao fato de Gonçalves Dias ter sido um colecionador de mulheres e de amores platônicos sem maiores conseqüências e muitos de seus poemas serem inspirados nestas experiências amorosas, nem sempre felizes.

---

<sup>19</sup> A título de exemplificação podem ser citadas, no primeiro livro do poeta, *Primeiros cantos* (1846), as epígrafes dos poemas “A leviana”, de Francisco I; “A minha musa”, de Ovídio; “Seus olhos”, de Turquety; “Inocência”, de Sainte-Beuve; “Delírio”, de Ésquilo; “Epicédio”, de Tasso; “A virgem”, de Zorrilla; “Rosa do mar”, de Garret; “Sempre ela”, Cântico dos cânticos; “Mimosa e bela”, de Caldas. Nos *Segundos cantos* (1848), o poema “Sonho”, apresenta epígrafe de Byron; “Solidão”, um verso de Petrarca na epígrafe e, no texto, propriamente, convida a amada para fugir das “cortes enganosas” e do “viver cortesão” (Dias, 1988: 49); já nos *Últimos cantos* (1851), “Olhos verdes” apresenta na epígrafe versos de Camões.

<sup>20</sup> Sant’Anna observa que *a mulher-flor é uma metáfora mais velha que a Bíblia e, no Renascimento, a poesia tomou como motivo recorrente aquele verso de Ausônio: “colligo virgo rosas”: colhei a rosa enquanto é tempo. Segundo a ideologia renascentista, a flor/corpo da mulher deveria ser colhida pelo amante antes que a velhice chegasse.* (1993: 24)

Já com a poesia indianista, o poeta reintroduz a figura exótica da mulher índia que, mesmo sendo “Marabá”, é cheia da beleza e dos mesmos encantos das outras mulheres amadas de suas poesias:

*Eu vivo sozinha; ninguém me procura!  
Acaso feitura  
Não sou de Tupá?  
Se algum dentre os homens de mim não se esconde:  
– “Tu és”, me responde,  
“Tu és Marabá!”*

*Meus olhos são garços, são cor das safiras,  
Têm luz das estrelas, têm meigo brilhar;  
Imitam as nuvens de um céu anilado,  
As cores imitam das vagas do mar!*

(...)

(Dias, 1988: 85)

O poeta tenta adivinhar a psicologia amorosa da mulher indígena (recuperando a imagem do ventríloquo já mencionada anteriormente), através da descrição de seu estado de marginalização, sofrimento ou abandono. Utilizando a forma monologada, recurso das cantigas de amigo, dos trovadores medievais, Gonçalves Dias introduz na lírica brasileira o canto da jovem mestiça ou da índia, que narra suas sofridas experiências. A pontuação expressiva, cheia de reticências e exclamações, bem como as metáforas relacionadas aos elementos da natureza grandiosa ou agreste – suas cores, sons e perfumes – contribuem para a elaboração poética do motivo feminino.

Álvares de Azevedo, por sua vez, nos prefácios de *Lira dos vinte anos* (1853), se definiu como um poeta de duas faces; sentimentalista e platônico na primeira parte do livro; homem de *nervos, fibra e artérias*, na segunda parte. O sentimentalismo de Álvares de Azevedo, no entanto, não se confunde com o de Gonçalves Dias, ao tratar do tema feminino. Enquanto a mulher em Gonçalves Dias é fruto de experiências amorosas sofridas, ainda presa ao pudor e ao convencionalismo dessas experiências, a mulher de Álvares de Azevedo é imaginada a partir de fortes notas de erotismo. Esse erotismo se apresenta nas

*suas confissões da paixão sensual, nos seus fervores de desejo, nas suas volúpias, nos seus delírios e nas suas inevitáveis prostrações*, na observação de Amora (1979). Também se apresenta nas descrições das donzelas com seios voluptuosos, ardentes olhares, lábios de fogo, beijos febris, pele morena e quente, braços feito enlaces amorosos, na sua nudez sob vestes transparentes, no desalinho do leito, e em *todas as delícias para as ânsias do desejo* (Amora, 1979: 156).

Assim, por não partir de experiências vividas pelo poeta adolescente,<sup>21</sup> o erotismo de Álvares de Azevedo é considerado visionário e platônico. É nesse chamado mundo “platônico”, que o poeta dá ênfase ao medo de amar, ao desejo vago por virgens inatingíveis, ao sentimento de culpa diante dos desejos carnavais e ao fascínio pela morte, lembrando o estudo de Mário de Andrade (1972)<sup>22</sup> sobre a psicologia dos poetas românticos brasileiros. Mário de Andrade observa que o poeta romântico, nas primeiras fases do movimento, teme macular a imagem da mulher, por isso o seu exagerado sentimento de respeito em relação à figura feminina. Nos versos românticos a mulher vira “anjo”, “virgem”, “criança”, “visão, ou outras denominações que vão excluir da mulher a sua plenitude feminina, embora haja momentos em que ela seja focalizada enquanto corpo objetivo, físico. Assim, as mulheres de Álvares de Azevedo ou são virgens de quinze anos ou são prostitutas. No primeiro caso, são mulheres inatingíveis; no segundo, mulheres desprezíveis.

Discordando da leitura psicanalítica de Mário de Andrade sobre o poeta, Cândido (1981: 184) diz que a atitude sarcástica e irônica da segunda parte das líras de Álvares de

---

<sup>21</sup> Vicente Azevedo, em obra citada, observa que Álvares de Azevedo *procurava nas mulheres a mulher que deveria ser a amada e desejada, o ideal de sua predileção, a companheira. E não a encontrou. (...) Ele, entretanto, desejava amar. Aspirava por um amor.*(1971: 49). No final de seu estudo sobre Álvares de Azevedo, o ensaísta diz: *Álvares de Azevedo morreu sem conhecer a mulher.*(1971: 66)

<sup>22</sup> O poeta Mário de Andrade observa que o que vai caracterizar a voz daquele que fala de amor na poesia romântica é o medo do amor, principalmente do amor entendido como realização sexual. Esse medo do amor

Azevedo reforça a atitude platônica da primeira parte, por tratar também de amores não realizados e por demonstrar o seu medo de amar, fugindo com desculpas especiais para cada caso. Cobrindo a mulher de ridículo, como no poema “É ela!”, Álvares de Azevedo justifica a sua fuga. Da mesma forma diante da imagem da mulher adormecida, o poeta apenas a contempla e foge. Haveria a natural incapacidade do adolescente de conciliar a idéia de amor com a de posse física. Por outro lado, Cândido endossa, de certa forma, a leitura de Mário de Andrade, ao lembrar que a prostituta é uma figura importante na poesia de Álvares de Azevedo. Cantada na terceira pessoa, entre veludos, cálices de vinho, tochas e punhais, mesmo sendo possibilidade de prazer, a prostituta não deixa de ser um ser marginal, fora da lei, de acordo com as convenções do Romantismo. A associação freqüente que há entre amor, sono e sonho ou o recurso ao desmaio, como plenitude amorosa, revelam a tendência do poeta romântico em nebulizar suas imagens, ao mesmo tempo em que as aproxima da realidade. A palidez marcante dos estados afetivos seria *uma consubstanciação dos suores, névoas e vapores* (Cândido, 1981: 186). Também a constante recorrência à noite na poesia e na prosa do poeta corresponde ao sentimento noturno, à visão desesperada do amor, ligado freqüentemente à morte e à profanação.

A conclusão a que se chega é a de que há um paradoxo na poesia erótica de Álvares de Azevedo. Ao mesmo tempo em que há o apelo à sensualidade e à lubricidade, as descrições das situações amorosas *vividas* pelos amantes levam ao mundo da pura *poesia*.<sup>23</sup> Nessas situações *vividas poeticamente*, as amadas do poeta são configuradas através das três formas do belo, que o poeta definiu no Prefácio do *Conde Lopo*: o “belo ideal”, o “belo sentimental” e o “belo material”. No “belo ideal” suas mulheres são visões vaporosas e

---

teria causas históricas, provenientes da educação e do convívio dos românticos; ou causas temperamentais, provenientes da psicologia, da fisiologia, da sensibilidade do homem brasileiro.

<sup>23</sup> Já Cândido observa que *a imaginação do poeta é atraída pela sensualidade e ao mesmo tempo afastada pelo escrúpulo moral e a imagem punitiva da mãe, conduzindo a uma idealização que acarreta como contrapeso, em muitas imaginações vivazes, a nostalgia do vício e da revolta.* (1981: 179)



nevoentas, figuras angelicais, de cabelos loiros desmaiados e rostos ovais, com olhos azuis lânguidos, uma lágrima nas faces e um sorriso triste nos lábios descorados. No “belo sentimental” sua poesia se traduz em hinos que exalam do coração, como perfumes da redoma quebrada, como em “Hinos do profeta” (Azevedo, 1999: 1000). Já no “belo material” a mulher é bela, cabelos soltos, entre toucados de flores e pérolas, e nas roupas meio abertas, o colo de chamalote branco a lhe ondear com reflexos de cetim, os lábios entreabertos num sorriso etc.; enfim é toda apelo ao erotismo:

*Soneto*

*Pálida, à luz da lâmpada sombria,  
Sobre o leito de flores reclinada,  
Como a lua por noite embalsamada,  
Entre as nuvens do amor ela dormia!*

*Era a virgem do mar! Na espuma fria  
Pela maré das águas embalada!  
Era um anjo entre nuvens d'alvorada  
Que em sonhos se banhava e se esquecia!*

*Era mais bela! O seio palpitando...  
Negros olhos as pálpebras abrindo...  
Formas nuas no leito resvalando...*

*Não te rias de mim, meu anjo lindo!  
Por ti – as noites eu velei chorando,  
Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo!*

(Azevedo, 1982: 22)

A imagem feminina proposta nos dois quartetos sugere um ambiente de sonho. A mulher é apresentada como virgem pálida e distante, dormindo e se banhando em sonhos, “à luz da lâmpada sombria”. No entanto, nos tercetos percebe-se uma mulher corporificada e sensual, de seios palpantes, olhos negros abertos, formas nuas resvalando pelo leito, à medida que o dia amanhece. A mulher é descrita pelo olhar de um eu lírico que a observa de longe, sem nenhum comprometimento.

Já as epígrafes dos poemas lírico-amorosos de Álvares de Azevedo<sup>24</sup> esclarecem que o mundo “visionário e platônico” do poeta, povoado pelas belezas de idealização amorosa, de sensibilidades, e pelas belezas imaginadas e apeteçadas pelo erotismo, já existia na poesia pré-romântica e romântica européia, sendo novidade apenas no contexto brasileiro, empolgado com o lirismo de Gonçalves Dias.

Castro Alves, no Prefácio de seu primeiro livro *Espumas flutuantes* (1870), pergunta o que são na verdade os seus cantos. Ele mesmo responde dizendo que *Como espumas, que nascem do mar e do céu, da vaga e do vento, eles são filhos da musa – este sopro do alto; do coração – este pélagos da alma* (1966: 04). Estas palavras já revelam toda a franqueza e a intensidade com que o poeta vai tratar o tema amoroso em sua poesia. Nela há a sua experiência existencial confessada, valendo como uma autobiografia sentimental e moral<sup>25</sup>.

Os encantos da mulher amada e os seus desejos mais íntimos vão-se apresentar

---

<sup>24</sup> Exemplos: nos poemas “Sonhando” e “Amor”, versos de V. Hugo; “O poeta”, de Musset; “Pálida inocência”, Lamartine; “Vida”, Alexandre Dumas; “C...”, de Goethe; “Virgem morta”, de T. Moor; “Minha amante”, de João de Lemos; “Pálida imagem”, de Turquety; “Seio de virgem”, de C. Marot; “Morena”, de Jacopo Ortis.

<sup>25</sup> Para Marisa Lajolo e Samira Campedelli, o ponto de partida para a representação lírica da mulher de carne e osso nessa poética foi a grande paixão do poeta pela atriz Eugênia Câmara (1988: 156).

através do uso de símiles que, quase sempre unidos aos aspectos da natureza, sugerem experiências amorosas concretas:

*O “adeus” de Teresa*

*A vez primeira que eu fitei Teresa,  
Como as plantas que arrasta a correnteza,  
A valsa nos levou nos giros seus...  
E amamos juntos... E depois na sala*

*– Adeus! – eu disse-lhe a tremer co’ a fala...*

*E ela, corando, murmurou-me: – Adeus!  
Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...  
E da alcova saía um cavaleiro  
Inda beijando uma mulher sem véus...  
Era eu... Era a pálida Teresa!  
– Adeus! – lhe disse conservando-a presa...*

*E ela entre beijos murmurou-me: Adeus!*

*Passaram tempos... séc’los de delírio  
Prazeres divinais... gozos do Empírio...  
Mas um dia volvi aos meus lares  
Partindo eu disse: – Voltarei!... descansa!...  
Ela chorando mais que uma criança,*

*Ela em soluços murmurou-me: – Adeus!*

*Quando voltei... era o palácio em festa!...  
E a voz d’Ela e de um homem lá na orquestra  
Preenchiam de amor o azul dos céus.  
Entrei!... Ela me olhou, branca... surpresa!  
Foi a última vez que eu vi Teresa!...*

*E ela arquejando murmurou-me: – Adeus!  
(Alves, 1988: 50)*

A sua lírica erótica é tanto mais forte e limpa quanto menos reclusa no labirinto de culpas sem remissão, segundo Bosi (1985: 132). A sensualidade e o erotismo de Castro Alves, além de falar aos sentidos e sugerir volúpia, revelam também a sensibilidade dos amantes, conseguindo exprimir a ternura do amor sentido, tanto no plano físico, como no plano espiritual. As suas imagens femininas são naturais, tomadas à realidade tropical brasileira, e construídas dentro de um processo dinâmico em que se vêem os movimentos das amadas, mesmo estando adormecidas ou sendo pressentidas como fantasmas ou

sombras. Também nessa poética já se pode ouvir a voz da mulher, que murmura os seus sentimentos e desejos.

Portanto, não é por acaso que, em seu estudo sobre Castro Alves, Mário de Andrade diga que alguns de seus poemas lírico-amorosos *são provas decisivas de uma mudança profunda na concepção temática do amor na poesia do Brasil* (1972: 120), embora haja momentos em que o poeta baiano demonstre medo diante da relação amorosa. Castro Alves propõe o afastamento da experiência amorosa através do amor irrealizável por ingratidão, ou não correspondência da amada, ou mesmo por infidelidade ou outras escapatórias. Seria o medo de encontrar o desengano, a ingratidão da mulher amada. Outras vezes o medo de Castro Alves deixa de ser o medo de amar, para ser o tremor da timidez, da ansiedade de quem ama.

Diante do exposto, observa-se que o modelo romântico propõe um tipo de imagem feminina condizente com o tipo de lirismo do início do século XIX, ou seja, um lirismo de ressonância social, esperado como *um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras*, nos termos observados por Friedrich (1978: 20). Por outro lado, o Romantismo lança mão de recursos expressivos, como a aliança com a música, ao apresentar suas figuras femininas. Assim, o ritmo musical dos textos de Gonçalves Dias ilustra esse tipo de poesia, que era também para ser ouvida. O poema “A leviana”, por exemplo, é um texto melodioso, pelos acentos rítmicos, pelas rimas e pelas figuras de repetição usadas. Já o poema “Tirana”, de Castro Alves transformou-se em modinha popular, na Bahia, justamente pela *leveza e facilidade dos versos* (Lajolo & Campedelli, 1988: 133).

## 2.3 – OUTROS MODELOS

Nomes como os de Olavo Bilac, Cruz e Sousa ou Augusto dos Anjos, podem ser citados, quando se pensa nas “mudanças” da concepção amorosa na poesia brasileira do final do século XIX. Chama a atenção, no entanto, um tipo de poesia situada entre a fase de esgotamento do Romantismo e a afirmação do modelo parnasiano. Trata-se da chamada poesia realista, que, retomando clichês românticos, relativos à imagem da mulher, dessacraliza-os, de forma clara e ardorosa, tal como se vê em Carvalho Júnior, na sua “Profissão de fé”:

*Odeio as virgens pálidas, cloróticas,  
Beleza de missal que o Romantismo  
Hidrófobo apregoa em peças góticas,  
Escritas nuns acessos de histerismo.*

*Sofismas de mulher, ilusões óticas,  
Raquíticos abortos de lirismo,  
Sonhos de carne, compleições exóticas,  
Desfazem-se perante o realismo.*

*Não servem-me esses vagos ideais  
Da fina transparência dos cristais,  
Almas de santa e corpo de alfenim.*

*Prefiro a exuberância dos contornos  
As belezas da forma, seus adornos,  
A saúde, a matéria, a vida enfim.*

(Ramos, 1959: 18)

Bilac também exalta o amor sensual, só que de forma impassível, retórica, privilegiando a descrição ao versar sobre a beleza do corpo feminino:

*Satânia*

*Nua, de pé, solto o cabelo às costas,  
Sorri. Na alcova perfumada e quente,  
Pela janela, como um rio enorme  
De áureas ondas tranqüilas e impalpáveis,  
Profusamente a luz do meio-dia  
Entra e se espalha palpitante e viva,  
Entra, parte-se em feixes rutilantes,  
Aviva as cores das tapeçarias,  
Doura os espelhos e os cristais inflama.*

*Depois, tremendo, como a arfar, desliza  
Pelo chão, desenrola-se, e , mais leve,  
Como uma vaga preciosa e lenta,  
Vem lhe beijar a pequenina ponta  
Do pequenino pé macio e branco.*

*Sobe... cinge-lhe a perna longamente;  
Sobe... – e que volta sensual descreve  
Para abranger todo o quadril! – prossegue,  
Lambe-lhe o ventre, abraça-lhe a cintura,  
Morde-lhe os bicos túmidos dos seios,  
Corre-lhe a espádua, espia-lhe o recôncavo  
Da axila, acende-lhe o coral da boca,  
E antes de se ir perder na escura noite,  
Na densa noite dos cabelos negros,  
Pára confusa, a palpitar, diante  
Da luz mais bela dos seus grandes olhos.*

(Ramos, 1959: 126)

Diferentemente do que ocorre na poesia romântica, a mulher *realista* não se caracteriza por nenhuma virtude ou defeito especial. É uma pessoa como outra qualquer, possuindo qualidades e defeitos. No entanto, em “Satânia”, a mulher aparece como uma figura estática, imobilizada tanto quanto o cenário em que se encontra, lembrando um quadro, uma pintura repleta de erotismo. O erotismo é reforçado pelo ambiente em que se situa a mulher, ou por elementos sensoriais. A presença da luz, no poema citado, “aviva” todo o ambiente, das tapeçarias aos espelhos e aos cristais, até envolver o corpo feminino, seduzida por suas formas tentadoras e “perfeitas”, fabricadas segundo as convenções objetivas da estética parnasiana.

Já Cruz e Sousa parece optar pela sublimação da libido, quando se vale de recursos da linguagem para sugerir seus desejos transcendentais. O poeta apresenta o corpo feminino por partes, envolvido pelas sensações diáfanas, fluidas, mescladas ao caráter místico do poeta, como em “Braços”, “Cabelos”, “Olhos”, “Boca”, “Mãos”, “Corpo”, etc.; ou então a figura feminina é envolvida num clima de melancolia e morte. O poeta recusa o uso de traços firmes e cores fortes, preferindo usar linhas descontínuas e cores esmaecidas que

podem exprimir a mutabilidade das coisas. O poema “Alda”, do livro *Broquéis* (1893), ilustra esse aspecto:

*Alva, do alvor das límpidas geleiras,  
desta ressumbra candidez de aromas...  
Parece andar em nichos e redomas  
de Virgens medievais que foram freiras.*

*Alta, feita no talhe das palmeiras,  
a coma de ouro, com o cetim das comas,  
branco esplendor de faces e de pomas,  
lembra ter asas e asas condoreiras.*

*Pássaros, astros, cânticos, incensos  
formam-lhe auréolas, sóis, nimbos imensos  
em torno à carne virginal e rara.*

*Alda faz meditar nas monjas calvas,  
salvas do Vício e do Pecado salvas,  
amortalhadas na pureza clara.*

(Sousa, 1988: 38)

O simbolismo de Cruz e Sousa conserva a mesma espiritualização ou idealização da imagem feminina proposta por uma certa estética romântica, sublimando o erotismo. Em outros momento, a mulher é objeto do *amor carnal, violento, demoníaco, de linhagem baudelairiana* (Coelho, 1974: 193):

*Dança do ventre*

*Torva, febril, torcicolosamente,  
numa espiral de elétricos volteios,  
na cabeça, nos olhos e nos seios  
fluíam-lhe os venenos da serpente.*

*Ah! que agonia tenebrosa e ardente!  
que convulsões, que lúbricos anseios,  
quanta volúpia e quantos bamboleios,  
que brusco e horrível sensualismo quente.  
O ventre, em pinchos, empinava todo  
como reptil abjeto sobre o lodo,  
espolinhando e retorcido em fúria.*

*Era a dança macabra e multiforme  
de um verme estranho, colossal, enorme,  
do demônio sangrento da luxúria!*

(Sousa, 1988: 36)

Augusto dos Anjos, por outro lado, propõe uma atmosfera científica e toma o corpo feminino como objeto de suas incisões cirúrgicas; ou então há o descarnamento erótico do corpo da mulher pelo verme que a possui, como no poema “A meretriz”:

*A rua dos destinos desgraçados  
Faz medo. O Vício estruge. Ouvem-se os brados  
Da danação carnal... Lúbrica, à lua,  
Na sodomia das mais negras bodas  
Desarticula-se, em coréas doudas,  
Uma mulher completamente nua!*

*É a meretriz que, de cabelos ruivos,  
Bramando, ébria e lasciva, hórridos uivos  
Na mesma esteira pública, recebe,  
Entre farraparias e esplendores,  
O eretismo das classes superiores  
E o orgasmo bastardíssimo da plebe!*

(...)

*Ser meretriz depois do tûmulo! A alma  
Roubada a hirta quietude da urbe calma  
Onde se extinguem todos os escolhos:  
E, condenada, ao trágico ditame,  
Oferecer-se à bicharia infame  
Com a terra do sepulcro a encher-lhe os olhos!*  
(Anjos, 1994: 143)

Não fosse pela valorização excessiva do recorte científico de seus poemas, poder-se-ia falar aqui de uma aproximação com Cabral, na visão plástica do objeto. Ainda assim, é bem outra a tonalidade do poema cabralino.

Revistos alguns dos modelos petrarquiano, romântico e “realista” na visão poética da figura feminina, pode-se concluir inicialmente que cada um desses momentos tentou despojar a figura da mulher de convenções literárias pré-estabelecidas, ao mesmo tempo em que reforçou, sob outros aspectos, estas mesmas tendências, só que tratando-as de forma mais pessoal, obedecendo a estados de alma particulares, até chegar no que Antônio Cândido chama de lirismo no sentido mais restrito, o qual termina no *balbucio quase impalpável de alguns modernos* (1981: 25) como Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

Manuel Bandeira, considerado ao lado de Vinícius de Moraes, um dos principais



poetas eróticos da lírica brasileira, nunca negou o seu trânsito livre pelas convenções da tradicional lírica de seu país. Tendo como um de seus temas preferenciais a morte, Manuel Bandeira também soube falar de amor e de mulher, em suas múltiplas e variadas formas. Da mulher anjo, santa, à mulher prostituta, ambas envolvidas num clima de transcendência e cobertas de espiritualidade, a mulher em Manuel Bandeira é inscrita em sua poética de modo velado, pintada de modo comedido, através de metáforas rigorosamente escolhidas, que revelam e escondem ao mesmo tempo a nudez de seu corpo:

*Poemeto erótico*

*Teu corpo claro e perfeito,  
- Teu corpo de maravilha,  
Quero possuí-lo no leito  
Estreito da redondilha...*

*Teu corpo e tudo o que cheira...  
Rosa... flor de laranjeira...*

*Teu corpo, branco e macio,  
É como um véu de noivado...*

*Teu corpo é pomo doirado...*

*Rosal queimado do estio,  
Desfalecido em perfume...*

*Teu corpo é brasa do lume...*

*Teu corpo é chama e flameja  
Como à tarde os horizontes...*

*É puro como nas fontes  
A água clara que serpeja,  
Que em cantigas se derrama...*

*Volúpia de água e de chama..*

*A todo momento o vejo...  
Teu corpo... a única ilha  
No oceano do meu desejo...*

*Teu corpo é tudo o que brilha,  
Teu corpo é tudo o que cheira...  
Rosa, flor de laranjeira...*

(Bandeira, 1993: 60)

É objeto de contemplação deslumbrada do amante, que vê nela a possibilidade do prazer físico e ao mesmo tempo de fonte de vida. Outras vezes, de modo direto e ousado esta mulher surge na poética de Bandeira, mas o poeta procura se redimir de uma espécie de sentimento de culpa diante dela, ao remetê-la a um contexto religioso, tentando conciliar a idéia de prazer físico com plenitude espiritual.

Em outros momentos, propõe-se nessa poética a separação entre a mulher-carne e a mulher-espírito. Nessa hora, a mulher passa a fruta<sup>26</sup>, e parece estar disponível para os instintos do corpo. Garbuglio (1998) observa que a palavra desejo freqüenta bastante a poesia de Manuel Bandeira e, se de um lado, como propõe Bosi, as imagens femininas são deixadas intactas e nimbadas de uma alta e religiosa solitude (1985: 411), por outro lado a relação amorosa é complicada e muitas vezes dolorosa. Então essa mulher passa a

---

<sup>26</sup> Sant'Anna diz que a mulher-fruta surge na literatura depois da metáfora da mulher-flor. Está na passagem da estética neoclássica para a romântica, ou seja, na passagem da estética visual para a estética oral. A mulher-flor é para a pintura, para ser vista à distância, ou é para ser percebida também à distância por seu perfume. A mulher-fruta, ao contrário, exige proximidade, o tato, o paladar e a deglutição; é perseguida e devorada pelo homem. (1993: 26)

representar algo que se quer e não se tem, torna-se “estrela” distante e inatingível do desejo que não se esgota:

*A estrela e o anjo*

*Vésper caiu cheia de pudor na minha cama  
Vésper em cuja ardência não havia a menor parcela de  
[sensualidade  
Enquanto eu gritava o seu nome três vezes  
Dois grandes botões de rosa murcharam  
E o meu anjo da guarda quedou-se de mãos postas no desejo  
insatisfeito de Deus.*

(Bandeira, 1993: 164)

A presença do biográfico é admitida como poderosa nos poemas de Manuel Bandeira. Seus livros oscilam entre um anseio de liberdade vital e estética. Imagina-se que é assim também que vai-se dar o processo de organização do motivo feminino nessa poética. Através de figuras femininas familiares e idealizadas, o poeta retoma a antiga tradição da lírica brasileira.

O mesmo parece acontecer na poesia de Vinícius de Moraes. O aspecto biográfico também é considerado por seus críticos, quando tratam da temática feminina nessa poesia. A formação jesuítica do poeta e a sua tendência para a vivência erótica ou a boemia são fatores determinantes para a construção de suas figuras femininas.

A mulher da poética de Vinícius de Moraes desliza entre a metáfora da virgem, santa, flor casta e pura, mito da mulher ideal, configurada na imagem da mãe ou da irmã, e entre a metáfora da mulher que “devora”, prostituta tentadora e perigosa que “passa” pela vida do poeta. Sant’Anna afirma que Vinícius *filia-se assim àquele grupo de poetas românticos estudados por Mário de Andrade, que diante da mulher sentem um ambíguo “amor e medo”* (1993: 271). O paradoxo no tratamento do tema ou revela uma “mulher única” (Moraes, 1981: 42), Ariana, ou “todas as mulheres que passam” diante do olhar

contemplador e ardoroso do amante. Como acontece em Manuel Bandeira, no momento em que a figura feminina se apresenta diante do eu lírico, despertando voluptuosidade em seu olhar, esse eu lírico se imagina “acorrentado”, ou “no meio de insetos”, e “formigas” que “passeavam pelo corpo úmido” (Moraes, 1981: 13). Enfim, correndo perigo, vivendo uma experiência dolorosa diante da mulher, o poeta transfere a imagem feminina para o campo semântico do mal e da morte:

*A vida vivida*

(...)

*O que é a mulher em mim senão o Túmulo  
O branco marco da minha rota peregrina  
Aquela em cujos braços vou caminhando para a morte  
Mas em cujos braços somente tenho vida?*

(Moraes, 1981: 41)

*Balada da moça do Miramar*

*Silêncio da madrugada  
No Edifício Miramar...  
Sentada em frente à janela  
Nua, morta, deslumbrada  
Uma moça mira o mar.*

*Ninguém sabe quem é ela  
Nem ninguém há de saber  
Deixou a porta trancada  
Faz bem uns dois cinco dias  
Já começa a apodrecer  
Seus ambos joelhos de âmbar  
Furam-lhe o branco da pele  
E a grande flor do seu corpo  
Destila um fétido mel.*

(...)

*Ah, morte do amor do mundo  
Ah, vida feita de dar  
Ah, sonhos sempre nascendo  
Ah, sonhos sempre a acabar  
Ah, flores que estão crescendo  
Do fundo da podridão  
Ah, vermes morte vivendo  
Nas flores ainda em botão  
Ah, sonhos, ah, desesperos  
Ah, desespero de amar  
Ah, vida sempre morrendo  
Ah, moça do Miramar!*

(Moraes: 1981: 141)

Portanto, biográficas ou não, pode-se dizer que as mulheres em Manuel Bandeira e em Vinícius de Moraes distanciam-se das mulheres em João Cabral, porque a poesia cabralina não propõe a arte como a imitação da realidade biográfica, nem pretende apresentá-la como denúncia de uma alienação coletiva, manipulada e de fundo ideológico. Pelo contrário, essa poética é antes um instrumento cortante, abrindo fendas para denunciar a cristalização das idéias, para corroer um real socialmente inculcado. Através do despojamento do significado, abre espaços para que a significação – salpicada de ideologias – seja racionalmente corroída. Entre o sensível (real) e o vazio (surreal), entre o lírico e o social, Cabral abre espaços para que a palavra/mulher se movimente, conduzindo o leitor ao processo da feitura do texto, em sua material concretude. É a palavra/mulher concreta, centrada em imagens duras e cortantes, que deslizam, universalizando-se ao suscitar a constante reflexão daquele que se propõe adentrar sua poética. Pode-se dizer, então, que a análise das imagens femininas em Cabral deixa entrever a dinâmica do ato criador, calcada na tensão entre o distanciamento e a aproximação do real.

Sem a pretensão de esgotar a galeria dos grandes poetas líricos que trataram do motivo feminino em sua poesia (e praticamente todos o fizeram – Drummond, Murilo Mendes, e tantos outros), acreditamos ter apontado pelo menos algumas linhas mestras do lirismo voltado para o feminino em nossa literatura, o que poderá facilitar a apreensão da “novidade” trazida por Cabral no tratamento do mesmo motivo em sua poesia.

## CAPÍTULO III

### A IMAGEM FEMININA E O MOVIMENTO CONSTITUTIVO DA POÉTICA DE JOÃO CABRAL

#### 3.1 – O DISCURSO TEÓRICO CABRALINO

Se feita uma leitura mais aprofundada de alguns textos críticos de João Cabral, pode-se observar o alto grau de coerência entre suas propostas teóricas e seu projeto poético. Nos dois momentos parece haver o que Barbosa chama de *permanente meditação sobre o ofício de criar*, possibilitando a leitura das *engrenagens de sua “machine à émouvoir”* (1999: 23). Uma vez que este estudo propõe a compreensão dos processos de construção da imagem feminina, tentar-se-á, inicialmente, rever a posição teórica do poeta sobre a arte poética, para que se proceda à análise de alguns de seus poemas.<sup>27</sup>

Em 1941, numa Tese apresentada ao Congresso de Poesia do Recife, “Considerações sobre o poeta dormindo”, João Cabral desenvolve o tema do sono em suas relações com a poesia, ou como fonte do poema, num momento em que os críticos e os

---

<sup>27</sup> O discurso crítico de Cabral será tomado a partir dos seguintes livros: MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998; ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro/Mogi das Cruzes: Nova Fronteira:FBN/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. Os poemas são dos livros MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas: 1940-1965*. 4 ed. Rio de Janeiro; José Olympio, 1986 e MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

poetas preocupavam-se com o sonho. Nesta conferência, Cabral distingue o sonho do sono, alegando que a poesia não está no sono, mas no sonho. O sono é a parte objetiva do sonho, numa relação de causa e efeito. O sono predispõe o poeta à poesia, na opinião de Cabral. A ação do sono sobre o poeta ultrapassaria o nível de simples material para o poema, transformando-se *num exercício, num apronto para o poeta (no sentido esportivo do termo), aguçando nele a vocação para o sobrenatural e o invisível.* (Melo Neto, 1998: 14). Esta predisposição para a poesia levaria à abstração do tempo, ou à fuga do tempo e à idéia de morte. O sono sendo, portanto, um movimento para o eterno, ou uma incursão periódica no eterno, restabelecendo um equilíbrio contra o mundo, contra o tempo. Pode-se concluir, a partir desta tese, que João Cabral considera importante o sono no projeto criativo, já que, estando adormecido o poeta, os seus sentidos oficiais também estariam, possibilitando assim o surgimento de elementos do poema que o poeta surpreenderia sobre o seu papel, sem reconhecê-los.

No seu livro de estréia, *Pedra do sono* (1940-1941), o poeta nordestino relaciona a imagem do sono, poesia em seu estado latente e vago, à imagem da pedra, obsessão de ordem e clareza nos poemas futuros. O uso destas duas imagens já revela a tendência de Cabral para fazer da palavra poética palavra concreta, tendência esta que está mais evidente a partir de *O engenheiro* (1945), livro que aponta toda a racionalidade e o rigor que marcarão as obras futuras, pela perfeição geométrica do texto. Nas primeiras obras de Cabral já surge a imagem da mulher. O tratamento dado ao tema parece revelar a perspectiva poética do autor que, insistentemente, demonstra sua preocupação com o tipo de lirismo de seu tempo. As mulheres de seu primeiro livro são imagens latentes, adormecidas ou mortas, que surgem de forma difusa, em planos nebulosos e escuros ou em retratos. Figuras estáticas, mas vivas. Elementos para o poema provenientes do sonho, mas que são trazidos ao plano consciente do poeta, onde são filtrados.

Já no segundo livro, *Os três mal-amados* (1943), João Cabral parece questionar a figura feminina de *Pedra do sono*. O poeta reapresenta a “Quadrilha” de Drummond e seus três homens – João, Raimundo e Joaquim – e a relação de cada um deles com suas respectivas mulheres: Teresa, Maria e Lili. A primeira imagem, Teresa, não é tratada de forma lúcida e objetiva. É uma mulher distante, vista como um “retrato de uma antepassada” ou como “um vulto em outro continente” (Melo Neto, 1986: 365). Depois de comparar a mulher a “um mar de sonho”, o poeta questiona se Teresa não é “uma criação” dele, “nascida” de seu “tempo adormecido” ou tem alguma “participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia” (Melo Neto, 1986: 370). No fim do texto, o poeta pergunta de onde lhe vem a “idéia de que Teresa talvez participe de um universo privado, fechado” em sua lembrança. Esta primeira imagem feminina apresentada e, em todo o texto, revista pelo poeta, parece ser tudo o que ele não deseja apresentar em seus poemas. A preferência parece ser por Maria, mulher-praia, freqüentada em “certas manhãs” e que oferece “um ar tão absolutamente livre”, ou mulher-mar “sem mistério e sem profundidade” (Melo Neto, 1986: 365). Porém, o mar a que Maria se associa é diferente do mar associado a Teresa, pois passa a ser um líquido que poderia ser examinado e controlado. De Maria o poeta conhece todos os detalhes do corpo, sabe arrumá-los, recompô-los, “como num jogo de armar ou uma prancha anatômica” (Melo Neto, 1986: 367). Maria é “campo cimentado”, “árvore”, “garrafa de aguardente”, “jornal”, “livro”, “folha em branco”, enfim é vista como a “lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso” (Melo Neto, 1986: 372). Já a terceira mulher, Lili, ou o amor de Joaquim, esta esgota-o por completo. Dele, o amor come tudo. Desse modo, confrontando modelos femininos, João Cabral parece rever a tradição da poesia brasileira em relação à figura da mulher e já anuncia qual será a sua relação com o tema.



No entanto, é com o livro *O engenheiro* (1945), que o “vulto” e as “lembranças”, vão dar lugar à “luz” e à “clareza”, até alcançar a “bailarina de borracha e pássaro”, que “dança” no “pavimento anterior do sonho” (Melo Neto, 1986: 342), ou seja, no sono. A partir de então, a mulher é apresentada através de contrastes, como uma imagem “entre sonhos” e ao mesmo tempo concreta, em espaços como “na sala” (1986: 343), ou diante da janela, ouvindo e escutando o tempo passar, como em “A moça e o trem” (1986: 346). Portanto, as imagens femininas, dos primeiros livros de Cabral, vão do caráter alusivo ao descritivo, acompanhando sempre o tom da linguagem.

O contraste entre um estado de *imobilidade* proveniente do sonho, e de *mobilidade* resultante da consciência do real, do concreto, foi observado mais detalhadamente por José Guilherme Merquior (1972), no estudo “Nuvem civil sonhada”, ao tratar da imagística dos poemas de *O engenheiro*, *Psicologia da composição e Uma faca só lâmina*. Na opinião do crítico o sonho nutre o rigor da criação, mas a poesia nasce quando este mesmo sonho é extinto. O sonho oferece o material para a poesia, mas esse material pode ser trazido para o filtro da consciência e ser elaborado fora do sonho pelo poeta. Portanto, Cabral não recusa o sonho, mas, no ato criador, *sonhar* e *pensar* são equivalentes. O poema indica uma harmonia entre o sonho e o cálculo, por isso o *engenheiro* de Cabral não pensa contra o sonho, mas ele pensa, calcula, projeta o que sonhara. O poeta depura as imagens femininas vindas do sonho, no momento de elaboração do poema.

É no texto *Joan Miró* (1950) que Cabral vai tratar especificamente desse processo de depuração em arte, ao apontar duas constantes do pintor espanhol: a preocupação em depurar a sua linguagem artística, e a sua tendência em reincorporar o dinamismo na pintura, através de uma produção artesanal, valorizadora do *fazer*. Na opinião de Marly de Oliveira, o mesmo ocorreu com o poeta nordestino, constantemente *preocupado com a*

“validade de seus resultados”, cuja qualidade seria o “vivo” da coisa, o inquietante território “onde a vida é instável e difícil”.<sup>28</sup>

Cabral inicia o seu estudo caracterizando a arte renascentista como aquela que anula a existência do dinâmico na pintura e priva o espectador da liberdade no ato de contemplação do quadro. O poeta observa que, no Renascimento, a composição passa a ser ditada pelo *equilíbrio*, abandonando o *ritmo*. Equilíbrio significando aqui a *estabilidade obtida por meio de uma correlativa distribuição de forças*. (Melo Neto, 1998: 20). Para João Cabral de Melo Neto, a busca do equilíbrio é subjacente a todas as leis que constituem o bem-compor renascentista e o estaticismo define o estilo dessa pintura e a idéia de beleza da época.

A pintura de Miró, entretanto, é vista pelo poeta como contrária a essa tendência. O pintor, se *analisado objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento*, como quer Cabral, *parece obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser o receptáculo do dinâmico* (Melo Neto, 1998: 21). O pintor é visto como aquele artista que se liberta dos conceitos limitados de compor (compor como equilibrar), ao abandonar a terceira dimensão em pintura e ao tratar a superfície como superfície. Observando o desenvolvimento do pintor, Cabral afirma que Miró não criou uma gramática para a sua pintura, nem se propôs construir leis contrárias à pintura renascentista. Ele apenas manteve o *plano simples do fazer, artesanal, em que a mão fabricadora, por não estar dissociada da inteligência fabricadora, não necessita criar expressão teórica para sua norma* (Melo Neto, 1998: 29). A constante dinâmica de sua pintura está no *poder da linha e pelo desejo de obter, com sua linha, melodias absolutamente livres das limitadas melodias admitidas pela pintura renascentista*. (Melo Neto, 1998: 29) As linhas dão a

---

<sup>28</sup> Conferir o Prefácio da obra MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 6.

ilusão do movimento, elas *impõem um verdadeiro movimento*. Para os críticos de Miró, o uso da linha registra a fase em que o artista depura e aprofunda o seu processo criativo.

Portanto, em Miró há a valorização do fazer; seus quadros, segundo Cabral, são *um pretexto para o fazer. Miró não pinta quadros. Miró pinta*. (Melo Neto, 1998: 39) Esta característica da pintura de Miró parece reflexo da era moderna, momento de fragmentação e de reificação do caos. Imergindo da *desordem*, a lógica, hoje, torna-se absurdamente inapreensível, isso porque, segundo esclarecimentos de Silva (1984), no século XX, há o *rompimento da relação do homem com o mundo, levando à perda da identidade, com a desarticulação da realidade objetiva e da experiência individual* (1984: 30). Nesse sentido, a imagem artística deixa de ser avaliada em termos de fidelidade a determinado objeto, ou de veracidade de sua semelhança. A pintura deixa de representar bem ou mal, fiel ou infielmente o objeto. O ato de criação é mais importante que a obra criada. Daí, o compromisso de Miró com o novo ser revelado, não por seu aprisionamento a pressupostos teóricos, mas por sua reflexão permanente acerca do processo de criação. Em Miró, mais vale a luta contínua do gesto criador na procura de transcender os limites temáticos que a cristalização de formas e a profusão de cores. A *práxis* artística de Miró pretende ser a leitura metamórfica de uma realidade também metamórfica, na qual todos os objetos estão sujeitos a contínuas mutações. O resultado desse fazer é o esvaziamento da linguagem artística, desencadeando o estranhamento: o objeto artístico fere a acomodação cotidiana. É a postura reflexiva do pintor e a sua luta obscura e lenta pelo dinamismo na pintura que o aproxima de seu crítico-poeta. Esta perspectiva do pintor, observada por Cabral, contraria os preceitos do fazer espontâneo ou do saber acadêmico, revolucionando a pintura moderna. Este estudo sobre Miró, como já observou a poetisa Marly de Oliveira, no seu prefácio ao livro *Prosa*, de João Cabral, está resumido no poema *O sim contra o sim*, do livro *Serial* (1959-1961):

*Miró sentia a mão direita  
demasiado sábia  
e que de saber tanto  
já não podia inventar nada.*

*Quis então que desaprendesse  
o muito que aprendera,  
a fim de reencontrar  
a linha ainda fresca da esquerda.*

*Pois que ela não pôde, ele pôs-se  
a desenhar com esta  
até que, se operando,  
no braço direito ele a enxerta.*

*A esquerda (se não é canhoto)  
é mão sem habilidade:  
reaprende a cada linha,  
cada instante, a recomeçar-se.*

(Melo Neto, 1986: 58)

Na Conferência “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte” (1952) pronunciada na Biblioteca de São Paulo, João Cabral parece novamente acenar para a questão da estaticidade e do dinamismo nas artes contemporâneas, ao caracterizar a composição literária como um processo oscilante entre *dois pontos extremos*: o momento da inspiração em que o poeta tem participação mínima, pois sua função é a de ouvir a voz descida e registrá-la; e o momento da elaboração da poesia em poema, momento que requer do poeta horas enormes de uma procura, exercícios de força.

O primeiro tipo de poesia desdenha os efeitos formais e todo apelo à inteligência é marcado pelo tom, ou pela entonação, ou pela musicalidade. Diante desse tipo de texto, o leitor tem a função de se esforçar para colocar-se dentro da experiência original do autor, que para ele é tudo. Já a composição resultante do trabalho do poeta deixa de ser uma atividade limitada, aplicadora de regras, ou posterior à inspiração e se converte em exercício, ou seja, passa a valer por si, independentemente de seus resultados.

Essas observações de Cabral lembram o discurso de Iser, quando afirma que *a imagem representada e o sujeito-leitor são indivisíveis* (1999: 62), ao analisar a natureza afetiva da imagem representada. O teórico considera o fato de que nos textos ficcionais os signos não se consomem na designação de algo dado, mas se abrem a algo novo. Em vista disso, *a constituição de sentido do texto na formação de representações é um ato criativo*, que vai exigir uma participação ativa do leitor. Assim, o texto se oferece ao leitor como *forma oca, a ser preenchida, em diferente medida, pelos conhecimentos sedimentados e individuais de cada leitor*. (1999: 69)

Finalmente, em 1954, com a Tese “Da função moderna da poesia”, apresentada no Congresso de Poesia de São Paulo, João Cabral destaca o *espírito de pesquisa formal* como denominador comum da chamada “poesia moderna”. As inovações formais são justificadas pelos poetas modernos a partir de duas atitudes mentais, na observação de Cabral. Primeiro como *necessidade de captar mais completamente os matizes sutis, cambiantes, inefáveis, de sua expressão pessoal*; segundo pelo *desejo de apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna*. (Melo Neto, 1998: 97)

No entanto, como consequência desse acentuado *aprofundamento formal da poesia*, surge um tipo de texto que o poeta nordestino considera *incompatível às condições da existência do leitor moderno* (Melo Neto, 1998: 98). Sacrifica-se *ao bem da expressão a intenção de se comunicar* e, de atividade transitiva, escrever passa a atividade intransitiva. Segundo Cabral, os poetas modernos inventaram o verso e a linguagem que a vida moderna exige, mas não conseguem *se comunicar com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente* (Melo Neto, 1998: 100). O poeta contemporâneo desconhece os meios de difusão que podem *levar a poesia à porta do homem moderno*, como o rádio, por exemplo, e não sabe adaptar os gêneros literários às condições da vida moderna. Tudo que conseguiu foi produzir um tipo de poema que desconsidera a *função social de comunicação*.

Isso posto, propõe-se mostrar, na sequência deste estudo, como João Cabral, ao apresentar a mulher em sua poesia, busca o equilíbrio entre a composição poética e a comunicação com o leitor e revela as suas inquietações e curiosidades acerca do ato de criar.

### **3.2 - OS DESDOBRAMENTOS METAFÓRICOS DAS IMAGENS POÉTICAS**

O poema que segundo a tradição crítica “oficial” introduz o lirismo feminino nessa poesia é “Estudos para uma bailadora andaluza”, do livro *Quaderna (1956-1959)*<sup>29</sup>.

A

---

<sup>29</sup> Na opinião de Barbosa (1975) e de Campos (1976), *Quaderna* inaugura o motivo feminino nessa poesia. Barbosa vai mais longe ao dizer que o modo como Cabral celebra a mulher em *Quaderna* indicia a *conquista da linguagem da poesia* pelo poeta. Essa *linguagem de poesia* no trato da mulher trai influências, como a do platonismo de Petrarca, por exemplo. (A linguagem da poesia, em *A imitação da forma*; uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas cidades, 1975, p. 157-210)

imagem da bailadora andaluza vai ser recuperada em vários outros textos de Cabral. A recorrência de palavras ou a reincidência de imagens observadas no trato com a figura da bailadora, revelam a tentativa do poeta de impedir o congelamento da figura feminina como se fosse um objeto acabado, possibilitando, assim, a mobilidade do seu discurso e, ao mesmo tempo, uma instabilidade que desperta na consciência do leitor atitude correspondentemente ativa.

O título do poema, “Estudos para uma bailadora andaluza”, já sugere, na obra do poeta, aquilo que, na pintura de Miró, antecede a tela acabada: estudos. Com efeito, tal poema, antes de ser um ensaio descritivo, é um estudo visual da imagem do movimento da dança, ou seja, é antes processo do que resultado.

O texto apresenta em seis momentos não estanques, mas interrelacionados por contigüidade metonímica, a visualização de imagens metamórficas: a bailarina enquanto dança, transmutando-se em sucessivas figuras, segundo a ótica do espectador. É um *estudo* que lembra as palavras teóricas de Cabral: *Durante seu trabalho, o poeta vira seu objeto nos dedos, iluminando-o por todos os lados.* (Melo Neto, 1998: 66) Daí, a plasticidade do poema ser dada por um jogo de imagens que reflete mais a percepção do que a imaginação. São imagens perceptivas, ou seja, imagens que representam tanto o processo de percepção quanto os objetos por ele apreendidos. Não é, portanto, casualidade aquilo que Luiz Costa Lima chama *procriação imagética*: uma imagem efêmera, obedecendo à dinâmica da dança e do olhar, desencadeando outra série de imagens.

*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.*

Longe dos clichês que povoam a tradição literária, o poeta busca no prosaico e na economia vocabular o fluxo contínuo das imagens que se revigoram na arquitetura e no ritmo do poema. Com efeito, a bailadora em movimento esvazia-se de todas as conotações a ela atribuídas pelos principais modelos da tradicional poesia brasileira e se apresenta como “fogo”, porque possui “fogo” na “carne” e nos “cabelos”. É “fogo” porque seus movimentos não permitem a fixação de uma forma; pelo contrário, as imagens dançam tal como a chama disforme. Tal impossibilidade de fixação da imagem implica no desencadeamento de outras imagens que se sucedem, num frenesi rítmico, como os gestos e poses instantâneos da bailadora. Do “fogo” surge a imagem da “cavaleira/égua”,



apresentada num questionamento:

*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.*

A figura feminina deixa de ser *desenhada* ou *pintada* a partir de uma ótica específica, pois não se sabe se “Subida ao dorso da dança/ (vai carregada ou carrega?)”. A dúvida inicial leva a uma imprecisão maior no final da estrofe: a mulher que se tenta dizer é a “cavaleira ou a égua?” O que se apresenta diante do leitor não é uma imagem definida da figura feminina, mas a opção pela imprecisão dessa imagem, que se oferece mais pela *tensão* que gera do que pela definição. É um jogo cubossurrealista, no qual a *bailadora* funde-se e

confunde-se com as imagens “fogo”, “égua” e “cavaleira”, na percepção visual dos seus movimentos.

Contudo, a contigüidade não se opera apenas na esfera visual: a dança das imagens é compassada pela percepção auditiva e, ao mesmo tempo, psíquica. A frenética bailadora emana uma mensagem: passa a ser “telegrafista”.

*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.*

Em sua dança seca, concisa, fixa, “tão desflorida”, oposta ao balé clássico, a

“telegrafista”, sapateando, emite um código que o espectador capta no plano da sensualidade. Parece ser uma espécie de sensualidade bruta, instintiva e bastante envolvente e persuasiva. Não é a sensualidade de um corpo desvelado, mas a sensualidade “linear” e “concisa” de movimentos e ritmos, isto é, está na *linguagem* de sua dança. O *taconear* da bailadora reitera o dinamismo da imagem feminina, e a “telegrafista” que toca o solo, teluricamente, transmuta-se em “árvore”:

*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.*

A mensagem mecânica anterior transveste-se de árvore, ultrapassando a visão da dança e permitindo a inclusão de outro aspecto da realidade feminina: as suas relações com o contexto social. A bailadora andaluza não é só uma metáfora, a da bailarina leve e mofina que dança. Mas é uma figura dotada da mesma “muscular energia” do homem que trabalha a terra e, como ele, “estima a terra/ de que se sabe família”. Neste momento, Cabral *quebra, mais uma vez, com as fronteiras do “lirismo” amoroso, criando o espaço necessário para que a sua lírica, ao deixar que assome o motivo feminino, não impossibilite a exploração simultânea de outros motivos.* (Barbosa, 1975: 174) Ao apresentar o motivo feminino, o poeta apresenta também o motivo social, ao entrelaçar a figura da bailadora à figura do camponês, da árvore e da terra.

Vale lembrar que a palavra *flamenco* provém de duas palavras árabes *felag* (campesino) e *mengu* (fugitivo). Para alguns autores<sup>30</sup>, *flamenco* passou a ser usado também como sinônimo de cigano andaluz a partir do século XVIII. Portanto, não seria mera casualidade a comparação entre a dura realidade do camponês/cigano de *sotaque andaluz caipira*, que sabe estimar a sua terra por estar preso a ela, mesmo não a possuindo nunca, e a bailadora que dança por *siguiriyas*. A dança por *siguiriyas* é considerada como

---

<sup>30</sup> Foram consultados vários textos que estão disponíveis na Internet. Ver bibliografia no final do trabalho.

*o elemento flamenco mais profundamente emotivo e as siguiriyas, constituem um dos cantos mais ciganos do flamenco. Segundo os pesquisadores a siguiriya é uma descarga de ódios acumulados, de perseguições, de liberdade e de amor abandonados. É sobretudo um desabafo perante a morte implacável. As bailadoras, no movimento da dança, contraem-se em si mesmas, sentindo momentaneamente a desesperança e a crueldade do mundo.*

No movimento seguinte, a bailadora se concretiza na imagem mineral da *estátua*:

*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.*

Todavia, não é uma estátua imóvel. Como todas as outras imagens, essa também é resultante de um processo dinâmico: a primeira estátua, a do começo da dança, desafia pelo que é internamente e o que pode mostrar exteriormente, já a segunda estátua, a do final da dança, desafia pelo que a assistência possa perceber dela. Uma e outra são imagens *acesas*, latentes, que, embora registradas no poema enquanto figuras estáticas, estátuas, proliferam significações. Se a dança se metamorfoseia em livro, a bailadora passa a “espiga”. O mineral passa a vegetal que amadurece. A idéia de maturação, também resultante de um processo de contigüidade da coloração dos grãos, retoma a idéia do “fogo”:

*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  
(saías 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 a 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, 1986: 127)

Como nenhuma das metáforas apresentadas *disseram* a mulher/bailadora, resta na memória a imagem de uma “espiga nua e espigada”. O que se tem da mulher é a sua forma, assim como a poesia que existe no poema não está no sentimento daquele que *diz* a mulher, ou na beleza da bailadora e de seus movimentos e, sim, na forma como se organiza o texto, nos seus elementos significantes. A linguagem que trata da mulher é constantemente revista, como são revistas as imagens que a imitam, imagens *descarnadas, que deixam visíveis os seus “esqueletos”, isto é, as suas linhas estruturais básicas* (Campedelli & Abdala Jr., 1988: 100). Tal procedimento revela a preocupação do poeta em tornar o poema independente de sua visão individual. Através da superposição de visões, de formas, o poeta minimiza os efeitos da perspectiva individual, tão valorizada pelos poetas da tradição romântica. Evidencia-se então a importância da arquitetura do poema. Esta arquitetura está no uso de palavras concretas e no rigor como estas palavras são organizadas. Enumeradas ou permutadas num mesmo texto, ou em textos diferentes, as palavras, como um tear, tecem num sentido e destecem noutra os fios das imagens femininas.

Sabe-se, no entanto, que a imagem da dançarina espanhola associada ao fogo não é exclusiva de João Cabral de Melo Neto. Antes do poeta brasileiro, o alemão Rainer Maria Rilke (1875-1926) já propunha a comparação entre “um fósforo a arder” e a dança de uma bailadora espanhola. A bailadora de Rilke, à medida que dança, é toda “flama” ou “chama”, como propõem seus diferentes tradutores. No entanto, ela despreza o fogo e “atira-o bruscamente no tablado/ e o contempla”, para depois apagá-lo, isto é, a mulher mesma se desfaz da imagem que a ela associam. Cabral se apropria dessa imagem da mulher/chama, mas para negá-la. Por isso, depois de frequentar *A educação pela pedra* (1962-1965), o

poeta, com o texto “Dois P. S. a um poema”, revisa a imagem da bailadora e a sua relação com o fogo:

*Certo poema imaginou que a daria a ver  
(sua pessoa, fora da dança) com o fogo.  
Porém o fogo, prisioneiro da fogueira,  
tem de esgotar o incêndio, o fogo todo;  
e o dela, ela o apaga (se e quando quer)  
ou o mete vivo no corpo: então, ao dobro.*

\*

*Certo poema imaginou que a daria a ver  
(quando dentro da dança) com a chama:  
imagem pouca e pequena para contê-la,  
conter sua chama e seu mais-que-chama.  
Embora o poema estime que a imagem  
não conteria tudo dessa chama sozinha,  
que por si se ateia (se e quando quer),  
de quanto o mais-que-chama não estima;  
pois vale o duplo de uma qualquer chama:  
estas só dançam da cintura para cima.*

(Melo Neto, 1997: 14)

O poeta admite a impossibilidade dessa imagem e das outras que a seguem nos seus "Estudos para uma bailadora espanhola" dizerem a mulher, pois, enquanto o fogo, sendo “prisioneiro da fogueira”, esgota-se com o incêndio, o fogo da bailadora é controlado por ela “(se e quando quer)”; quanto à chama, esta é “imagem pouca e pequena para contê-la,/ conter sua chama e seu mais-que-chama” (1997: 14). Em outro momento, no mesmo livro, com "De Bernarda a Fernanda de Utrera" (1997: 11) o poeta reintroduz as imagens da brasa e da chama, mas relacionadas às mulheres espanholas e aos seus *cantes*. No livro *Agrestes* (1981-1985), Cabral volta à mulher andaluza e seus sensuais movimentos de pernas, até que seja recuperada totalmente a imagem da bailadora espanhola e o seu dançar *flamenco* que “é cada vez; / é fazer; é um faz, nunca um fez” (1997: 233). No penúltimo livro, *Sevilha andando* (1987-1993), o poeta recorre novamente à imagem da bailadora, observando a incapacidade de dá-la a ver por palavras, pois “nada sabe dizer de novo” (1997: 329). As imagens associadas à mulher de “Estudos para uma bailadora



andaluza” são revistas e o poeta conclui que “o que dela se escreveu até então/ se revelou premonição” (1997: 332).

A análise destes textos evidencia os processos de desarticulação/reinvenção da imagem feminina na poesia de João Cabral de Melo Neto. Depois de estruturada a imagem, o poeta começa a depurá-la de forma bastante inovadora, através de desdobramentos e contrastes metafóricos; em seguida, há a total negação da imagem construída inicialmente e a mulher passa a existir pelo que não se “sabe” ou não se deseja dizer dela. Assume o estatuto de *figura*, e passa a ter *forma*, como propõe Genette, em seu ensaio “Figuras”:

*A expressão simples e comum não tem forma, a figura, sim: eis-nos de volta à definição da figura como separação entre o signo e o sentido, como espaço interior da linguagem.*

(Genette, 1972: 201)

A mulher, portanto, torna-se palavra que adquire concretude, vigor, consistência e suscita, ao ser expressa, uma pluralidade de significados.

### **3.3 – A CONSTRUÇÃO/DESCONSTRUÇÃO DAS MÚLTIPLAS FACES DO FEMININO**

Prosseguindo na busca da reconhecida objetividade ao tratar da mulher em sua poesia, João Cabral apresenta no livro *Quaderna* outras imagens que passam pelo mesmo processo de recorrência observado nos textos da “flama-bailarina” e por outros que se terá a oportunidade de observar na análise proposta a seguir. São as imagens da “casa-mulher”, da “onda-mulher” e da “fruta-mulher”, igualmente construídas à base de semelhanças e diferenças e depois desconstruídas pelo poeta.

No poema “A mulher e a casa”, o exercício de construção da imagem feminina passa pelo rigor geométrico da dialética do exterior e do interior da casa:

*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 e 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:  
seus 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, 1986: 153)

Segundo Gaston Bachelard (1998: 219), o geometrismo reforçado da dialética do exterior e do interior impõe limites que constituem barreiras. Por esse motivo, na leitura do texto literário, é preciso libertar-se de qualquer *intuição definitiva* para acompanhar a *audácia dos poetas*. Embora haja, no início do poema, a sugestão da exterioridade da casa

aliada à estaticidade da figura feminina vista como espaço de “aconchego”, “abrigo”, prevalece o dinamismo do jogo da contemplação que é mais do interior, do que do exterior da casa-mulher. É na possibilidade de ser percorrida “por dentro”, “por detrás da fachada” que a casa-mulher seduz o olhar de seu contemplador. Portanto, derrubam-se os limites e as barreiras do geometrismo da imagem, para que esta se constitua como figura multifacetada. A casa-mulher é valorizada por se abrir para o que não se vê por fora; pelo que possui por dentro, “com seus vazios, com o nada”. Toda a caracterização prosaica da casa-mulher, como a “plácida elegância”, o “reboco claro”, o “riso franco de varandas” vai sendo negado como objeto de contemplação, para que se busque o que a casa-mulher “pode ser dentro”.

Esse paradoxo que define o feminino em “A mulher e a casa” pode ser observado também no poema “Mulher vestida de gaiola” (1986: 176). Aparentemente “cingida”, limitada pela gaiola, a mulher se debate no seu interior e a sua força é a força “de enchente do mar de Olinda”. Também é assim em “Uma ouriça”, do livro *A educação pela pedra* (1962-1965). Além de trabalhada geometricamente através dos movimentos convexo e côncavo, a imagem da ouriça deixa de ser “passiva (como ouriço na loca)” para ser “agressiva (como jamais o ouriço)”, quando se chega perto dela; ou se lhe chega de longe, “propícia” para o “assalto” e para o “abraço”, simultaneamente. Configuradas em espaços geometricamente limitados, as “mulheres” dessas imagens valem pelo que não se deixam limitar, pelo que surpreendem. Portanto, os meios de estruturação das imagens desses textos passam por jogos antitéticos, até que haja a fusão dos opostos, propiciando um rompimento com o senso comum, com o tipo de poesia que busca fixar um aspecto do feminino em detrimento de outro.

Depois de “sevilhizada”, a imagem da “casa-mulher” apresenta-se reiterada, no livro *Sevilha andando* (1987-1993), na imagem da “barcaça-mulher”:

*Hoje embarcou numa mulher  
Recifense, ele a chama barcaça,  
que é o barco mais feminino,  
é mulher feita barco e casa.*

(Melo Neto, 1997: 335)

ou na “cidade-mulher”, onde o homem:

*nunca saberá  
se vive a cidade  
ou a mulher melhor  
sua mulheridade.*

(Melo Neto, 1997: 346)

Barcaça e cidade são equivalentes à mulher, quando configuradas como espaços do acolhimento, da harmonia, do repouso, apesar de suscitarem, simultaneamente, a idéia de movimento. A barcaça navega “sem timão, sem timoneiro”, não tem destino certo; a cidade é lugar de “perfeito andar”, que possui “rua sem nome”. Apesar de indefinida, a cidade-mulher, caracteriza-se pelo seu “segredo”: “o tudo de Sevilha/ está no andar de sua mulher” (1997: 339). A partir de então, a cidade-mulher torna-se “Cidade viva”:

*Sevilha é uma cidade viva  
com a sevilhana que a habita,*

*e que, andando, faz andar  
tudo o por onde ela passar.*

*Seja a estreita Calle Regina  
ou a San Luís, na Macarena,*

*há momentos em que não se sabe  
o que é passar e o que é passar-se.*

*Ora, vi que Sevilha andava  
ou fazia andar quem a andasse.*

*Quem me mostrou foi a mulher  
que sem a conhecer sequer*

*é tudo tão sevilhana  
no ser e no modo com que anda*

*que leva consigo Sevilha  
e a traz ao ambiente que habita.*  
(Melo Neto, 1997: 349)

Assim, a equivalência entre as duas imagens se faz em função do processo de imitação do andar que a cidade exige da mulher, ou que a mulher ensina à cidade. Elaboradas num clima mais subjetivo, as imagens femininas dos últimos livros, no entanto, reforçam o projeto arquitetônico do poeta, ao conjugar mulher-cidade-escrita. *Sevilha andando e Andando Sevilha* reiteram muitas idéias propostas em livros anteriores, no que concerne ao tema feminino. Nos poemas “Sevilha ao telefone” (1997: 344) e “Ainda Sevilha ao telefone” (1997: 348) podem ser observadas várias alusões ao poema “Paisagem ao telefone” (1986: 134), do livro *Quaderna*. Atento a esse aspecto, Barbiéri afirma que *Sevilha andando* vai repor o discurso, de novo, na perspectiva do seu “fieri”, que se auto-indicia nas passagens remissivas intratextuais (1997: 130). O crítico observa que, em “Paisagem pelo telefone”, há a naturalização da mulher na paisagem, uma vez que o telefone desvela primeiro a paisagem de luz e água da praia nordestina, para depois consubstanciar a presença clara e fresca da mulher nos elementos da paisagem; já nos poemas de *Sevilha andando*, a paisagem urbana se feminiza na imagem da mulher-cidade, pois o telefone abre-se logo “à pulsação da vida”, ao “arfar da cidade, ao “respirar recado” até que a cidade se torna “mulher inteira,/ mais que qualquer outra, Sevilha”. (1997: 345)

O processo de humanização da cidade, ou de feminização da imagem poética cabralina, no entanto, não pode ser visto simplesmente, conforme afirmam alguns nomes da crítica brasileira<sup>31</sup>, como um retorno às formas do tradicional lirismo brasileiro, tantas vezes negadas pelo poeta-engenheiro. João Cabral continua mantendo a sua fidelidade ao aspecto visual de seus textos, bem como trabalha rigorosamente a linguagem de cada poema. Como

---

<sup>31</sup> Rever a opinião de Moisés (1999) apresentada no primeiro capítulo deste trabalho.

ele mesmo afirma em “A sevilhana que não se sabia”, o poeta quis dar a ver a sua imagem poética, ou quis “dá-la a se ver” e no momento, “ei-lo incapaz de todo: nada sabe dizer de novo.” (1997: 329) No entanto, apresenta quatro quadros, nos quais valoriza diferentes aspectos da linguagem, para tentar encontrar a imagem desejada. No primeiro quadro, “reencontra as coisas ditas” sobre a sevilhana:

*Sua alegria nem sempre alegre  
porque há nela dupla febre:*

*a febre sem patologia  
que lhe enfebrece até a gíria,*

*que tanto informa sua festa  
e a alma em chispa detrás dela;*

*e a outra febre, a da doença,  
da pobreza da Macarena,*

*dos operários sem semana  
e dos ciganos de Triana:*

*a febre antiga e popular  
que o mundo um dia há de curar*

*e nada tem com a febre que arde  
no que é Sevilha e suas Carmens.*

Do comparante “fogo” de suas primeiras bailadoras, relacionado tanto ao contexto social de que fazem parte, quanto à sensualidade de seus movimentos, o poeta passa a “febre sem patologia”, mas tão intensa e ardente como a chama do fogo, pois é febre social, indiciadora da situação de pobreza em que vivem os operários e os ciganos de Triana, por isso “febre antiga e popular/ que o mundo um dia há de curar”, e que nada tem com a feminilidade de Sevilha e suas Carmens.

No segundo quadro, a sevilhana é pintada em sua equivalência com a cidade de Sevilha, através do uso de uma linguagem predominantemente adjetiva:

*De uma Sevilha tem pudor:*

*de onde nos balcões tanta flor,*

*de onde as casas de cor, caiadas  
cada ano em cores papagaias,*

*que fazem cada rua uma festa  
que a sevilhana sem modéstia*

*passeia como em sala sua,  
multivestida porém nua,*

*dessa nudez sob mil refolhos  
que só se expressa pelos olhos.*

Associada às características da cidade, a imagem da sevilhana adquire a aparência de “multivestida”, mas, para o olhar de quem a contempla, mostra-se “nua”. A partir de então, a mulher reencontra o símile “chama morena e petulante” das bailadoras, as quais continuam “pisando esbeltas no chão, /ambas, num andar de afirmação” (1997: 330).

No terceiro quadro, o poeta tenta dissociar a imagem da mulher sevilhana da imagem da cidade de Sevilha:

*Pois não quis viver em Sevilha  
que é de onde ela não se sabia,*

*descrente da antropologia  
que lhe nega a genealogia:*

*mas sevilhana nela toda,  
como se naufragada forma*

*viesses a encalhar por engano  
nas praias do Espírito Santo.*

Não convencido de que a imagem da mulher se basta na imagem da cidade, ou vice-versa, o poeta retoma a relação entre a dança por *siguiriyas* e o *cante* do cigano, antes somente associado à mulher, para associá-lo à cidade. Então, a cidade se configura como espaço ou “praças de bolso, feitas/ para se ir escutar o tempo/ desfiar carretéis de silêncio.”

Finalmente, no último quadro, o poeta deseja mostrar a sevilhana pela associação entre a mulher e a sonoridade das rimas do poema:

*quis dar-lhe a ver em assonantes  
o que ambas têm de semelhante.*

*Mas para sua confusão  
o que escreveu até então*

*de Sevilha, de sua mulher,  
de suas ruas, de seu ser*

*(que Sevilha, se há de entender  
é toda uma forma de ser),*

*o que escreveu até então  
se revelou premonição  
(Melo Neto, 1997: 332)*

A partir de então, o poeta reafirma a possibilidade de relacionar a mulher à cidade, relação vista como “Sobrenatural”, embora seja ele “homem do Nordeste”, homem descrente, que conhece um “Senhor” que “só aparece com santas, sádicas esponjas/ para enxugar riachos e sombras”. Toda essa “pesquisa” em torno da imagem feminina demonstra que Cabral continua fiel aos seus princípios, mantendo em sua poética o discurso daquele poeta que *não é um iluminado, que faz porque faz*. (Melo Neto, 1975); daquele que diz: *o poeta faz a língua se conservar e andar para a frente*. (Melo Neto, 1987)

Já os poemas que apresentam a imagem da “onda-mulher”, apesar de obedecerem ao mesmo processo das antíteses observados nas outras imagens femininas, inovam por trabalhar com a ambigüidade, de forma mais explícita. Em “Imitação da água”, a imitação pode ser da água imitando a mulher, como da água sendo imitada pela mulher. No primeiro caso, a água é convertida em onda, por imitar da mulher a sua imobilidade; no segundo caso, quando a mulher imita a água, aquela adquire “o dom de se derramar”, torna-se dinâmica. O processo de imitação é duplicado, como é duplo o texto em seus movimentos.



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.<sup>32</sup>

Esse processo duplo é repetido no texto “Uma mulher e o Beberibe”, de *A educação pela pedra*:

*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 a arrasta).*

---

<sup>32</sup> SILVA, Anazildo Vasconcelos da (1984) apresenta uma leitura do poema, chamando a atenção não só para a ambigüidade do título, como também para o duplo movimento do texto e para a utilização singular dos tempos verbais.

\*

*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).  
(Melo Neto, 1997: 10)*

Se no primeiro momento do poema, a mulher “se imove com o andamento da água” pela sua indecisão entre “ser tempo ou espaço”; no segundo momento, o rio, mais tempo do que espaço, “imita o imovimento “da mulher, “que há pouco imitara” o dele. A alternância das imagens sugere o dinamismo da realidade feminina.

Já o poema “Jogos frutais” oferece a última das múltiplas faces do feminino apresentadas em *Quaderna*. Obedecendo ao mesmo processo da oposição entre o que a imagem oferece externa e internamente, o poema explora a sensorialidade da textura, da luminosidade, da forma e do gosto da “fruta-mulher”:

*De fruta é tua textura  
e assim concreta;  
textura densa que a luz  
não atravessa.  
Sem transparência:  
não de água clara, porém  
de mel, intensa.*

*Intensa é tua textura  
porém não cega;  
sim de coisa que tem luz  
própria, interna.  
E tens idêntica  
carnação de mel de cana  
e luz morena.*

O realismo do *desenho* da imagem sugere sensualidade, erotismo no trato do feminino. A “fruta-mulher” é apreendida pela sua carnalidade. No entanto, o poeta

ultrapassa a visão erótica tradicional, e talvez a “dimensão telúrica” de Manuel Botelho de Oliveira, observada por Fortuna (1999), em “A Ilha da Maré”:

*As frutas se produzem copiosas,  
E são tão deleitosas,  
Que como junto ao mar o sítio é posto,  
Lhes dá salgado o mar o sal do gosto.  
As canas fertilmente se produzem,  
E a tão breve discurso se reduzem,  
Que, porque crescem muito,  
Em doze meses lhe sazona o fruto,  
E não quer, quando o fruto se deseja,  
que sendo velha a cana, fértil seja.*  
(Oliveira, 1953: 128)

A fruta em Cabral continua com sabores afinados, consistência “inchada”, e agrada tanto quanto as frutas de Botelho de Oliveira, mas vai além disso, pois é “fruta completa:/ para todos os sentidos,/ para cama e mesa” e, dissociada da “aparência fácil,/ convidativa”, é apreendida pelo que tem de “podre”. Nesse sentido, a metáfora perfeita da “fruta” é decomposta por possibilitar “que uns te digam podre e outros/ te digam verde.” Assim, como lembra Marta Peixoto (1983), Cabral lança mão da metáfora para *aproximar-se de clichês e então evitá-los com destreza e humor* (1983: 156).

O poema “As frutas de Pernambuco”, do livro *A escola das facas* (1975-1980), ilustra esse processo de desconstrução da imagem da fruta-mulher, de forma mais contundente:

*Pernambuco, tão masculino  
que agrediu tudo, de menino,  
  
é capaz das frutas mais fêmeas  
e da fêmeza mais sedenta.  
  
São ninfomaníacas, quase,  
no dissolver-se, no entregar-se,  
  
sem nada guardar-se, de puta.  
Mesmo nas ácidas, o açúcar,*

*é tão carnal, grosso, de corpo,  
de corpo para o corpo, o coito,*

*que mais na cama que na mesa  
seria cômodo querê-las.*

(Melo Neto, 1997: 112)

O poema é organizado através de uma linguagem mais ousada, que privilegia a percepção e a representação das circunstâncias em que as frutas são “comidas”. É uma relação de erotismo explícito, em que as “frutas *mais* fêmeas”, de “feemeza *mais* sedenta”, entregam-se sem pudor. O ato “*tão* carnal” insinua “que *mais* na cama que na mesa, seria cômodo querê-las”. Outro ponto que acentua o erotismo da imagem das frutas é a oposição da feminilidade das frutas ao aspecto “*tão* masculino” de Pernambuco.

Outros textos de *A escola das facas* vão trabalhar o erotismo, propondo inusitados processos imagísticos. No poema “O fogo no canavial”, o fogo é “voz rouca de fera em cio” e:

*(O inferno foi fogo de vista,  
ou de palha, queimou as saias:  
deixou nua a perna da cana,  
despiu-a, mas sem deflorá-la.)*

(Melo Neto, 1997: 108)

Em “A cana-de-açúcar menina”, o erotismo aparece quando:

*A cana-de-açúcar, tão pura,  
se recusa, viva, a estar nua:*

*desde cedo, saias folhudas  
milvestem-lhe a perna andaluza.*

*É tão andaluza em si mesma  
que cresce promíscua e honesta;  
cresce em noviça, sem carinhos,  
sem flores, cantos, passarinhos.*

(Melo Neto, 1997: 114)

Através do recurso estilístico da personificação da natureza estática (fogo e cana de-açúcar), uma relação erótica, própria dos seres humanos, é estabelecida pelas imagens dos poemas. Como a imagem da “fruta-mulher”, a “cana-de-açúcar menina” também é instauradora do erotismo na poesia cabralina. No entanto, a presença/ausência do erotismo nesta poesia é bastante discutida, uma vez que o erotismo é confundido, na maioria das vezes, como referência às partes eróticas do corpo da mulher. O que, então, constituiria *erotismo* em poesia?

Octavio Paz (1994) tenta delimitar as fronteiras entre amor, sexualidade e erotismo, declarando que o que vai distinguir erotismo de sexualidade é *a infinita variedade de formas em que se manifesta, em todas as épocas e em todas as terras*. O erotismo, na concepção de Paz, é *invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo* (1994: 16). Por aí, o autor supracitado aproxima o erotismo da poesia, por considerá-lo sexualidade transfigurada, metáfora. A imagem poética seria, então, *abraço de realidades opostas*, e a rima, *cópula de sons*. A poesia erotizaria o mundo, nesta perspectiva. Diante do exposto, os exercícios de construção da imagem cabralina entrariam nesse processo de erotização da linguagem, já que o poeta constantemente *desveste* suas metáforas dos ornamentos previamente concedidos, para que a figura alcance a clareza, a objetividade desejada.<sup>33</sup> No caso dos textos citados, Cabral rompe com a imagística convencional do erotismo apresentado pela maioria dos poetas brasileiros, ao oferecer outra variedade de imagens eróticas em sua poesia.

Assim, as diferentes reescrituras de imagens, de poemas ou de processos de construção de textos revelam que Cabral tenta prosseguir no seu desejo de depuração da figura da mulher, até que não se perceba nela qualquer tentativa individual de semantização.

Portanto, os poemas analisados são, como propõem suas imagens dinâmicas, a própria arte em exercício. A concretude dessas imagens limitam o signo ao mesmo tempo que invocam, na apreensão do leitor/espectador, um jogo de aproximação e distanciamento da realidade. O nexos que permite a correlação entre as imagens não é imediato ou fortuito: obedece à dinâmica do poema e brota de sua interioridade, reiterando a tensão, mola mestra do processo criativo, segundo a ótica do poeta nordestino.

Entende-se que João Cabral não quer pensar “por” alguém, mas pensar “com” o seu leitor na configuração de suas imagens poéticas. Por esse motivo, o poeta nordestino afasta-se dos mecanismos de formalização frequentes na poesia brasileira e opta pela construção ao nível da estrutura poemática, ultrapassando as barreiras convencionais.

---

<sup>33</sup> Essa também é a leitura de Antônio José Ferreira Afonso (1995), que considera a poesia cabralina figurada na imagem da mulher.

## CAPÍTULO IV

### A IMAGEM DA MULHER E O INTERCURSO ENTRE AS VÁRIAS LINGUAGENS

Nos capítulos anteriores, procurou-se destacar alguns dos recursos usados pelos poetas na apresentação da imagem feminina. Se por um lado observa-se que a tendência da tradição brasileira é subjetivar o tema, predominantemente através da organização de uma linguagem mais abstrata e convencional, por outro, João Cabral rompe com essa tradição ao propor um tipo de poesia que valoriza a palavra objetiva e concreta.

Em entrevista concedida a Secchin<sup>34</sup>, em novembro de 1980, João Cabral dizia que ainda não se enfatizara o grande número de substantivos, adjetivos e verbos concretos em seus textos. Para o poeta, os adjetivos e os verbos também admitem essa categoria, e exemplifica:

*o adjetivo “sublime” é abstrato, como “tristeza”. “Maçã” é tão concreto quanto o adjetivo “torto”. A literatura espanhola usa preponderantemente o concreto, e por isso me interessou. As literaturas primitivas me interessam. Parece que a linguagem começou pelas palavras concretas.*

(Melo Neto, 1980).

Em outra ocasião, referindo-se aos três tipos de poesia propostos por Ezra Pound, Cabral afirma que as poesias portuguesa e brasileira são *preponderantemente melopéia e logopéia* (Melo Neto, 1958)<sup>35</sup>, ou seja, poesia de sugestão auditiva e poesia que transmite

---

<sup>34</sup> Entrevista publicada na obra *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos* (1999).

<sup>35</sup> Os depoimentos de Cabral são extraídos do livro *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, de Félix de Athayde (1998).

uma idéia, respectivamente. O poeta considera a sua poesia como sendo uma poesia de *fanopéia*, isto é, aquela que *apresenta uma realidade visual ou visualizável* (Melo Neto, 1958). Este tipo de poesia, a *fanopéia*, ao sugerir uma maçã, por exemplo, cria um símbolo, um objeto concreto, que pode ser lido tanto pelo escritor, como pelo leitor. Assim, a comunicação entre os dois se estabelece prontamente, porque quando se lê *maçã*, não se lê o conceito de maçã. Ao passo que *melancolia*, cada um lê de um jeito. Desse modo, o *concreto é mais poético do que o abstrato* (Melo Neto, 1988), pois, a palavra concreta é a palavra entendida pelos sentidos. E a palavra abstrata é a palavra que se atinge pela inteligência. A impressão do poeta é *de que a poesia é uma linguagem que se dirige à inteligência, mas através dos sentidos* (Melo Neto, 1989). Por isso, afirma que *dar a ver com palavras concretas, que se dirigem aos sentidos é mais fácil do que usando palavras abstratas* (Melo Neto, 1989).

Segundo Barbiéri (1997: 13), a poética do concreto e do exato do poeta-engenheiro estabelece um diálogo translingüístico com pintores como Miró, Mondrian; ou com escultores como Brancusi e Mary Vieira. Assim, a palavra concreta de João Cabral assimilaria o momento e o lugar de que fala, ao mirar-se no *modelo de estudos de organização do espaço que alinham superfícies e planos em volumes e figuras rigorosamente recortadas*. O discurso cabralino, então, deixa de ser um *falar sobre coisas para ser um falar com coisas*. (1997: 13)

Tendo em vista essas concepções sobre a imagem poética cabralina, no presente capítulo, pretende-se mostrar que o poeta nordestino propõe um tipo de linguagem que se desloca do eixo literário, verbal, adquirindo características que são basicamente de outras linguagens, como da linguagem visual e da linguagem virtual, se tomado, como pressuposto teórico, o estudo das “Três matrizes da linguagem-pensamento”, proposto pela semioticista Lúcia Santaella.



#### 4.1 – AS TRÊS MATRIZES DA LINGUAGEM-PENSAMENTO

A leitura, descrição e análise dos mais diversos tipos de discursos verbais, bem como de variados processos sígnicos não-verbais, levou Santaella, inspirada na fenomenologia peirceana, a observar que as linguagens estão em constante mutação. Há processos de parentesco, troca, migração e intercurso entre as várias linguagens. Deve-se pois, buscar nessas várias linguagens, segundo a pesquisadora, o que ela chama de *intelecção de possíveis leis gerais que subjazem a todos os fenômenos sígnicos* (1999: 14). O primeiro passo dado na pesquisa foi *não dividir as linguagens em campos estanques, rígida ou asceticamente separados: a literatura e as formas narrativas numa gaveta, a pintura em outra; o cinema de um lado, a fotografia de outro; o vídeo aqui e a música lá...* (Santaella, 1999: 14).

Como pressuposto dessa teoria, a semiótica afirma que há raízes lógicas que determinam a constituição de todo e qualquer sistema de signos. São raízes mais profundas do que a superfície das mensagens e dos canais que as veiculam pode levar a perceber. Assim, considerando a multiplicidade e a diversidade aparente das linguagens, e sempre

guiada pela fenomenologia peirceana<sup>36</sup>, Santaella propõe três matrizes da linguagem-pensamento: a matriz verbal, a matriz visual e a matriz virtual (que encontra na música sua forma exemplar de expressão). Desse modo, todas as linguagens, salvo a variedade dos canais e as diferenças específicas que elas adquirem nesses canais, têm suas bases nessas matrizes, mais comumente nas combinações entre as várias modalidades em que cada uma dessas matrizes se subdivide.

Guardando as devidas proporções, Santaella declara que a matriz virtual está baseada na categoria peirceana da primeiridade, pois é uma forma de expressão que tem um poder referencial fragilíssimo, aliado a um alto poder de sugestão, que vai colocá-la no universo icônico das mais puras associações por semelhança. Já a linguagem visual estaria para a secundidade, pela:

*insistência com que as imagens singulares, aqui e agora, apresentam-se à percepção. Ver é estar diante de algo, mesmo que esse algo seja uma imagem mental ou onírica. Aliada ao seu caráter perceptivo, que corresponde tipicamente ao universo da secundidade, a linguagem visual tem uma vocação referencial, o que a categoriza como signo basicamente indicial.*

(Santaella, 1999: 16)

Finalmente, o discurso verbal é definido pelo seu poder conceitual, a ponto de se

---

<sup>36</sup> A fenomenologia peirceana, segundo Santaella, tem por função responder à mais antiga questão que a filosofia, desde seus primórdios, tem-se feito: como se dá a apreensão e compreensão do mundo pelo homem? Como a multiplicidade e diversidade infinitas do universo sensível são convertidas em realidades inteligidas? Depois de décadas do mais apurado esforço intelectual, Peirce concluiu que tudo o que nossa mente é capaz de apreender, tudo o que aparece à consciência, assim o faz numa gradação de três elementos: 1) qualidade ou sentimento, 2) reação e 3) mediação. Peirce vai mais longe ao dizer que esses elementos presentes no ato de apreender os fenômenos são elementos formais integrantes de todo e qualquer fenômeno, seja ele físico, real, imaginado, sonhado, lembrado, experimentado etc. Sendo elementos presentes em tudo e em qualquer coisa, Peirce esvazia os termos de qualquer conteúdo material, reduzindo-os à sua natureza puramente lógica. Daí surgirem as categorias denominadas por 1) primeiridade 2) secundidade e 3) terceiridade. Toda a obra peirceana está alicerçada nessas categorias, bem como sua doutrina dos signos ou semiótica.

poder afirmar que o verbal é *verdadeiramente o reino da abstração* (Santaella, 1999: 16). Essa assertiva corresponde ao que Peirce define como signo simbólico ou universo da mediação e das leis.

Isto posto, Santaella declara que cada um desses tipos de linguagem tem seu eixo de dominância em uma das categorias peirceanas: o verbal é uma questão de símbolo; o visual, uma questão de índice; e o musical, uma questão de ícone. No entanto, cada uma dessas linguagens pode se distanciar de seu eixo de categorização e adquirir características de uma outra linguagem. Então, Santaella lança a hipótese de que deve haver:

*uma redistribuição das três categorias no interior de cada linguagem. Assim sendo, o verbal, por exemplo, que se define na matriz do símbolo, redistribui-se também dentro dos caracteres de iconicidade e indexicalidade. O mesmo acontece com o visual, que se expande para os níveis de iconicidade e simbolicidade, tanto quanto o musical também se apresenta com características indiciais e simbólicas.*

(Santaella, 1999: 16)

Prosseguindo suas análises, a pesquisadora estrutura uma classificação do discurso verbal, tendo como respaldo a tradicional divisão dos discursos em descrição, narração e dissertação. Para ela, a descrição está para a primeiridade, a narração para a secundidade e a dissertação para a terceiridade. Depois de aprofundar o interior dessa nova tríade, Santaella percebe que há uma repetida possibilidade de *recursividade*, ou seja:

*dentro da descrição caberiam três níveis, correspondendo novamente aos caracteres de primeiro, segundo e terceiro (descrição qualitativa, indicial e conceitual), o mesmo ocorrendo com a narrativa (espacial, sucessiva e causal) e a dissertação (conjectural, relacional e argumentativa).*

(Santaella, 1999: 16)

Desse modo, a semioticista chega a nove tipos de discursos, que, misturados, podem chegar a mais de cem tipos de discursos possíveis. A pesquisadora continua sua

exposição teórica, analisando o discurso visual e a linguagem musical,<sup>37</sup> chegando a vinte e sete modos de estruturação de linguagem, o que forneceria meios para *inteligir as características dos sistemas sígnicos híbridos* (Santaella, 1999: 17).

## 4.2 – O DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E OUTRAS ARTES

As relações entre o fazer literário e os demais sistemas de signos, e vice-versa, no entanto, não constituem um fenômeno exclusivo da era moderna, na observação dos estudiosos do assunto. Desde a Antigüidade já se observa, no campo das artes plásticas gregas, inúmeras obras inspiradas em passagens da *Ilíada* ou da *Odisséia*, por exemplo. Neste sentido, Oliveira (1993) desenvolve um estudo sobre as relações entre o verbal e o pictural na narrativa moderna, ressaltando o jogo de interferência entre esses códigos em alguns textos da literatura inglesa e brasileira. A pesquisadora inicia sua reflexão analisando a tradição horaciana do *ut pictura poesis*, pela qual o poeta prescreve, entre outros, os ideais da *harmonia*, da *proporção*, do *decoro* e da *unidade* para a arte poética, fundamentando-se no paralelo com a pintura. Desta forma, a relação entre os códigos possibilita o seguinte paradigma: as normas de uma arte passam a modelo de outra. O período renascentista inverte Horácio e coloca a poesia como modelo para a pintura. No século XVIII, os poetas voltam a estudar os quadros e os neoclássicos enfatizam a pintura

---

<sup>37</sup> Essa parte da pesquisa de Santaella, por fugir aos interesses deste estudo que trata da linguagem verbal, não foi apresentada.

como modelo, por exemplo, de imitação da natureza, em suas diversas manifestações.

Voltando ao escopo deste trabalho, João Cabral de Melo Neto admite ter recebido influências do Cubismo, do Concretismo e do cinema em sua poesia, caracterizada por ele mesmo como sendo *essencialmente visual* (Melo Neto, 1973). Outra influência considerada *decisiva* na poesia cabralina foi *Le Corbusier, com sua concretização audaciosa de teorias arquitetônicas avançadas* (Melo Neto, 1978), que curou o poeta *do surrealismo definido como arte fúnebre em seu livro “Quando as catedrais eram brancas”*. (Melo Neto, 1980).

Evidentemente, o poeta aceita as teorias artísticas da arquitetura, da pintura e da escultura. Várias pesquisas realizadas pela crítica brasileira revelam a importância da dimensão visual nessa poética<sup>38</sup>. Partindo dessas considerações, tenta-se mostrar, na seqüência deste estudo, o intercurso da imagem feminina de João Cabral, que se desloca da categoria de símbolo para a categoria do índice e do ícone, ao ser construída a partir dos mesmos processos de organização da linguagem da arquitetura, da escultura, da pintura, da dança e *cante flamencos*.<sup>39</sup>

O livro *Museu de tudo* (1966-1974) inaugura um tipo de poesia que, de certa forma, difere dos textos anteriores. A coleção de poemas apresentada, *compondo uma espécie de quadros, ou uma série de quadros*, como observa o crítico português Oscar Lopes<sup>40</sup>, aborda diferentes temas, dentre eles, a música da Andaluzia, pintores, escultores, escritores, futebol etc. O motivo feminino comparece mais uma vez, só que recebendo um tratamento variado: surgem descrições do ofício de mulheres, como em “A escultura de

---

<sup>38</sup> Pode ser citado como exemplo o trabalho de Helton Gonçalves de Souza, “Por um modo novo e completo de ler a poesia crítica de João Cabral de Melo Neto”, no qual o pesquisador aprofunda o diálogo entre o plano visual dos textos de *Poesia crítica* e do ideário estético de Piet Mondrian. A pesquisa destaca a necessidade de valorização sistemática da percepção do estrato ótico na obra do poeta pernambucano. Outro texto que mostra a relação entre a poesia cabralina e o código plástico é o livro de Danilo Lobo: *O poema e o quadro: o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*.(1981).

<sup>39</sup> Em 1982, em entrevista concedida a Alexandrino Rocha, o poeta nordestino afirma: *A música andaluza se associa a movimento de dança, torna-se visual. Aí eu gosto*.

<sup>40</sup> Numa entrevista a Mário Pontes, Cabral concorda com a leitura desse crítico, declarando *que se trata de uma coleção de coisas reconstruídas e arrumadas conforme um plano de disposição*. (Cabral, 1980)

Mary Vieira”; descrições de “Estátuas jacentes”, de “Retratos de andaluza”; até a apresentação de costumes femininos como em “A criadora de urubus”. Além do aspecto descritivo da linguagem, que reforça o estrato ótico do poema, que reúne todos esses *quadros* é a perspectiva racional, objetiva com que são apreendidos. Parece prevalecer em alguns dos textos a iconicidade da imagem, pelo fato de a linguagem se prender às qualidades inerentes ao objeto descrito. Outros são descrições indiciais, ou então conceituais, pelo tipo de associações exigidas.

“A escultura de Mary Vieira”, por exemplo, é descrita obedecendo o mesmo processo gradativo que é dado à escultura:

*dar a qualquer matéria  
a aritmética do metal  
dar lâmina ao metal  
e à lâmina alumínio*

*dar ao número ímpar  
o acabamento do par  
então ao número par  
o assentamento do quatro*

*dar a qualquer linha  
projeto a pino de reta  
dar ao círculo sua reta  
sua racional de quadrado*

*dar à escultura o limpo  
de uma máquina de arte  
por sua vez capaz de arte  
de dar-se um espaço explícito  
(Melo Neto, 1997: 47)*

A ausência de pontuação, o uso anafórico do verbo “dar”, associado à continuidade das imagens que são acrescentadas, e ao mesmo tempo, “polidas”, enxugadas, sugerem o processo de construção da escultura. Algumas etapas do trabalho do escultor são sugeridas no poema. Há no texto, como na arte da escultura uma total adequação entre

forma e o conteúdo.<sup>41</sup> Visto desta forma, o discurso verbal adquire caracteres da linguagem visual, por favorecer a percepção imediata da estátua, a partir do processo de organização da linguagem que a descreve.

O poema “Estátuas jacentes” (1997: 54) é outro exemplo de inovação do processo cabralino de organização da imagem. O que torna visível o estado em que se encontram, são os seus aspectos materiais, plásticos:

1.

*Certas parecem dormir  
de um sono empedernido  
que gelasse seu sangue,  
veias de arame rígido;*

*e que as veias de ferro  
lhe fossem interno cárcere,  
aprisionando o corpo  
entre enramadas grades.*

2.

*Outras como que dormem  
do sono empedernido  
mas não interno, externo,  
ou de um sono vestido;*

*estão como vestidas  
de sua morte, engomadas,  
dentro de seus vestidos  
duros, emparedadas.*

(Melo Neto, 1997: 54)

Outra vez a linguagem passa a indicial, por pressupor uma associação entre os

---

<sup>41</sup> Hegel, ao tratar das formas da arte, lembra que na escultura *a forma e o conteúdo são de uma adequação absoluta, nenhum deles sobreleva o outro, a forma determina o conteúdo e o conteúdo determina a forma; é a unidade na sua pura universalidade.* (1999: 108)

elementos plásticos da imagem e o estado em que se encontram.<sup>42</sup> A primeira parte do poema trata do lado interno das estátuas, revelado pelo seu lado externo. A segunda parte do texto revela o lado externo das estátuas, através da impressão que delas tem o observador.

Já as andaluzas são retratadas pelas características que as aproximam das cidades onde nasceram:

*Retrato de andaluza*

*Estatura pequena e nítida  
das cidades de onde ela era:  
daquele justo para o abraço  
que é de Cádiz, onde nascera,  
e de Sevilha, onde vivia  
e se dizia, mas não era:  
cidades que ainda se podem  
abraçar de uma vez, completas,  
e que dão certo estar-se dentro,  
àquele que as habita ou versa,  
a entrega inteira, feminina,  
e sensual ou sexual, de sesta.*

(Melo Neto, 1997: 58)

A clareza e a simetria da mulher, objeto-espaço, são tomadas como elementos básicos na organização da imagem. Por isso, em “Outro retrato de andaluza”, há:

*Clareza para vários sentidos,  
e de luz, mas sem transparências:  
não clareza de um copo de água,  
mas interna, carnal, espessa.*

*Clareza não só para a vista:  
clareza ao dente do pão fresco,  
do riso claro à vista e ao ouvido,  
ao tacto, de coxa ou de seio.*

*Clareza do ar que sempre acende,  
do ar de sal vivo que conversa,  
do ar fêmea que toda a envolve,  
ar tanguillo das saias dela.*

(Melo Neto, 1997: 82)

A opção do poeta pela luz em detrimento da treva e da morbidez, pelo construtivismo e pela lucidez resulta da influência de Le Corbusier:

---

<sup>42</sup> No seu *Panorama da semiótica*, Winfried Nöth cita Peirce, ao caracterizar os signos indiciais:



*(...) a maior influência que sofri foi de Le Corbusier. Aprendi com ele que se podia fazer uma arte não como o mórbido, mas como o são; não com o espontâneo, mas com o construído.*

(Melo Neto, 1980)

João Cabral declara em outra entrevista<sup>43</sup> que Le Corbusier tinha grande interesse pelo Cubismo, interesse que passou a ser grande para ele também. E no poema “Fábula de um arquiteto” (1997: 15), o poeta fala sobre a influência do arquiteto franco-suíço:

*A arquitetura com construir portas,  
de abrir; ou como construir o aberto;  
construir, não como ilhar e prender,  
nem construir como fechar secretos;  
construir portas abertas, em portas,  
casas exclusivamente portas e teto.  
O arquiteto: o que abre para o homem  
(tudo se sanearia desde casas abertas)  
portas por-onde, jamais portas-contra;  
por onde, livres: ar luz razão certa.*

2

*Até que, tantos livres o amedrontando,  
renegou dar a viver no claro e aberto.  
Onde vãos de abrir, ele foi amurando  
opacos de fechar; onde vidro, concreto;  
até refechar o homem: na capela útero,  
com confortos de matriz, outra vez feto.*

A arquitetura é apresentada na primeira parte do poema como o processo de construção de “portas de abrir”. Através de repetições, o poeta vai desdobrando a arquitetura. Esse desdobramento inicialmente passa pela negação do que compromete o trabalho do arquiteto: “ilhar e prender”, “fechar secretos”; para depois enfatizar o que é

---

*Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contigüidade e não de uma associação por semelhança ou por operações intelectuais.* (1995: 85)

<sup>43</sup> Entrevista a André Pestana, *O que eles pensam*. Rio de Janeiro, Tagore, 1990.

considerado como objeto exclusivo da arquitetura de Le Corbusier: “construir portas abertas, em portas;/ casas exclusivamente portas e teto”; até culminar nos valores filosóficos desta arquitetura: arte das “portas por-onde”, “livres: ar luz razão certa”. Já na segunda parte do texto, Cabral mostra as reações suscitadas no homem pela arquitetura: medo e desejo de se “refechar”, com o mesmo conforto “de matriz, outra vez feto”.

A organização das imagens literárias em Cabral, na sua estruturação enquanto signo, parece constituída das mesmas “portas” de Le Corbusier, imagens “por-onde”, “livres: ar luz razão certa”. Assim estruturada, a linguagem literária se aproxima da linguagem da arquitetura, arte que leva em conta o *espaço interior* do objeto representado. Espaço *que não pode ser conhecido e vivido a não ser por experiência direta* (Zevi, 1996: 18).

Portanto, a figura feminina de “Retrato de andaluza” (1997: 58) não se constitui apenas como um objeto para ser contemplado, mas também para ser *habitado*, vivido pelo seu contemplador, ao qual se entrega “inteira, feminina, e sensual ou sexual, de sesta” (Cabral, 1997: 59). Aldrich (1969), ao tratar da arquitetura no livro *Filosofia da arte*, observa que se uma casa *for arquitetonicamente correta, o “interior” doméstico e o “exterior” ambiental serão organicamente relacionados enquanto servam à intimidade da vida doméstica* (1969: 83).

Também o poema “A mulher e a casa”, analisado no capítulo anterior, seria outro texto que se organiza arquitetonicamente, por apresentar um espaço rítmico e dinâmico, que articula *interior* e *exterior* da figura feminina. Do índice ao aparente símbolo, é na superfície da linguagem que o objeto se revela ao olhar do observador, ou seja, foge da iconicidade e da representação simbólica.

Já no poema “A criadora de urubus”, a mulher de Seu Costa, que cria urubus no galinheiro, é descrita conceitualmente, isto é, organizada pelo *reino da abstração*

(Santaella, 1999: 16), uma vez que passa pelo julgamento jocoso do poeta, que associa a cor do urubu à cor da batina do padre:

*A mulher de Seu Costa  
(com medo se sabia)  
criava urubus no galinheiro  
junto com a criação comezinha.  
Decepção ao saber  
a correta razão:  
não era pelo gosto doentio  
de criar tais bichos do Cão,  
  
nem pelo do exercício  
do estranho e seus desvãos:  
mas sim porque o urubu protege,  
é padre, abençoa a criação.*  
(Melo Neto, 1997: 76)

O significado da imagem se estabelece a partir de uma relação arbitrária e que depende de uma convenção social: o uso da cor preta pelo padre.

Estruturadas como linguagem verbal, essas imagens femininas, no entanto, parecem obedecer a outras lições além da escultura e da arquitetura: seria “A lição de pintura”:

*Quadro nenhum está acabado,  
disse certo pintor;  
se pode sem fim continuá-lo,  
primeiro, ao além de outro quadro  
  
que, feito a partir de tal forma,  
tem na tela, oculta, uma porta  
que dá a um corredor  
que leva a outra e a muitas outras.*  
(Melo Neto, 1997: 77)

No entanto, há mais linguagens propostas em *Museu de tudo*. Dois poemas falam do *cante flamenco*. O primeiro deles, o *cante hondo*, é lembrado pelo seu “gemido” que “acaba em explosão”:

*O cante hondo às mais das vezes  
desconhece essa distinção:  
o seu lamento mais gemido  
acaba em explosão.*

*Tão retesada é sua tensão,  
tão carne viva seu estoque,  
que ao desembainhar-se em canto  
rompe a bainha e explode.*

(Melo Neto, 1997: 47)

O gemido do *cante flamenco* é associado à imagem da faca “que ao desembainhar-se em canto/ rompe a bainha e explode”. Depois, surge o poema “Ainda *el cante flamenco*”, visto como “música desejada” por não fazer adormecer, mas sim arrepiar “a alma e o dente”:

*É a música desejada  
como o que não adormece:  
o mais contrário do embalo  
e do canto emoliente.  
Na Andaluzia esse canto  
insonífero se atende:  
a contrapelo, esfolado,  
arrepinando a alma e o dente.*

(Melo Neto, 1997: 63)

Nos dois momentos, o poeta retira da música flamenga o que ela tem de visual e emocional, reforçando o que viria a dizer numa ocasião futura: *o flamenco é uma música que eu consigo ver*. (Melo Neto, 1989)<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Grifo nosso. Os estudos sobre o *Flamenco*, acessados na Internet, apontam as três formas básicas do *Flamenco*: o cante (a canção), o baile (a dança) e a guitarra (a música). Assim, as imagens visual, musical e emocional do *flamenco* só podem ser conseguidas com a participação fundamental de seus componentes fundamentais.

Conhecedor da possibilidade visual da música, Cabral associa em seus poemas bailadoras, dança e música flamenga. O melhor exemplo é o poema analisado no capítulo anterior, “Estudos para uma bailadora andaluza” e suas reescrituras. Em todos eles, a bailadora é dada a ver não só através da mediação do signo lingüístico (símbolo), mas também pelo caráter perceptivo e referencial das imagens apresentadas (índice) e pela sugestão auditiva do seu *cante* (ícone), simetricamente organizado na estrutura e no ritmo dos versos. São 192 versos, divididos em seis grupos de oito estrofes cada um. Cada estrofe, por sua vez, apresenta versos heptassílabos, acentuados na quarta e na última sílabas.<sup>45</sup> O poema apresenta também rimas em /i/ na primeira, terceira, quarta e sexta partes; rimas em /e/ na segunda e quinta partes. Se considerado o valor estético dos sons<sup>46</sup> das rimas, é bom lembrar que o *i* para muitos é fino, penetrante, agudo como espinho, mas frio. Por outro lado, há no *i* algo de branco, de esguio, de delicado. Portanto, os efeitos sonoros do texto possibilitam a *visualização* da tensão em que se encontra a bailadora, bem como de alguns aspectos plásticos da dança.

Segundo Aldrich (1969), a dança se constitui como uma *Arte impura, híbrida*, por misturar escultura, música e literatura. Em “Estudos para uma bailadora andaluza”, o corpo-em-ação da bailadora *flamenca* retrata expressivamente algo, como uma estátua o faz com sua forma; ao mesmo tempo em que o ritmo do “taconear” absorve as formas visíveis, dirigindo o conteúdo da mensagem ao ouvido do espectador. Assim reunidos todos os elementos da dança, surge um conteúdo literário: a história do sofrimento, da dor e das esperanças do povo andaluz.

---

<sup>45</sup> Os estudos sobre o ritmo da dança por *siguiriyas* observam que os acentos básicos da música são marcados claramente.

<sup>46</sup> Silveira Bueno, na obra *Estilística brasileira* (1964), propõe o valor estético dos sons das vogais, acima indicados.

*Sevilha andando* (1987-1993) e *Andando Sevilha* (1987-1989) reafirmam o trânsito de Cabral pelas diferentes linguagens, sobretudo, a partir das figuras das bailarinas do *flamenco*, que voltam aos poemas com toda a sua expressividade visual e auditiva. Apresentadas como um fenômeno primeiro, objeto de estudo, as mulheres são relacionadas a um segundo fenômeno qualquer: cidade, barça, praça; ou ao ato de andar. O visual é tão forte nos poemas de Sevilha, que o poeta chega a propor o “Viver Sevilha”, através de um intercurso semiótico:

1

*Se dás voltas a uma escultura,  
o corpo é que a envolve, livre;  
se penetra em qualquer pintura  
como janela que se abrisse;*

*se pode boiar numa música,  
nos paus doentes de que consiste;  
se pode ir em fins de semana  
a romances que tenham o “habite-se”.*

2

*Mas só a arquitetura é total,  
não virtual, ao corpo que a vive,  
ainda mais se essa arquitetura  
numa cidade se urbanize;*

*como em Sevilha, a mais regaço  
de toda cidade que existe,  
pois nela vamos e nos vai,  
num vai e vem que ir-se e vir-se.*

3

*Só em Sevilha o corpo está  
com todos os sentidos em riste,  
sentidos que nem se sabia,  
antes de andá-la, que existissem;*

*sentidos que fundam num só:  
viver num só o que nos vive,  
que nos dá a mulher de Sevilha  
e a cidade ou concha em que vive.*

*Um mulher sei, que não é  
de Sevilha nem tem lá raízes,  
que sequer visitou Sevilha  
e que talvez nunca a visite,*

*mas que é dentro e fora Sevilha,  
toda a mulher que ela é, já disse,  
Sevilha de existência fêmea,  
A que o mundo se sevilhize.  
(Melo Neto, 1997: 337)*

O discurso verbal cabralino sugere um intercurso de diferentes linguagens: a música adquire a plasticidade da escultura, da pintura ou da arquitetura; a arquitetura se insinua nas relações analógicas entre a figura da cidade e a figura da mulher, tornada espaço.

Outros livros do poeta retomam temas típicos da tradição lírica brasileira, como as reminiscências da infância em Pernambuco, a exaltação aos heróis da pátria, a morte etc., mas tratados segundo os moldes das outras linguagens. Em *A escola das facas* (1975-1980), por exemplo, o poeta anuncia:

*Um poema é o que há de mais instável:  
Ele se multiplica e divide,  
Se pratica as quatro operações  
Enquanto em nós e de nós existe.  
(Melo Neto, 1997: 95)*

*Auto do frade* (1984) é um “auto para vozes”, como afirma Cabral, *coisa muito visual, conseqüência daquela minha primeira impressão de que os últimos momentos do frei Caneca dariam um bom filme, e é estranho, um auto feito para teatro, não para cinema.* (Melo Neto, 1984) O poema “Ocorrências de uma sevilhana”, do livro *Agrestes* (1981-1985), introduz outras vozes<sup>47</sup> nos poemas, embora ainda não haja as marcas do

---

<sup>47</sup> Bakhtin (1990), no livro *Questões de literatura e de estética*, ocupa-se da diversidade de vozes, de línguas e de tipos discursivos dos textos, propondo o *dialogismo* como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. O *dialogismo* define o texto como um “tecido de muitas vozes”, ou de

discurso direto:

*Me confiava uma sevilhana  
sem norte na grande Madrid:  
Nem sei de que lado é que vivo;  
só sei que é a três gritos daqui.*  
(Melo Neto, 1997: 231)

Já no poema “Crime na *Calle Relator*” (1997: 281), do livro de mesmo nome, constituído de poemas narrativos, o uso das aspas tem um valor semântico e uma eficácia importante para o entendimento do texto, pois implica a inserção da fala de uma jovem, uma bailarina de *flamenco*, que conta a sua história. É o relato de uma *história autêntica*, segundo o poeta, e que merece, no plano da organização do discurso, um processo que atribui à personagem a responsabilidade da fala:

*“Achas que matei minha avó?  
O doutor à noite me disse:  
Ela não passa desta noite;  
Melhor para ela, tranqüilize-se.*

*À meia-noite ela acordou;  
não de todo, a sede somente;  
e pediu: **Dáme pronto, hijita,  
una poquita de aguardiente.***  
(Melo Neto, 1997: 281)

Portanto, além da descrição, o poeta adota a forma de escrever que ele acredita que corresponde à forma do povo, isto é, utiliza-se da forma narrativa na construção de

---

muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras ou polemizam entre si no *interior* do texto. Às vezes essas marcas discursivas são evidentes, outras vezes não, constituindo os diferentes tipos de heterogeneidade.



seus poemas, chegando a contar anedotas, como ele mesmo afirma, em uma entrevista, ao tratar de *Crime na Calle Relator*<sup>48</sup>.

Todos esses exemplos citados parecem conter um grau maior ou menor de intersemiose, na medida em que conjugam o entrelaçamento de linguagens distintas, num processo dinâmico de interrelação dos signos propiciadores de novas leituras e novos sentidos. São textos que propõem a alteração da linguagem poética em função da expressividade, visando uma melhor comunicação com o leitor, pois entre texto e leitor tem que haver “intimidade”, talvez a mesma “Intimidade do *flamenco*”:

*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 caroço,  
e a partir dele dar-se todo,*

*esse cante ou baile é monólogo  
que se funciona para o próximo,*

*quer um próximo conivente  
capaz de centrar-se igualmente.*

*Não quer um palco que o dissolva,  
seu fazer se faz boca a boca.*  
(Melo Neto, 1997: 383)

Portanto, em João Cabral de Melo Neto, o objeto estético do texto não pode ser visto como determinado ou contido pelo autor, mas combinado com o seu leitor. Os dois lados precisam da “intimidade” desejada pelo “flamenco”, para que a interpretação aconteça. Isto só será possível se houver um convívio com o texto no seu “caroço”, na sua base significante.

---

<sup>48</sup> Entrevista a Augusto Massi, JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias, Lisboa, n° 287, 5/11 jan. 1988.

## CONCLUSÃO

Diante do exposto, observa-se que João Cabral, embora tenha-se considerado um poeta intelectual, “um poeta de minoria”<sup>49</sup>, sempre esteve atento ao processo de comunicação com o seu leitor, investindo nos recursos de linguagem que possam favorecer esta comunicação. De certa forma, seus textos e a maneira como são escritos fogem do tipo de poesia que critica, ao observar o poeta de seu tempo. Cabral chama-o de *poeta individualista*, por se fechar em si mesmo, afastar-se das ruas, dos homens e da linguagem comum desses homens, praticando um tipo de poesia que desconhece a missão participativa do leitor na criação do texto. Para Cabral, o leitor é *contraparte essencial à atividade de criar literatura* (1998: 67), e o escritor deve pensar no *contrapeso* ou no *controle* que deve exercer, no ato de criação, para que a comunicação seja assegurada, já que, como afirma em uma de suas entrevistas:

*Literatura não é só o ato de captar na obra literária uma determinada coisa: há a contraparte, que é a capacidade de comunicar a coisa captada. Hoje em dia, muita gente só se preocupa com a primeira parte, isto é, em exprimir bem o que quer dizer, esquecendo que o critério para saber se a coisa foi bem expressa é justamente a possibilidade de que ela tenha sido comunicada a outras pessoas além do artista.*

(Melo Neto, 1953)<sup>50</sup>

Cabral declara a sua rejeição ao poeta que considera o ato de escrever como *dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela*. Desse modo, o alvo desse

---

<sup>49</sup> Wilson Martins, no texto “Cabral por ele mesmo”, observa que em 1989, o poeta se considerava “escritor para professores”, *assunto ideal para teses de doutoramento (...). Não por ser “difícil”, como pensa, mas, antes, por ser didaticamente fácil.*(1999: 02).

<sup>50</sup> Parte da entrevista concedida a Vinícius de Moraes, *Manchete*, Rio de Janeiro, 27 de junho de 1953, publicada no livro *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, de Félix de Athayde (1998).

*caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória* (Melo Neto, 1998: 99).

O que João Cabral pretende mostrar é que as pesquisas realizadas pelos poetas de seu tempo não atingiriam o plano da construção do poema no que diz respeito à sua função na vida do homem moderno, apesar de terem inventado o verso e a linguagem que a vida moderna está a exigir. Este, no entanto, não parece ser o seu caso. O mais rápido confronto deste poeta com nomes representativos da lírica brasileira põe o poeta nordestino numa posição ímpar no contexto literário da modernidade. E é nesse sentido que João Cabral se enquadra no que ele mesmo considerava como “importância” de um poeta:

*Só tem importância aquele autor que consegue escrever de maneira original, com linguagem própria, acrescentando algum dado novo ao universo da literatura. Para repetir o que já foi feito, é melhor que fique lendo.*

(Melo Neto, 1983)<sup>51</sup>

Tendo em vista esse propósito, o presente trabalho descreveu, numa perspectiva diacrônica, o modo como a tradição mais representativa da lírica brasileira explora a temática feminina e que tipo de relação pode ser estabelecido entre João Cabral e essa tradição.

Num primeiro momento, foi observado que, diante do *petrarquismo*, procedimento caracterizado sobretudo pela “imitação” ou “fidelidade” a processos de organização da linguagem literária, a lírica cabralina torna-se inovadora. Desmonta modelos e propõe o constante exercício de depuração de imagens pré-concebidas.

Já diante do modelo romântico, o poeta nordestino tenta fugir do emocionalismo biográfico e memorialista, mesmo quando reaproveita os temas básicos da lírica da

---

<sup>51</sup> Entrevista concedida a Teresa Cristina Rodrigues, *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1983.

subjetividade. Esses temas são reorganizados geometricamente, valorizando sempre a forma de representação do objeto.

Com relação às tendências “realistas”, há pontos de convergência, quando se busca a plasticidade das imagens femininas. Porém, a estaticidade da figura feminina é negada por Cabral, no momento em que o seu objeto-espço é dinâmico, desdobrável, oferecendo a possibilidade de ser apreendido na sua exterioridade e interioridade.

Por fim, a poética do concreto, do dinâmico de João Cabral explora potencialidades de linguagens artísticas, experimentando diferentes procedimentos de construção estética e revisando constantemente tais procedimentos. O objetivo de todo esse exercício poético é trazer para o espaço literário brasileiro uma reflexão sobre o significado da arte contemporânea.

Pode-se, pois, afirmar que, mesmo dando continuidade a temas, imagens ou processos já explorados em outros momentos da tradição lírica brasileira, o que prevalece é o forte sentido da ruptura, pelo tratamento singular, único, dado ao motivo feminino, o que faz de João Cabral um desses expoentes raros com que só de tempos em tempos é brindada a literatura de um povo.

\*\*\*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Obras de apoio teórico*

- AFONSO, Antônio José Ferreira. *João Cabral de Melo Neto – uma teoria da luz*. Braga: APPACDM Distrital de Braga, 1995.
- ALDRICH, Virgil C. *Filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- ALONSO, Damaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*: Garcilaso, Fray Luís de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- ALVES, Antônio de Castro. *Poesias completas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- ALVES, Antônio de Castro. *Castro Alves – seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico* por Marisa Lajolo e Samira Campedelli. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira – O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1969, p.123-187.
- ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972, p. 199-229.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Poetas do Brasil)
- ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Klick Editora, 1999.
- AZEVEDO, Vicente de P. V. de. *A vida amorosa dos poetas românticos*. São Paulo: Imprensa Oficial do estado/Conselho Estadual de Cultura, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estética e de literatura*. 2. ed. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.
- BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. *Revista Brasileira de Literatura CULT*. São Paulo, nº 29, p. 23-29, dez., 1999.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGEZ, D. et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria R. Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 132.
- BOSI, Alfredo. (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura/ Editora da UFMG, 1993.
- BUENO, Silveira. *Estilística brasileira*. São Paulo: Edição Saraiva, 1964.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 01, mar., 1996.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef, NADAI, José Fulaneti de, ABDALA JR, Benjamin. *João Cabral de Melo Neto – Notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado – João Cabral e a geração de 45. In: *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 67-78.
- CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *João Cabral em perspectiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial: LTC- Livros Técnicos e Científicos ed., 1989.

- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão lingüística, introdução aos cursos de letras e de ciências humanas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- COHEN, Jean. *A estrutura da linguagem poética*. Trad. José Victor Adragão. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1973.
- COUTO, José Geraldo. O pedreiro do verso. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22, maio, 1994, Caderno 6, p. 4-5.
- DIAS, Gonçalves. *Poesias*. Rio de Janeiro: Guarnier, 1904.
- DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias – seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por Beth Brait*. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ESCOREL, Lauro. *A Pedra e o rio*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- FARACO, Carlos Alberto *et al.* (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da FPR, 1996.
- FORTUNA, Felipe. A Escola da Sedução – Sobre João Cabral de Melo Neto. [online] Disponível na Internet via www. URL:<<http://www.geocities.com/Athens/6526/escol3.html>. Acesso em 25/06/1999.
- FREIXEIRO, João Cabral de Melo Neto: do estético ao formal. In: *Da razão à emoção II: ensaios rosianos e outros ensaios e documentos* (2, 10, 13). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GARBUGLIO, José Carlos. *Roteiro de leitura: poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Ática, 1998.
- GENNETE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1979.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 497-726.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Estética – a idéia e o ideal. *Hegel*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1999.
- HELLER, Bárbara *et al.* *Álvares de Azevedo*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- HISTÓRIA DO FLAMENCO. [online] Disponível na Internet, via www. URL: <<http://members.xoom.com/-XMCM/sflamenco/historia.htm>> Acesso em 23/03/00.
- HOUAISS, Antônio. Sobre João Cabral de Melo Neto. In: *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 203-27.
- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LAJOLO, Marisa e CAMPEDELLI, Samira. *Castro Alves – seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico*. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 156-158.
- LIMA, Luiz Costa. A traição conseqüente ou a poesia de Cabral. In: *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 237-410.
- LINS, Álvaro. João Cabral de Melo Neto: primeiros sinais de um poeta original em sua geração. In: *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores, e problemas da literatura brasileira, ensaios e estudos, 1940-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 57-9.
- LOBO, Danilo. *O poema e o quadro: o picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília, Thesaurus, 1981.
- MALARD, Letícia. A poética de Gregório de Matos. In: *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981, p. 43-51.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. A poética de João Cabral de Melo Neto: o estilo como ruptura. *Revista do Centro de Ciências Humanas*. Belo Horizonte: FUMARC/PUC Minas, v. 1, 1983, p. 53-63.
- MARTINS, Wilson. Cabral por ele mesmo. Depoimentos apresentados, *Jornal de Poesia*. [online] Disponível na Internet via www. URL: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/lwmartins08c.htm.l>> Acesso em 17/06/1999.
- MARTINS, Wilson. A uniformidade dos paradoxos cabralinos. *Jornal O Globo, Caderno Prosa & Verso*. [online] Disponível na Internet via [www](http://www.secrel.com.br/jpoesia/wilson08.html). URL: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/wilson08.html>> Acesso em 17/06/1999.
- MATOS, Gregório de. *Gregório de Matos*, seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico por Antônio Dimas. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Onda mulher, onde a mulher”. In: *Razão do poema; ensaios de crítica e estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 96-101.



- MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In: *A Astúcia da Mimese: ensaios sobre crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio/Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 69-172
- MOISÉS, Carlos Felipe. Tradição reencontrada – lirismo e antilirismo em João Cabral. [online] Disponível na Internet via www. URL: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/cfmo02.html>> Acesso em 26/06/1999.
- MORAES, Marcus Vinícius de Melo. *1913-1980 antologia poética*. 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- NEPOMUCENO, Luís André. *A musa desnuda e o poeta tímido – O petrarquismo cortesão na arcádia brasileira*. 2000. 226 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária) Instituto de Estudos de Linguagem da UNICAMP, Campinas, SP, 2000.
- NÔTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995. (Coleção E; 31).
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do parnasso*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/INL, 1953).
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. J. T. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas* (Uma leitura de João Cabral de Melo Neto). São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PETRARCA, Francesco. *O cancionero de Petrarca*. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Ediouro, s.d.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PINTO, Julio. *1,2,3 da semiótica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1995.
- PORTELLA, Eduardo. João Cabral de Melo Neto: poesia e estilo. In: *Dimensões I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 141-53.
- PROENÇA FILHO, Domício. (org.) *A poesia dos inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto /artigos, ensaios e notas de Melânia Silva de Aguiar... [et al.]*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

- QUEIROZ JÚNIOR, Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Panorama da poesia brasileira*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia barroca: antologia*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1977.
- SALLES, Fritz Teixeira de. *Poesia e protesto em Gregório de Matos*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- SANTAELLA, Lúcia. Três matrizes da linguagem-pensamento. *Revista Brasileira de Literatura CULT*. São Paulo, nº 29, p. 14-17, dez., 1999.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- SENNA, Marta de. *João Cabral (tempo e memória)*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização lírica do discurso*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1984.
- SOARES, Angélica Maria Santos. *O poema, construção às avessas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileira/MEC/INL, 1978.
- SOLIS, Francisco Arias. La voz de un profundo enamorado. Disponível na Internet via www URL: <[http://www.astrolabio.net/opine/articulos/voz\\_enamorado.htm](http://www.astrolabio.net/opine/articulos/voz_enamorado.htm)> Acesso em 18/11/00.
- SOUSA, Cruz e. *Cruz e Sousa – seleção de textos, notas, estudos biográficos, históricos e críticos por Aguinaldo José Gonçalves*. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- SOUZA, Helton Gonçalves de. *Por um modo novo e completo de ler a poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. 1995. 295 p. (Dissertação de Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- THURLER, Ingrid. Las raíces del flamenco. [online] Disponível na Internet, via www. URL: <<http://www.geocities.com/Vienna/8172/raizes.html>> Acesso em 05/04/00.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Invenção da poesia moderna – lições de literatura no Brasil 1937-1942*. Trad. Antônio L. de Almeida Prado. São Paulo: Ática, 1996.

VASCONCELOS, Maurício & COELHO, Haydeé Ribeiro. (orgs). *1000 rastros rápidos: (cultura e milênio)*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ZAGURY, Eliane. *A palavra e os ecos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. 5 ed. Trad. Maria Isabel Gaspar, Gaétan Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

***Obras literárias utilizadas***

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas: 1940 – 1965*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

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

MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.