

Do caos interior ao anticaos objetivo: a poesia de João Cabral de Melo Neto em *Pedra do Sono* e *Os três mal-amados*

Bruno Henrique Alvarenga Souza*

Resumo

Este artigo ensaia uma leitura de dois textos do poeta João Cabral de Melo Neto, ***Pedra do sono*** e ***Os três mal-amados***, em diálogo com o conceito de “caos”, formulado a partir da filosofia de Gilles Deleuze. O objetivo é demonstrar como a poesia de Cabral, nessa primeira fase, emerge aos poucos de uma estética subjetivista, calcada no surrealismo e no simbolismo, e se desloca em direção ao mundo exterior, dando início ao construtivismo que se tornará marca registrada de sua obra.

Palavras-chave: Cabral; poesia; caos.

From inner chaos to objective anti-chaos: the poetry of João Cabral de Melo Neto in *Pedra do sono* and *Os três mal-amados*.

Abstract

This paper rehearses a reading of the two initial books of the poet João Cabral de Melo Neto, *Pedra do sono* and *Os três mal-amados*, in conversation with the concept of “chaos”, how it’s formulated on the philosophy of Gilles Deleuze. The objective is to demonstrate how Cabral’s poetry, in this first phase, gradually emerges from a subjectivist aesthetic, based on surrealism and symbolism, and moves towards the outside world, initiating the constructivism that will become a trademark of his work.

Keywords: Cabral; poetry; chaos.

Recebido em: 18/11/2021 // Aceito em: 14/08/2022.

* Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). ORCID: 0000-0001-5005-1883.

Na filosofia de Gilles Deleuze, o caos corresponde ao princípio ontológico do real, “um fluxo incessante de pontualidades de todas as ordens, perceptivas, afetivas, intelectuais, cuja única característica comum é a de serem aleatórias e não ligadas [...]” (ZOURABICHVILLI, 2009, p. 40). Se o acaso é o principal atributo do caos, não é, todavia, o único. Há a velocidade, o inapreensível e a indeterminação que fazem com que o caos não se resuma ao efeito randômico em uma lógica probabilística causal. Para além de condição, o caos é potência:

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra aparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 53).

Dessa perspectiva imanente, o caos é tanto físico quanto mental, uma força que se coloca diante das coisas e do pensamento como um buraco negro, atraindo e absorvendo novamente para si todos os tipos de dados e organizações frágeis que construímos. Em relação ao estado de coisas, a teoria científica do caos (RICIERI, 1990) já demonstrou como as desordens da atmosfera, as turbulências do mar, as variações de populações animais, as oscilações do coração e do cérebro etc. são acontecimentos que escapam à previsibilidade que esperamos da natureza. Da mesma maneira, as variações do mercado, a desorganização social, a complexidade do jogo político, a mixórdia alucinada de linhas das chamadas redes sociais são facetas do caos na sociedade capitalista contemporânea. Logo, natureza e sociedade, estado de coisas e acontecimentos incorporais, são sistemas imbuídos de entropia. No entanto, a potência caótica que atinge a matéria e suas relações não se compara à que se exerce sobre o pensamento. Este é atravessado pelo caos desde sua ponta estruturada, ou seja, a organização dos conjuntos de saberes, a epistemologia – que inclusive assumiu, junto à ciência, o protagonismo das teorizações sobre o caos –, até o cerne metafísico do princípio do conhecimento, sendo esse o ponto nevrálgico em que ele assume talvez sua forma mais pura.

O caos é ameaça constante à eficácia do pensar: é o vago, é a ideia que escapa, é a imprecisão que incapacita a justeza do discernimento. A reação primeira da consciência ao se deparar com o caos é a indiferença. A velocidade infinita e a evanescência das relações entorpecem o espírito. Em um segundo momento, no entanto, com a necessidade de se orientar na realidade, o entendimento busca apreender algo do caos, filtrar alguns dos dados incessantes e randômicos. Para isso, seleciona algo do emaranhado de ideias que insistem em nossa percepção, faz associações, formula relações de causa e efeito a partir das quais construímos fórmulas e esquemas prontos, suportes contra o caos: estes são as opiniões, rudimentos constituidores do senso comum. Na luta contra o caos, a consciência engendra tais abrigos frágeis que a engessam e convertem-se em armadilhas. Pensar, no entanto, é uma atividade completamente diferente e exige mais. É a partir mesmo do caos que o pensamento se constitui: há de se mergulhar no caos para que se possa combatê-lo, “só o venceremos a esse preço [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 238). O caos é a matéria-prima da realidade: como no abismo imaginado pelo poeta, encontram-se os elementos primordiais da criação. A positividade do caos é a força que mobiliza o pensamento.

Marcada pelo objetivismo, rigor formal e intelectualismo, a poesia de João Cabral de Melo Neto é o fruto de um pensamento estético que se propõe a enfrentar o caos impondo-lhe a mais implacável concretude, apegando-se ao que é mais estável no real, ou seja, às coisas, utilizando-as como antídoto ao que quer que seja vago, impreciso. E o “vago” para Cabral abrange várias formas: o lirismo subjetivo herdado do romantismo, a irracionalidade que prevaleceu em muitas das vanguardas no início do

século XX, o paradigma da inspiração como fundamento criativo, a poesia dita profunda, a poesia demasiado “poética”, a poesia fechada em si mesma. Ao “vago”, Cabral opõe o claro e o racional, numa apologia ao mundo exterior que vai de encontro ao subjetivismo, dando prevalência à construção sobre a inspiração, ao vocabulário seco em preferência à retórica transbordada, à comunicação como tarefa poética contra o hermetismo da arte pela arte. É um programa estético que propõe uma outra imagem do pensamento poético que não mais aquela consumada por Baudelaire, um rompimento com a tragicidade, com “a poesia do vício, da morte, da noite e do sono” (BARBOSA, 1975, p. 86), com os esquemas prontos, fixados e já gastos pela tradição ocidental. Na poesia de Cabral, as coisas são a pedra que dá consistência ao pensamento, o sustentáculo que impede a consciência de ser absorvida num sem-fundo caótico. Como destaca Marta Peixoto:

Os substantivos concretos, como referentes ao mundo material e como componentes fundamentais da imagística, se evidenciam em toda poesia, mas na de Cabral assumem uma importância particular, tanto temática quanto estilística. Sua poesia evita análises do *eu* e volta-se para o mundo dos objetos, paisagens e fatos sociais [...] (PEIXOTO, 1980, p. 9-10).

Isso se dá porque o mundo concreto, apesar de também ser atravessado pelo caos, é ainda a mais estável base para o pensamento, pois, nas palavras de Deleuze, “não haveria nem um pouco de ordem nas ideias, se não houvesse também nas coisas ou estado de coisas, como que um antiaos objetivo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 237). Não se deve, no entanto, confundir a coisa cabralina com um simples objeto que se opõe a um sujeito. Não há dualidade sujeito/objeto em Cabral; há, sim, conforme o fundamental conceito de João Alexandre Barbosa, um complexo processo de imitação da forma (BARBOSA, 1975) dos objetos por parte do poeta, o que resulta em poemas que mimetizam formalmente as coisas que têm por tema, como se aprendessem com elas. Esse movimento implica tanto uma objetificação do sujeito, já que aprender do objeto que é visto implica apreender algo do sujeito que vê, quanto uma subjetivação do objeto, já que este passa a possuir luz própria. A consequência dessa interrelação é o apagamento da fronteira entre as duas instâncias sujeito e objeto: “É preciso que cada ponto de vista seja ele mesmo a coisa ou que a coisa pertença ao ponto de vista. É preciso, pois, que a coisa [...] seja esquetejada numa diferença em que se desvanece tanto a identidade do objeto visto quanto a do sujeito que vê [...]” (DELEUZE, 2000, p. 94).

A poesia de João Cabral de Melo Neto é uma poesia da imanência; a pedra, sua coisa arquetípica, possui “voz inefática, impessoal”. Deleuze e João Cabral têm um arqui-inimigo em comum: o eu. No caso do poeta, isso resulta na oposição à encarnação romântica do eu, o lirismo.

Um prejuízo dessa visão excessiva de subjetivismo é o fato de o poeta, a partir do momento em que se torna exclusivamente lírico, passar a falar só dele próprio. Onde está a poesia que fala das coisas? Não se vê mais! Agora o poeta só fala das suas angústias! Só que eu não sei quais as angústias de cada um! Falar de angústia e de saudade é muito vago, pode ter um significado para mim e outro muito diferente para você... Agora, se eu falar de uma maçã ou de uma laranja, são coisas concretas, objetos à partida iguais para mim e para você. Aí nossa comunicação se pode estabelecer [...] (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 55).

O construtivismo de Cabral, base de seu projeto poético, apresenta-se como combate a toda uma tradição que se fundamenta no culto do eu e, por conseguinte, na crença na inspiração. Para Cabral:

Há dois tipos de poetas: os esforçados e os inspirados. O poeta inspirado tem defeitos que o esforçado não tem, e vice-versa. Eu, por uma questão de temperamento, me coloco entre os esforçados. Há quem diga que tudo que não é espontâneo não é autêntico, mas não concordo com a opinião. Com o esforço, pode-se aperfeiçoar sempre uma obra, independente de inspiração [...] (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 48).

O que é a inspiração além de uma crença no transcendente? Conforme sua etimologia, inspiração significa um sopro, uma intervenção divina, o que pressupõe um estado de boa vontade do pensamento, que é eleito ou preparado para receber a mensagem superior. Para os teólogos da patrística e da escolástica, era o resultado da atividade do Espírito Santo, que “teria feito o uso dos profetas como um tocador de flauta tocando seu instrumento [...]” (PACOMIO *et al.*, 2003, p. 357); para os românticos, “em vez do alto, a inspiração viria, realmente, do interior, das profundezas do ‘eu’ criador [...]” (MOISÉS, 2004, p. 244). A altura de Deus e as profundezas do eu são as duas faces da transcendência. De nada adianta a morte de Deus se o homem é alçado ao seu lugar. Esse é talvez o sentido profundo do *Übermensch* nietzschiano: o homem só será superado quando se mantiver na superfície. Nesse sentido, quando se propõe falar com coisas, Cabral estabelece como paradigma um discurso poético do acontecimento. As coisas tornam-se a terceira pessoa que destitui o eu:

As coisas, por detrás de nós,
exigem: falemos com elas,
mesmo quando nosso discurso
não consiga ser falar delas.
Dizem: falar sem coisas é
comprar o que seja sem moeda:
é sem fundos, falar com cheques,
em líquida, informe diarreia.
(MELO NETO, 2008, p. 523).

Contudo, o plano de composição calcado na objetividade do mundo exterior e nas coisas que o compõem forjado não se estabelece de pronto na poesia de Cabral; antes, percorre um longo caminho até assegurar a consistência. O trajeto evidencia, no entanto, a lucidez do embate de seu pensamento tanto contra o caos quanto contra os planos estabelecidos, antes do seu, pela tradição. Podemos dizer que a primeira poesia de Cabral, aquela que compreende o período entre a publicação de **Pedra do sono** (1942) e **Psicologia da composição com a Fábula de Anfião e Antiópe** (1947), situa-se na reflexão tensa e moderna sobre dois desses planos de composição, o surrealista e o simbolista. Iniciando-se com *tópos* mais predominantemente surrealista, Cabral irá se deslocar gradualmente para o diálogo com o simbolismo teórico e hermético de Valéry e Mallarmé, o que levará ao ápice uma crise poética que quase silencia o poeta. Resolvida a tensão a partir do rompimento com ambos os movimentos, Cabral produzirá sua melhor e mais original poesia. É como se, antes de se afirmar na negação do subjetivismo em prol de seu construtivismo característico, o poeta tivesse a necessidade de conhecer seu inimigo, produzindo nessa fase uma poesia mergulhada no “eu profundo” e colocando em questão o ideal de poesia pura.

Seu livro de estreia – **Pedra do sono** (1942) – é escrito sobre a égide do surrealismo. Ao leitor que toma contato com a ponta consagrada da obra de Cabral, aquela produzida a partir dos anos de 1950 e classificada, tanto pela crítica como pelo próprio poeta, como poesia clara, solar e racional, não deixa de ser estranho esse livro inaugural. Nele predominam a lógica do sonho, o escuro da noite, a fluidez da água e o mistério da morte. A estética surrealista baseia-se na distinção entre razão e pensamento, conforme a definição dada por André Breton em seu manifesto:

SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cujo intermédio se procura expressar, tanto verbalmente como por escrito ou qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, com exclusão de todo controle exercido pela razão e à margem de qualquer preocupação estética ou moral [...] (BRETON *apud* MOISÉS, 2004, p. 442).

Portanto, o surrealismo aposta no inconsciente como motor do pensamento, o eu profundo sendo a instância para a qual convergem e a partir da qual se exprimem os múltiplos dados da realidade.

O automatismo assume o protagonismo dos procedimentos criativos surrealistas, enquanto a racionalidade perde espaço. Dar vazão ao caos interior em sua forma mais pura é, assim, o plano de composição surrealista. As principais ferramentas utilizadas pelos adeptos do movimento são aquelas colocadas em evidência pela teoria psicanalítica: os sonhos, a associação livre, os símbolos.

A particularidade da primeira poesia de Cabral – em relação ao surrealismo – é justamente a submissão do material onírico ao crivo da razão e a recusa aos procedimentos de escrita guiados pelo inconsciente. Desde cedo, alguns críticos perceberam que subjaz em **Pedra do sono**, à sombra da imagética surrealista, embriões de logicidade e construtivismo. Nesse sentido, Antonio Candido destaca, em resenha lançada logo após a publicação do livro, uma técnica de colagem cubista (CANDIDO, 2002); Luiz Costa Lima infere que o racionalismo de Cabral se faz presente e “opõe um dique ao onirismo” (LIMA, 1968, p. 244), e Modesto Carone, seguindo a mesma direção, falará de um “surrealismo sob controle” (CARONE, 1979, p. 98).

Um dos principais fatores da peculiaridade de Cabral em relação ao surrealismo é a influência massiva que sofre de Murilo Mendes, poeta que apresenta em sua poesia, também de inspiração onírica, significativas diferenças em relação ao movimento de vanguarda europeu. Murilo Mendes, consciente do (e obcecado com o) problema do caos, propõe uma solução poética que transita entre a multiplicação de elementos do acaso e sua ordenação *a posteriori* pela transcendência. Assim, o fecho em espiral do poema “Panorama” – “[...] o sonho está dormindo na cabeça do homem/ o homem está andando na cabeça de Deus,/ minha mãe está no céu em êxtase,// eu estou no meu corpo.” (MENDES, 2014, p. 16) –; a contemplação vertiginosa do real em “O filho pródigo” – “À beira do antiuniverso debruçado/ observo, ó Pai, a tua arquitetura./ Este corpo não admite o peso da cabeça.../ Tudo se expande num sentido amargo.” (MENDES, 2014, p. 130) – e a inversão final da desordem mundana na ordem divina em “Janela do caos” – “Só vemos o céu pelo avesso [...]” (MENDES, 2014, p. 122).

O resultado dessa poética é o espelhamento do caos, um recorte amplo de sua composição, tão amplo que chegaria ao limite de se confundir com o próprio caos, não fosse a perícia na colagem das imagens e o firmamento transcendente. Nas palavras de Alfredo Bosi: “O efeito estético só não é do puro caos porque o poeta recompõe os mil estilhaços da sua imaginação em um vitral desmesurado de crente surrealista [...]” (BOSI, 2012, p. 477). João Cabral de Melo Neto é incapaz das visões quase alucinatórias de Murilo, assim como da ordenação do caos pela transcendência. Racional e materialista, a estrutura que Cabral erige diante do acaso que dissolve as formas do real é uma barreira sólida de coisas, uma poesia imanente. No entanto, a ascendência de Murilo sobre o jovem Cabral não deixa de ser evidente e reconhecida pelo próprio. Com o mineiro, o pernambucano diz ter aprendido “a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 2014, p. 137). Lição de Murilo, a precedência da imagem perante a mensagem é capital em **Pedra do sono**, cujos poemas são pictóricos, miscelâneas de cenas sobrepostas e independentes. Como exemplo, “Noturno”:

O mar soprava sinos
os sinos secavam as flores
as flores eram cabeças de santos

Minha memória cheia de palavras
meus pensamentos procurando fantasmas
meus pesadelos atrasados de muitas noites

De madrugada, meus pensamentos soltos
voaram como telegramas
e nas janelas acesas toda a noite

o retrato da morta
 fez esforços desesperados para fugir.
 (MELO NETO, 2008, p. 21)

A atmosfera onírica e as imagens insólitas que a compõem não deixam dúvidas quanto a associação com o surrealismo. Não se percebe, contudo, o uso da escrita automática, tão propagada pelos expoentes do movimento. A produção imagética é lógica embora aberrante, construída por meio de associações inesperadas, mas nunca gratuitas. Assim, na primeira estrofe, a série de substantivos “mar”, “sinos”, “flores” e “cabeças de santos”, aparentemente desconexa, forma um quadro fantástico que evoca substancialmente uma aura de sagrado que, no conjunto do poema, pode referir-se ao processo de luto, mediante a figuração de um velório (sinos, flores, cabeças de santos), do eu-lírico. O artifício de sedimentar sensações evanescentes, transformando-as em objetos, aliado à composição inspirada na pintura, é talvez a principal estratégia poética que sobreviverá no correr da obra após **Pedra do sono**, o que evidencia a importância da lição muriliana para Cabral. O crítico Lauro Escorel interpreta a técnica em leitura psicanalítica, e destaca assim a crise da consciência que já acomete Cabral nesse livro de estreia: “A pedra do sono é procurada inconscientemente pelo poeta como uma espécie de antídoto ao estado líquido de uma consciência que não consegue definir-se, e que busca desesperadamente fixar algo de permanente e sólido no incessante fluxo de imagens que a liquefazem [...]” (ESCOREL, 1972, p. 17). Na estrofe final de “Noturno”, pensamentos soltos são comparados a telegramas e o retrato da morta, que tenta fugir, é personificado; mas o melhor exemplo dessa objetificação do sensível é o poema “Composição”:

Frutas decapitadas, mapas,
 aves que prendi sob o chapéu,
 não sei que vitrolas errantes,
 a cidade que nasce e morre,
 no teu olho a flor, trilhos
 que me abandonam, jornais
 que me chegam pela janela
 repetem os gestos obscenos
 que vejo fazerem as flores
 me vigiando em noites apagadas
 onde nuvens invariavelmente
 chovem prantos que não digo.
 (MELO NETO, 2008, p. 28)

Só mais tarde Cabral levará essa técnica de objetificação do sensível a atingir seu potencial máximo. “Composição” confirma a perspicácia da aproximação de **Pedra do sono** com o cubismo feita por Antonio Candido: a enumeração caótica de objetos e o funcionamento deles como sujeitos na sintaxe do poema denotam uma tentativa de fixar, como que em um quadro, uma realidade, tanto psicológica quanto material, que evanesce tão logo se coloca. No entanto, apesar da técnica de colagem, “Noturno” e “Composição” são poemas de exceção no *corpus* desse primeiro livro. O método da “poesia com coisas” não está ainda desenvolvido, e o mergulho na desordem interior provoca por vezes um movimento reverso: os próprios objetos adquirem a evanescência característica das sensações mais vagas, tornando-se incapazes de conservá-las. Daí a profusão de imagens relativas à água e às nuvens, matérias cujos estados físicos voláteis se sobrepõem à solidez buscada nas coisas. São exemplos desse processo os versos:

Mulheres vão e vêm nadando
 em rios invisíveis.
 Automóveis como peixes cegos

compõem minhas visões mecânicas.
("Poema")

E agora
em continentes muito afastados
os pensamentos amam e se afogam
em marés de água parada.
("A poesia andando")

Mas meu cotidiano irreparável
Perdendo suas formas volantes:
- Por que as nuvens baixas
pesando nos meus olhos?
("As amadas")

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

...
Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória.
("O poema e a água")
(MELO NETO, 2008, p. 19-31).

Tal insuficiência na utilização das coisas como sustentáculo da desordem interior foi percebida por Luiz Costa Lima: "sua [de Cabral] intranquila lucidez necessita de objetos, embora não saiba ainda o que com eles fazer [...]" (LIMA, 1968 p. 247). O estado ainda embrionário de seu projeto deve-se, para além da própria natureza imprecisa da matéria tratada em **Pedra do sono**, isto é, os afetos e percepções que assolam o eu profundo, à intransitividade poética inerente a esse tipo de abordagem. Por intransitividade poética entendemos aquilo que postulou o próprio Cabral: "um poema que descreve estados psíquicos realiza uma ação completa em si mesma, como o fazem os verbos intransitivos. O poeta que se volta para dentro de si deixa de se relacionar com o mundo objetivo e de ter uma comunicação eficaz com o leitor [...]" (PEIXOTO, 1980, p. 16). É impossível dar consistência ao caos interior mantendo a batalha em seu terreno, isto é, no campo do sujeito.

Cabral intui a necessidade de deixar as vicissitudes do eu já nesse período, ao propor a desassociação entre sonho e sono, conforme exposto na conferência "Considerações sobre o poeta dormindo" (MELO NETO, 2008, p. 663-667), do mesmo ano de **Pedra do sono**. Se o sonho é uma criação do indivíduo, no sentido de que é uma obra que pode ser narrada, relatada, transformada em poesia, o sono é o estado que o antecede e condiciona, é o embotamento do sujeito (algo próximo da morte) que não produz, mas predispõe à poesia, permite ao poeta penetrar no "mistério" da vida com olhos fechados. O sono "influencia" a poesia, mas não fornece seu material: "apenas, fecunda-a com seu sopro noturno [...]" (MELO NETO, 2008, p. 664). É um puro pensamento sem imagem, em que nem o sujeito está constituído, como diz Gilles Deleuze: "O pesadelo talvez seja um dinamismo psíquico que nem o homem acordado nem mesmo o sonhador poderiam suportar, mas só adormecido em sonho profundo, em sono sem sonho [...] o pensamento é sobretudo destes movimentos terríveis que só podem ser suportados nas condições de um sujeito larvar [...]" (DELEUZE, 2000, p. 209). É a partir desse plano de imanência embrionário, lugar entre o sono e o sonho, que se situa a primeira poesia de Cabral. No entanto, para adquirir consistência, o pensamento necessita da posterior instauração, no plano, de conceitos e/ou blocos de sensações. Em Cabral, essa criação só se dá quando sua ênfase nas coisas e sua impessoalidade congênita se radicaliza, o que não é efetivado de forma contundente em **Pedra do sono**. O que temos nessa primeira poesia é o poeta "dormindo", sujeito larvar que, em

seu estado de sonolência, por vezes se funde com os objetos. Essa passividade perante o mundo, as coisas, transparece em alguns versos:

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.
Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto.
("Poema")

Todas as transformações
todos os imprevistos
se davam sem o meu consentimento.
("Poema deserto")

Tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduzo
e me contemplo em silêncio.
("Os manequins")

Vi apenas que no céu do sonho
a lua morta já não mexia mais.
("Marinha")

No telefone do poeta
desceram vozes sem cabeça
desceu um susto desceu o medo
da morte de neve.
("O poeta")

(MELO NETO, 2008, p. 19-31).

Antonio Carlos Secchin afirma que esse sujeito larvar, o eu-lírico de **Pedra do sono** – presente explicitamente em quinze dos vinte e nove poemas –, é um espectador cujo mundo interior se confunde com o mundo exterior, ou seja, é apenas aquele que vê, um observador cuja passividade se confunde com o próprio sono, muito distante do objetivo da obra já madura de Cabral, que é de dar a ver (SECCHIN, 2014, p. 22). Tal passividade é ineficiente diante do caos e a poesia produzida a partir de tal concepção, inexpressiva. Daí a constatação do jovem poeta quanto à “impossibilidade de poder, por exemplo, penetrar no mistério de ‘olhos abertos’, e com essa segura tranquilidade, aventura tão comum mas que ainda não deixou de me espantar em Paul Valéry [...]” (MELO NETO, 2008, p. 667). Só quando se libertar totalmente do sujeito, a poesia de João Cabral despertará e fará de si mesma um projeto de vigília, ganhando consistência para atingir seu ápice ético e estético.

No exercício poético que se segue à estreia, **Os três mal-amados** (1943), Cabral constrói, partindo do poema “Quadrilha” de Drummond, três monólogos em prosa que podem ser lidos como três posições teóricas diversas diante do trabalho poético. Muitas vezes negligenciado pela crítica, o segundo livro de Cabral, todavia, parece-nos um texto capital para compreender a transição do poeta dormindo para o poeta desperto, o que significa a superação do paradigma surrealista, da poesia da noite, do vago e do sonho, em prol de um construtivismo cada vez mais proeminente, assentado sobre as bases de uma poesia solar, clara e rigorosa. **Os três mal-amados** é o início e a enunciação prática mais evidente desse processo que só se completará com a publicação de **O cão sem plumas**, em 1950. A conversação com a tradição poética continua, e as influências de Murilo Mendes e do surrealismo são, então, colocadas em contraponto às rigorosas postulações poéticas de Paul Valéry e Stéphane Mallarmé.

Destaca-se em **Os três mal-amados** o uso de personagens conceituais que não apenas expressam concepções poéticas diferentes, como formulam, em conjunto, a tensão crucial no cerne do pensamento

cabralino entre o vago, o claro e a possibilidade de dissolução completa no caos. Os personagens são João, Raimundo e Joaquim, equivalentes à parcela masculina do poema original de Carlos Drummond de Andrade, “*Quadrilha*”, que inspira o livro de Cabral. Os três têm falas intercaladas, a ordem sendo estabelecida conforme o aparecimento de cada um nos versos drummondianos. Assim, João é o primeiro, Raimundo, o segundo e Joaquim, o último. Os três monólogos têm como tema o amor, espécie de ícone, centro irradiador de imagens com potência afetiva. Nas palavras de Benedito Nunes, através de Joaquim, João e Raimundo, Cabral expõe “três hipóteses de recuperação do amor perdido, que são três modalidades de expressão poética [...]” (NUNES, 2007, p. 31). A leitura que propomos de **Os três mal-amados** pretende mostrar que, para além de oposições e contrapontos, essas três modalidades estabelecem um só e mesmo movimento de pensamento poético, como se o poeta efetuasse, por meio da crítica e da reflexão sobre os projetos diversos com os quais dialoga, a seleção valorativa daquilo que almeja consolidar como parte de seu próprio plano de composição.

A fala de Joaquim corresponde a uma espécie de marco zero, o ponto onde o caos irrompe sem filtro, o amor aparecendo como elemento obliterador de toda e qualquer organização, seja ela individual – “O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço.” –, coletiva – “O amor comeu meu estado e minha cidade. [...] O amor comeu minha paz e minha guerra.” –, temporal – “O amor roeu minha infância [...] O amor comeu até os dias ainda não anunciados nas folhinhas.” –, física – “O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos.” –, ou metafísica – “Comeu meu silêncio [...], meu medo da morte.”. Mesmo as coisas – “Faminto, o amor devorou os utensílios de meu uso: pente, navalha, escovas, tesouras de unhas, canivete.” – e o objeto poético são erradicados – “O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos.” (MELO NETO, 2008, p. 33-40).

O amor de Joaquim equivale à pura sensação que, não captada pelo pensamento poético, confunde-se com o caos que caotiza, que desfaz toda consistência, restando ao final do processo apenas o vazio: “definindo-se por tudo aquilo que não tem, o discurso de Joaquim cinge-se a enunciar o esvaziamento, sem rearticular o esvaziado. É, literalmente, uma figura do vazio, marcada pela sistemática subtração de elementos [...]” (SECCHIN, 2014, p. 22). Impossibilitado de constituir referências que o orientem no caos, o pensamento se desfaz, ou melhor, não chega nem a se constituir; toda e qualquer tentativa de apreensão sucumbe à imponderabilidade dos dados em velocidade infinita, restando, assim, o vazio, definido não pelo vácuo, mas pela indiferença que suscitam suas indeterminações, pois, como diz Deleuze, a “indiferença tem dois aspectos: o abismo indiferenciado, o nada negro, o animal indeterminado em que tudo é dissolvido – mas também o nada branco, a superfície tornada calma em que flutuam determinações não ligadas, como membros esparsos, cabeças sem pescoço, braços sem ombro, olhos sem fronte [...]” (DELEUZE, 2000, p. 98). O completo arrebatamento sensível impossibilita a poesia; sem poder ser assimilado e mediado, o amor de Joaquim leva à indiferença, a folha permanece em branco. É preciso que a tinta no tinteiro, o nada negro, seja transferida para a folha vazia, o nada branco. O pensamento é a pena que retém algo do nada negro e o deposita sobre a folha.

Toda a poética de Mallarmé se baseia nesse procedimento de escritura do acaso. É também o problema que enfrenta a poética de Drummond, inspiração manifesta não apenas no título e nos personagens, como também na dedicatória de **Os três mal-amados**. Se o discurso de Joaquim é, como quis Luiz Costa Lima, uma emulação do princípio corrosivo característico do plano de composição drummondiano (LIMA, 1968, p. 260), estetização do desgaste causado pelo real, é essa

a mais contundente demonstração da força do poeta mineiro: uma poesia que se funda justamente no limiar do processo de esfacelamento e dissolução de toda e qualquer consistência em meio ao caos. No entanto, a poesia limite de Drummond, embora exerça inequívoca influência e se apresente como ponto de partida para Cabral, acaba por se distanciar profundamente de seu projeto construtivista, algo que fica claro a partir dos discursos de João e Raimundo, quando ajuizados de forma mais profunda.

O discurso de João pode ser lido como uma reflexão sobre o método poético surrealista, influência maior de **Pedra do sono**. Preponderantemente interrogativo, coloca em questão a própria efetividade de uma produção que tem por matéria-prima principal o onírico submetido à concepção tradicional, psicanalítica do inconsciente. O personagem João enumera estratégias de captura dos signos afetivos e perceptivos emitidos pelo centro propagador de imagens – no caso, Teresa –, ao mesmo tempo em que se interroga sobre a viabilidade dessa mesma tarefa. Teresa aparece como objeto sempre distante, espacial e temporalmente, envolta em poeira, ar, gás ou água, símbolos de sua flexuosidade e evanescência:

Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. Por que essa impressão de que precisaria de quilômetros para medir a distância, o afastamento em que a vejo neste momento?

Olho Teresa como se olhasse o retrato de uma antepassada que tivesse vivido em outro século. Ou como se olhasse um vulto em outro continente, através de um telescópio. Vejo-a como se a cobrisse a poeira tenuíssima ou o ar quase azul que envolvem as pessoas afastadas de nós muitos anos ou muitas léguas. (MELO NETO, 2008, p. 33-40).

O ser de Teresa é, *a priori*, inapreensível. Desse modo, João vale-se do intermédio do sonho e de seus mecanismos deformadores, oriundos da reminiscência, para apreender as sensações que a constituem. Isso se dá pela inferência de que o sonho representa uma conexão com o objeto, pois o que é mais íntimo que o inconsciente? A dúvida sobre a validade desse procedimento, no entanto, é colocada em questão o tempo todo. A Teresa erigida pelo sonho, afinal, conserva algo do ser Teresa?

Posso dizer dessa moça a meu lado que é a mesma Teresa que durante todo o dia de hoje, por efeito do gás do sonho, senti pegada a mim?

Esta é a mesma Teresa que na noite passada conheci em toda intimidade? Posso dizer que a vi, falei-lhe, posso dizer que a tive em toda intimidade? Que intimidade existe maior que a do sonho? A desse sonho que ainda trago em mim como um objeto que me pesasse no bolso? (MELO NETO, 2008, p. 33-40)

A questão colocada pelo monólogo de João é a da própria capacidade de consistência da poesia antes praticada por Cabral. Pois, se a arte efetua um recorte do caos, visando conservar sua virtualidade em um plano de composição, e sua existência independe tanto do criador como do espectador, o único critério estético válido é a capacidade da composição “funcionar” em sua autopoção. Desse modo, a validade ou não da poesia surrealista como parte de seu plano de composição é o problema central colocado pelo discurso de João. Validar ou não determinado aspecto da tradição, escolher ou não outros planos de composição como aliados na constituição do seu próprio, é um problema exclusivo do artista. Mas qual o cerne dessa autocrítica de Cabral, que se estende também ao movimento surrealista de que é devedor (a personalidade e o individualismo próprios a uma concepção tradicional, psicanalítica do inconsciente)? Situada no contexto surrealista, a concepção de sonho expressa pelo personagem João é análoga à poesia como criação artística, referindo-se à inveterada relação estabelecida pela psicanálise freudiana entre a elaboração onírica e o objeto estético como produtos do inconsciente, ambos sendo expressões sublimadas de uma libido reprimida. O artista

é aquele que consegue transformar impulsos primitivos, sexuais, em um produto simbólico, isto é, cultural. O prazer estético que encontramos no objeto artístico é proveniente do paralelo inconsciente que fazemos entre nossos desejos reprimidos e aqueles sublimados pelo artista (FREUD, 1970, p. 135-143). Esta é, contudo, uma forma conservadora e individualista de se compreender a arte. O personagem João não deixa de perceber que algo sempre lhe escapa de Teresa: “Teresa aqui está, ao alcance de minha mão, de minha conversa. Por que, entretanto, me sinto sem direitos fora daquele mar? Ignorante dos gestos, das palavras? Talvez Teresa... Sim, quem me dirá que esse oceano não nos é comum?” (MELO NETO, 2008, p. 34).

Portanto, o apelo ao onírico como recurso contra o caos, procedimento intrínseco à poesia de **Pedra do sono**, revela-se insatisfatório para João Cabral. O sonho concebido como obra individual é intransitivo, incapaz de captar os signos, os “gestos” e as “palavras” emitidos por Teresa. A personalidade do processo gera dúvidas sobre a possibilidade de comunicação, não apenas com outros fora da relação sujeito/objeto, mas com o próprio objeto. João se interroga, então, sobre uma possibilidade outra do sonho. Irrestrito ao sujeito, ao eu; aberto ao fora, ao mundo, ao universo: “Posso esperar que esse oceano nos seja comum? Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia?” (MELO NETO, 2008, p. 35).

É interessante comparar essas colocações de Cabral com o inconsciente que Deleuze e Guattari reivindicam em lugar do inconsciente estruturado no Édipo familiar, consagrado pela psicanálise. Em **O anti-Édipo** (1972), os filósofos propõem basicamente três axiomas que se opõem à visão psicanalítica do inconsciente e do desejo: 1) o inconsciente não é um teatro pessoal no qual se representa sempre a mesma peça, o Édipo; isto é, não está limitado à reprodução de uma estrutura psíquica formada na infância, imposta ao sujeito para ser sublimada ou transformada. O inconsciente produz; é como uma fábrica que cria, faz conexões e direciona investimentos desejantes; 2) o desejo é geográfico-político, está sempre para além da fantasia familiar insistida pela psicanálise. Desejar é delirar, sonhar. Está-se sempre a criar ficções que não se reduzem às figuras paternas e suas máscaras – “O próprio da libido é impregnar a história e a geografia, organizar formações de mundos e constelações de universos, derivar os continentes, povoá-los com raças, tribos e nações. Qual ser amado não envolve paisagens, continentes e populações mais ou menos conhecidos, mais ou menos imaginários?” (DELEUZE, 2011, p. 84) –; 3) o desejo se estabelece por agenciamentos, há um construtivismo inerente ao desejo. Não se deseja um objeto isolado, ao que quer que se deseje estão acoplados vários outros materiais e signos que o complementam e ampliam. Desejar algo é desejar uma infinidade de situações, pessoas e afetos que circundem esse algo, como em Proust, em que o desejo do protagonista pela moça Albertine está sempre conectado às paisagens, lugares, vestuários etc. que remetem a ela (DELEUZE; GUATTARI, 2009).

O personagem João parece, em determinado momento, intuir algo próximo a essa concepção outra de inconsciente. As coisas aparecem como meio para a apreensão de sensações, elementos que, agenciados, possibilitariam, a partir de sua materialização, alguma participação transitiva entre mundo e criação, algum contato autêntico com Teresa:

O arbusto ou a pedra aparecida em qualquer sonho pode ficar indiferente à vida de que está participando? Pode ignorar o mundo que está ajudando a povoar? É possível que sintam essa participação, esses fantasmas, essa Teresa, por exemplo, agora distraída e distante? Há algum sinal que a faça compreender termos sido, juntos, peixes de um mesmo mar? (MELO NETO, 2008, p. 36).

A tais interpolações segue-se a constatação de que o sonho, como fruto de um inconsciente particular, composto de reminiscências, é ineficiente para apreender Teresa e, logo, para criar:

Donde me veio a ideia de que Teresa talvez participe de um universo privado, fechado em minha lembrança? Desse mundo que, através de minha fraqueza, compreendi ser o único onde me será possível cumprir os atos mais simples, como por exemplo, caminhar, beber um copo de água, escrever meu nome? Nada, nem mesmo Teresa. (MELO NETO, 2008, p. 37).

Todavia, não se deve ver na conclusão do diálogo de João um encerramento solipsista que inviabilizaria a criação, a poesia, mas, sim, a recusa de um determinado programa, aquele do qual ainda se alimentava o Cabral de **Pedra do sono**, o surrealismo formulado a partir de uma concepção psicanalítica do inconsciente. É a partir do ponto em que se encerra a exposição de João que devemos situar o discurso de Raimundo, como a continuidade de um mesmo e contínuo movimento de pensamento. São as interrogações do primeiro que abrem o caminho para as afirmações do segundo, resultando na formulação de um novo programa poético. À dúvida de João sobre a possibilidade ou não de as coisas estabelecerem conexão com os afectos e perceptos, Raimundo não apenas responde afirmativamente como adota por procedimento a completa concreção das sensações emitidas por Maria, seu ícone/objeto amoroso: “Maria era sempre uma praia, lugar onde me sinto exato e nítido como uma pedra – meu particular, minha fuga, meu excesso imediatamente evaporados. Maria era o mar dessa praia, sem mistério e sem profundidade. Elementar, como as coisas que podem ser mudadas em vapor ou poeira.” (MELO NETO, 2008, p. 37).

As coisas, no monólogo de Raimundo, assumem definitivamente o caráter de “anticois objetivo”. Maria, tornada coisa, não mais evanesce, ainda que sua materialização não impossibilite metamorfoses. As particularidades e a individualidade do eu é que se “evaporam” para que não contaminem o objeto alçado à superfície. O criador deve empreender uma atividade impessoal, como aquela de quem observa um ambiente controlado. Mesmo o líquido, elemento imprevisível por natureza, deve estar submetido à previsão: “Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar. Eu aspirava acompanhar com os olhos o crescimento de um arbusto, o surgimento de um jorro de água.” (MELO NETO, 2008, p. 37).

Essa aspiração ao controle é destacada por Modesto Carone como aspecto característico da produção poética de João Cabral posterior a **Os três mal-amados**: “O poeta se vê lançado ao exercício de um controle permanente sobre o poema para não o abandonar às contingências do acaso e da inércia [...]” (CARONE, 1979, p. 91). Tal exercício apoia-se em um trabalho de construção, de composição a que está submetido o autor, não de forma involuntária, instintiva, mas calculada: “Maria não era um corpo vago, impreciso. Eu estava ciente de todos os detalhes de seu corpo, que poderia reconstituir à minha vontade. Sua boca, seu riso irregular. Todos esses detalhes não me seria difícil arrumá-los, recompondo-a, como num jogo de armar ou uma prancha anatômica.” (MELO NETO, 2008, p. 36).

O sonho já não é um resultado alheio, quase independente ao sonhador, como no monólogo de João. O produto inconsciente só tem valor se for submetido ao crivo da lucidez, como uma matéria-prima passiva de ser trabalhada: “Maria era também a garrafa de água ardente. Aproximo o ouvido dessa forma correta e explorável e percebo o rumor e os movimentos de sonhos possíveis, ainda em sua matéria líquida, sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão.” (MELO NETO, 2008, p. 36). Do mesmo modo, o mundo, com sua história, sua geografia, sua política, seus povos, é agenciado no que se deseja: “Maria era também o jornal. O mundo ainda quente, em sua última edição e mais recente.” (MELO NETO, 2008, p. 37).

Materializadas, as percepções e afecções da coisa se tornam impressões impessoais, suscetíveis de serem retidas mediante o trabalho poético. Constrói-se assim um objeto cunhado no seio indeterminável do caos, mas capaz de resistir em sua autopoisição:

Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga. (MELO NETO, 2008, p. 37).

Maria, o amor, o bloco de sensações torna-se coisa e, dessa maneira, torna-se o próprio poema: “Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso. (MELO NETO, 2008, p. 37).

O discurso de Raimundo é, teoricamente, o ponto de chegada da poesia madura de Cabral, o estabelecimento de um plano de composição, uma poética que, embora não se efetive até **O cão sem plumas**, de 1950, vai ser experimentada e desenvolvida em seus poemas subsequentes. Em vista disso, **Os três mal-amados** pode ser compreendido como texto teórico-crítico e, pensado de tal forma, ocupa lugar nevrálgico no projeto cabralino. Ele é, digamos, a planta arquitetônica, coberta de dúvidas, rasuras e apagamentos, do edifício poético que João Cabral irá construir. Nele, o poeta dispôs seus métodos e instituiu axiomas, transformou noções como clareza, lucidez e impessoalidade em figuras estéticas que orientarão a parcela mais significativa de sua obra.

Referências

- ATHAYDE, Félix. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.
- CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'água, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- SCOREL, Lauro. **A pedra e o rio**. São Paulo: Livraria duas cidades, 1972.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1970. v. IX.
- LIMA, Luiz Costa. **Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- MENDES, Murilo. **Antologia poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

NUNES, Benedito. **João Cabral: a máquina do poema**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PACOMIO, Luciano *et al.* **Lexicon** – Dicionário teológico enciclopédico. Tradução de João Paixão Netto e Alda Anunciação Machado. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RICIERI, Aguinaldo. **Fractais e caos**. São Paulo: Prandiano, 1990.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Uma fala só lâmina**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.