

OS TRÊS MAL-AMADOS DE CABRAL DE MELO NETO E O IMAGINÁRIO DO CRESCIMENTO PRODIGIOSO

Lawrence Flores Pereira
UFSM

*Somos natimortos, já que não nascemos de pais vivos,
e isto nos agrada cada vez mais. Em breve
inventaremos algum modo de nascer de uma idéia.
Mas chega; não quero mais escrever "do Subsolo"...*

Dostoiévski. *Memórias do subsolo*.

*Os três mal-amados*¹ constituem uma estranha ocorrência na obra de Cabral de Melo Neto. É livro posterior ao conhecido e muitas vezes celebrado *Pedra do sono*, seu livro de estréia, e anterior às reflexões poéticas que culminarão com a *Psicologia da composição*. Seu título comporta, sem dúvida, certa dose de ironia, mas também de verdade. O tema erótico não estava ausente em *Pedra do sono*, nem mesmo o acento sentimental e pessoal, ainda que esfriado pelo estilo e pelo surrealismo do primeiro Cabral. Esses temas reaparecerão em *Os três mal-amados*.

Não é só no título que se sente o acento irônico, mas na totalidade do poema: três jovens discorrem, de modo monomaniaco, sobre coisas que giram vagamente em torno do amor, mencionando de modo obsessivo o nome de suas respectivas "musas". É bem isso o que fazem, discorrer, pois nenhuma das mulheres de que falam está ali para ouvi-los. São fantasmas dis-

tantes ou seres definitivamente perdidos. Mesmo que a peça poética seja apresentada de forma dramática, com cada uma das "personagens" falando uma depois da outra, não há entre elas qualquer espécie de diálogo. Cada uma parece dedicar suas reflexões abstratas ou desesperadas a uma entidade feminina nomeada ou simplesmente dedutível. Esta pouco aparece na forma concreta feminina. João devaneia sobre sua Tereza, Raimundo reflete sobre sua Maria, Joaquim lamenta sua destruição pelo amor.

Apesar de guardar certo dramatismo, o livro é, no rigor do conceito, antidramático.² Não há nenhuma interlocução entre as vozes, e não há, na evolução da fala de cada um dos intervenientes, qualquer crescendo reflexivo. Ao modo de tresloucos dos monomaniacos, eles ruminam suas impressões de vida. Seus discursos guardam entre si, sem dúvida, uma relação promíscua, mas esta não se dá ao nível da comunicabilidade entre as personagens. Cada uma delas representa uma *única experiência*, experiência triturada, retomada, reconstruída, abstraída à vontade ao longo do livro. O caráter é antidramático, mas acrescenta-se também antidialógico. Cada uma das personagens expõe, por assim dizer, um "caso", mas de modo idiossincrático e impermeável aos outros casos. O dialogismo desaparece na incommunicabilidade. É como se Cabral houvesse se limitado a dividir três poemas líricos completos em diversas partes, intercalando-os depois, numa exposição aparentemente dramática.

Essa ausência de real dramatismo não deve ser considerada fato apenas formal. A monomania dos personagens revela fechamento em si. As três estão tão concentradas em seus desesperos, suas certezas e seus devaneios que parecem mônadas solitárias. Suas próprias reflexões e palavras possuem, em especial em Raimundo, alta concentração de abstrações. Nenhuma delas encontra-se em alguma situação *particular concreta* em relação ao amor. João devaneia sobre a simultânea distância e proximidade de Tereza, dando à sua existência um teor mental ou onírico. Raimundo vive a megalomaniaca abstração do domínio sobre as formas e o tempo, controle só possível pela via abstrata. João limita-se a pronunciar, imerso em amargo desespero, uma estranha perda que se encontra no passado. Nada é

fato presente, nenhuma das mulheres mencionadas *existe*. Tudo o que se diz se dá num enquadramento lírico “distante” e perceptivelmente abstrato.

É um poema também muito metaforizado. O uso quase alegórico de imagens e a ausência de situações concretas, assim como o discurso simbólico, tendem a sugerir-nos, intencionalmente, uma leitura alegórica e conceitual dos poemas. O exemplo do discurso da personagem Raimundo é, nesse sentido, exemplar. Com sua megalomaníaca obsessão pelo controle de todos os procedimentos e pela nitidez e exatidão, seu discurso apresenta, ao menos em sua forma mais ingênua, os desenvolvimentos “metapoéticos” que assumirá o “antilirismo” de Cabral. Há de fato ali uma *sedução* do conceito, esqueletos de reflexões tipicamente valerianas que forcem o intérprete a concentrar-se, preliminarmente, nos “sinais” anunciadores da segunda poesia de Cabral.

Essa primeira constatação, verdadeira, não nos pode cegar, entretanto, para a outra dimensão presente no poema. Qualquer que seja a densidade de seu traço abstrato e conceitual, *Os três mal-amados* não constituem uma reflexão *puramente* cerebral de caráter metapoético. Segundo essa leitura, cada uma das personagens simbolizaria (numa leitura algo alegórica) os momentos de um processo de reflexão sobre a poesia – o qual desembocaria, talvez de modo triunfante, nas formulações descarnadas da *Psicologia da composição*.³ No entanto, nesse livro é sensível ainda o complexo imaginário de *Pedra do sono*. Já à primeira vista, nota-se que as transformações estilísticas produzindo-se entre a obra de estréia e o atual livro não logram apagar um fundo imaginário que é comum às duas obras.⁴ Esse imaginário opera em torno de uma série de eixos metafóricos sintomáticos como o contraste entre sujeito e objeto, as figuras sensuais femininas, a morbidez, os noturnos e outros complexos imaginativos. Concentro-me, todavia, sobre o aspecto que nos interessa nesse ensaio: a idéia do que chamo de “crescimento prodigioso”, presente ainda na *Pedra do sono*. Nas figurações surrealistas, plásticas e sensuais que permeavam o primeiro livro de Cabral é possível detectar imagens de um súbito, inquiete-

tante e formidável irromper do crescimento físico. Aparecem, por exemplo, no poema “Dentro da perda da memória”:

*E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dois clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente
para que as bicicletas de meu desespero
corressem sobre seus cabelos.⁵*

Imagens angustiantes e assombrosas mesclam-se a algo subliminar e sensual. A visão do crescimento aparece na primeira poesia de Cabral associada à figura sensual feminina. O que interessa é uma atitude ambígua, nesse livro, que aceita o devaneio do desejo, mas, ao mesmo tempo, se vê ameaçado por ele. No exemplo acima, contudo, esse complexo se encontra diretamente associado a um crescimento assustador ou monstruoso (prodigioso). O sujeito é literalmente *invadido* por uma imagem avassaladora que parece dominá-lo, atingir sua percepção em cheio, ameaçá-lo. Esse crescimento pode assumir, em outros poemas, como “Espaço jornal”, a imagem de uma transformação a partir do objeto – que faz com que o sujeito se confunda com aquele.

*No espaço jornal
A sombra come a laranja
A laranja se atira no rio,
Não é um rio, é o mar
Que transborda de meu olho.⁶*

São casos diferentes, com modos de expressão diferenciados. Também não constituem um dado, por assim dizer, estatístico, uma vez que sua incidência é bastante pequena. Mas tanto pelo conjunto do imaginário de *Pedra do sono* como por uma investigação das imagens e metáforas usadas por Cabral em livros posteriores, acreditamos que tais imagens de crescimento anômalo, incontrolável e irresistível iluminam uma faceta importante de sua obra. Essas imagens se articulam com os temas fluídos, sensuais, ligeiramente eróticos que ali predominam. Figuras femininas, algo klimntianas, assombram sensualmente as páginas do livro.

*Dentro da perda da memória
Uma mulher azul estava deitada
Que escondia entre os braços
Desses pássaros friíssimos
Que a lua sopra alta noite
Nos ombros nus do retrato.⁷*

Um pouco à maneira do imaginário romântico (brasileiro), esses elementos femininos não raro estão fundidos a imagens mortuárias. “O retrato da morta/ Fez esforços desesperados para fugir”.⁸ Junto a essas figuras dúbias, fundindo sensualidade e morte, há o que foi apontado por Antônio Carlos Secchin como uma dialética entre sujeito e objeto,⁹ na qual transparece o efeito da solidão do sujeito diante do universo exterior. Nela o sujeito se encontra numa posição embaraçosa diante do mundo que ele observa, não sem uma nefasta curiosidade de *voyeur*. Em “Poema”, sua visão do mundo (da rua) é feita apenas por meio de um instrumento mediador que o separa amplamente de seus objetos: os “telescópios”.¹⁰ A visão inteira é desoladora. Quanto ao feminino, aparece sob o signo do inefável, em imagens algo eliotianas como “mulheres vão e vêm nadando em rios invisíveis” ou ainda em situações que representam o pasmo tedioso do sujeito diante do movimento inútil do mundo exterior/ interior: “Automóveis (são) como peixes cegos”.¹¹ A realidade aparece esvaziada, como um imenso espetáculo vazio, sobre o qual incide o olhar melancólico.

É no seio mesmo dessa desolação do sujeito que se instaura algo inquietante. Dentro desse complexo melancólico, tanto as visões do feminino (sempre oníricas e inefáveis) como os vislumbres da inutilidade do movimento da existência podem ser súbito substituídos pelo seu contrário: o excesso emotivo de certas imagens de crescimento. No primeiro livro de Cabral existe um lugar paradoxal que coloca lado a lado a indiferença diante da vida e a perda de si diante de algo que é figurado sob a espécie do crescimento incontrolável.

Imagens como as do crescimento apavorante não são novas na literatura e, sobretudo, na poesia. Têm um longo histórico que poderia ser rastreado por um caminho que passa pelo surrealismo e desemboca no imaginário da abominação do bar-

roco (espanhol e europeu) e do final da Renascença. Nessa tradição, o sentimento de horror à fertilidade, o espanto diante do crescimento foi apresentado, pelo menos desde Shakespeare e de forma mais particular em *Hamlet*, conjugado e relacionado com sentimentos tipicamente niilistas. Hamlet, o personagem que se tornou o precursor dos entediados hamletistas do século XIX, teve muitas vezes sua postura confundida com a do niilismo. Embora essa identificação tenha sido diversas vezes contestada por estudiosos, é difícil não ver em *Hamlet* e nessa outra *persona* da melancolia que é o jovem “celibatário” – o jovem ascético dos primeiros sonetos de Shakespeare – um protótipo da chamada ironia romântica, mas, sobretudo, de um certo estado de aversão à vida que se manifesta como revolta misógina ao feminino, ao sexo “procriativo”, por excelência. Ora, em Hamlet o mesmo sentimento que o faz declarar o universo inteiro um “estéril promontório”, o faz criticar sub-repticiamente a fertilidade excessiva da natureza, a qual ele associa, indireta e diretamente, à sexualidade materna.

*How weary, stale, flat and unprofitable,
Seem to me all the uses of this world!
Fie on't! ah fie! 'tis an unweeded garden,
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely. That it should come to this!*¹²

Notem-se as imagens procriativas que pululam na passagem. Na expressão “unweeded garden”, que pode ser traduzido como “um jardim cujas ervas daninhas não foram arrancadas”, ressoam, ao mesmo tempo, imagens de fertilidade (garden), associadas ao jardim do Éden, e imagens de eliminação e ascetismo (unweeded). A sementeira da natureza ultrapassou seus limites, já não é mais capaz de produzir o bem, mas prospera para o mal. Nesse caso, o melhor que se pode fazer, pensa Hamlet, é extirpar as sementes férteis que não têm mais lugar num mundo irremediavelmente caído. Faça-se o deserto, ele exclamaria, à maneira de um asceta (e à maneira, com certeza, do Anfion cabralino) se não fosse ele um filho curtido do Renascimento ou a própria *consciência paralisante*. Logo adiante, surge o elo preciso existente entre esse imaginário e o elemento feminino: pela primeira vez na peça, com relutância e amargura, Ha-

mlet declara seu doloroso estupor diante do que ele sente como um traço de concupiscência de sua mãe:

*But two months dead – nay, not so much, not two –
So excellent a king, that was to this
Hyperion to a satyr, so loving to my mother
That he might not beteem the winds of heaven
Visit her face too roughly. Heaven and earth,
Must I remember? Why, she would hang on him
As if increase of appetite had grown
By what it fed on; and yet within a month –
Let me not think on't – Frailty, thy name is woman –*¹³

Esse sentimento antimaterno contamina seus próprios afetos para com Ofélia, que ele repudia com violência e manda para um convento – lugar, aliás, onde ela estaria fadada à esterilidade e ao não contato sexual. Uma lógica certa domina a peça de Shakespeare.

O imaginário do crescimento e da reprodução estão atrelados, no imaginário elisabetano, aos estados de conflito, de desestruturação política que assolam os reinos e os seus reis, mas também o macrocosmo universal e os estados climáticos de modo geral. Há um conjunto de imagens, figuras, metáforas que se agregam em torno dos dois eixos da fertilidade e da esterilidade. Os sentimentos ambíguos em relação à sexualidade podem produzir um discurso positivo no qual a fertilidade é louvada, como uma benesse divina – e tal é o caso implícito em várias colocações do sujeito lírico dos sonetos de Shakespeare. Mas ela própria pode ser amaldiçoada naquelas situações em que significa um usufruto indevido da atividade sexual ou quando apresenta uma vaga ameaça ao sujeito. Toda a dificuldade imposta ao poeta dos sonetos, na sua tentativa de arrancar de um certo estado ascético o célebre jovem melancólico, está em jogar de modo ambíguo com as idéias de usura e de economia (pechincha).

É com uma coerência impressionante que esse mesmo conjunto de imagens reaparecerá na segunda obra de Cabral, *Os três mal-amados*.¹⁴ Sua reincidência não se dará ali sempre como uma presença, mas também como a apresentação analíti-

ca e abstrata de seus efeitos. O discurso de João, a primeira das três vozes do poema, é figurado à maneira de um devaneio: a imagem de Tereza, a “musa” da personagem, é amiúde associada a imagens oníricas. São discursos que se sucedem talvez em pleno sonho, talvez no momento de despertar, mas que, de qualquer maneira, estão associados a imagens de inundação:

Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto. Ainda sinto a onda chegando à minha cama. Ainda me volta o espanto de despertar entre móveis e paredes que eu não compreendia pudessem estar enxutos.¹⁵

O momento do crescimento – das marés do sonho – já passou. Ficam suas impressões. Passado aquilo que causara tanto espanto, a personagem posiciona-se como contemplador. Mas esse recuo das águas traz de novo uma sensação de distanciamento. Era no crescimento, tão temido, que o contato com “Tereza” era possível.

O discurso de João é o único que comporta certa evolução e certo crescendo. Depois do recuo das águas, “o sonho volta”, envolvendo outra vez João. Mas parece que agora o elevar-se das águas já não possui o mesmo poder avassalador. “A onda torna a bater em minha cadeira, ameaça chegar até a mesa”.¹⁶ O discurso de João é o de uma conciliação com o elemento sensual do crescimento prodigioso. Curiosamente, no entanto, a contemplação amorosa que se deleita em ver os movimentos brandos das sensações oníricas, não terá continuidade óbvia na obra de Cabral de Melo Neto.

É nos discursos de Raimundo e Joaquim que Cabral desenvolverá possíveis reações do sujeito diante do crescimento prodigioso. O caráter ameaçador dessa sensação pode tanto gerar uma reação conciliatória (João), mas também reações racionalizantes ou destrutivas. A reação racionalizante encontra-se no discurso de Raimundo, talvez a mais “conceitual” e abstrata das personagens desse livro.

Maria era a praia que eu freqüentava certas manhãs. Meus gestos indispensáveis que se cumpriam a um ar tão absolutamente livre que ele mesmo determina seus

limites, meus gestos simplificados diante de extensões de que uma luz geral aboliu todos os segredos.¹⁷

A equação de Maria com todas essas abstrações que apontam para delineamentos cada vez mais conceituais e secos nos espantaria se não estivéssemos tão habituados – quase até a insensibilidade e a indiferença – a vê-los surgir e ressurgir na poesia moderna. De qualquer modo, já não existe aqui qualquer espécie de conciliação com o onirismo vivo que se articulava com o complexo do crescimento prodigioso, mas tão-somente atitudes de *controle*. Não há mais nenhuma entidade propriamente humana em jogo: Maria é uma abstração conceitual que privilegia a idéia de limitação, liberdade (abstrata). Essa abstração é também uma racionalização *negativa* que visa *abolir* tudo o que possa haver de secreto no elemento feminino associado ao imponderável. A liberdade é conquistada, mas a custo de uma imensa simplificação e limitação. Nessa abstração, o noturno e o onírico somem. Uma luz geral domina o conjunto do quadro.

Não se deve, todavia, ver nessa atitude racionalizante um mero fato positivo. A própria escolha de imagens mostra muito bem contra o que Joaquim produz suas abstrações megalomaniacas:

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.¹⁸

Essa onisciência é a própria morte. A fonte de onde provém todo o fluxo da vida, toda a *fertilidade*, está controlada por um espírito obsessivamente analítico. As circunstâncias são conhecidas. O jorro de água já não é causa de espanto justo por que é previsível. O caráter algo mortificante dessa abstração megalomaniaca fica mais claro na próxima intervenção de Raimundo. Ele se diz ciente de todos os detalhes do corpo de Maria que ele poderia “reconstituir à (...) vontade”. A figura algo fetichista de um manequim, objeto que aparecia já em *Pedra do sono*, agora aparece como algo a ser reconstituído ao gosto do observador.

Mas um acento mortificante dá fim à intervenção. O corpo de Maria pode ser recomposto, segundo ele, “como num jogo de armar ou uma prancha anatômica”, sugerindo que o corpo em questão é uma espécie de cadáver sem vida. Possui a forma do corpo antes admirado e amedrontador, mas agora, morto, se coloca à disposição do vivisseccionista que o recompõe “sobre a prancha anatômica”. Nas próximas intervenções de Raimundo, notamos o mesmo procedimento, agora aplicado a outras dimensões: a natureza (o campo cimentado) e, por fim, a própria embriaguez estão controladas em suas expansivas flutuações. A garrafa de aguardente é, por seu turno, uma “forma correta e explorável”, da qual se podem ouvir “rumores”. Os sonhos de que Raimundo poderá dispor estão ali, mas ele deixa claro que, quando isso acontecer, ele os submeterá ao seu tempo e à sua vontade.

O que dizer do discurso “monomaniaco” de Joaquim? Discurso obsessivo que repete em desespero – e sempre – a mesma estrutura. O amor comeu, devorou, bebeu absolutamente todas as coisas. O complexo do crescimento prodigioso não aparece aqui por meio de imagens, porquanto seu discurso é, em hipótese, posterior a essa experiência. Assim, “amor”, palavra e idéia que iniciam a quase totalidade das frases de Joaquim, não deve ser lido literalmente. Substitui todo o complexo de coisas que, relacionadas à experiência do crescimento prodigioso, produziram um divórcio definitivo entre o sujeito e elas. Nessa experiência avassaladora, Raimundo perdeu sua identidade, seus objetos e atributos físicos pessoais, as próprias palavras que serviriam para “se juntar em versos”, a memória infantil com suas experiências pessoais, o próprio tempo que organiza os dias e também as estações. O húmus fértil da vida também foi abolido, ressecado:

O amor (...) drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos e de folhas duras, comeu o verde ácido das plantas de cana...¹⁹

Em particular, perderam seu sentido mesmo aquelas coisas inefáveis e intangíveis, capazes de produzir maravilhamento, as quais causavam desespero “por não saber falar delas em ver-

so".²⁰ Em poucas palavras, a vida inteira, toda a relação de Joaquim com o mundo foi devorada. Esse estado não é o de uma simples melancolia, mas do mais puro desespero. Nem mesmo a tristeza tem lugar aqui, pois o amor bebeu "as lágrimas dos olhos que, ninguém o sabia, estavam cheios de água". Joaquim, destruído por algo que é da ordem do crescimento prodigioso, é o antípoda de Raimundo, o qual, na sua megalomaniaca abstração, acreditava poder controlar a natureza inteira. Mas ambos são abstrações extremas, não correspondem a uma vivência lírica real, e sim a um aspecto de uma experiência maior na qual se incluem esses dois *sintomas*.

Como já foi ressaltado por diversos críticos, tanto no caso de Joaquim como de Raimundo, a dimensão da palavra e da composição poética se encontram contempladas. O que nos interessa, contudo, é articular esse fato *metapoético* com o problema da experiência *abstrata desenvolvida ao longo do poema*. Se Joaquim afirma que o amor "comeu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso", ou ainda, "as palavras, que poderiam se juntar em versos", é que sua *experiência particular*, destruidora, rompeu o elo que induz a expressão lírica da vida. O complexo melancólico, avassalador, oriundo de uma experiência cujo componente sintomático é o crescimento associado à sexualidade, faz ruir o próprio fundamento do amor. É o amor – enquanto conector universal, responsável pelo íntimo entrelaçamento das coisas do mundo – que inaugura a criação da aliança insolúvel das coisas, fundando uma fecunda ligação entre as palavras. Quando essa aliança é comprometida, nada mais se relaciona com nada. Tudo se torna "uma rapsódia de sentido".

Joaquim tem ainda mais a nos dizer. O estado melancólico no qual a própria ilusão da existência se decompõe em impotência, resulta de um esforço defensivo contra a emergência do "crescimento prodigioso". Ao elevar um dique contra as invasões desse crescimento e erigir uma estrutura defensiva contra o avanço pulsional (o qual, na *Pedra do Sono*, era apresentado nas figuras sensuais do crescimento feminino), compromete-se tudo aquilo sobre o que incide o desejo. Toda a sua fala repetitiva poderia ser resumida do seguinte modo: meu esforço de deter aquelas coisas que se ofereciam sob a forma do crescimen-

to (pulsões) aboliu em mim o próprio desejo. Ora, abolido o desejo, vem a melancolia, caracterizada por um estado de luto no qual se lamenta, não a perda de algo objetivo, mas do universo inteiro, cujo sentido só pode ser posto pelo querer.

1. Abstração, intelectualização e análise

Com os elementos que apresentamos acima podemos introduzir outros pontos que interessam à análise da poesia de Cabral. Os três mal-amados *intelectualizam* problemas que, na *Pedra do sono*, estavam fundidos inextricavelmente numa exposição lírica. A intelectualização aqui é um ato de abstração pelo qual se extrai, da totalidade de uma experiência densa e inteira, um aspecto particular que não pode ter existência isolada na realidade. Ela se confunde com um procedimento abstrato no qual elementos que fazem parte de um todo experiencial (sensações melancólicas, pavores) passam a ser tratados sozinhos de modo *analítico*. Essa existência isolada – inteiramente hipotética – é de imediato desenvolvida e, sobretudo, *amplificada*, a fim de fazer surgir, com clareza analítica, sua natureza potencial. Assim a megalomania de Raimundo é a amplificação abstrata do delírio de grandeza e controle, elevado a um paroxismo que abole o próprio accidental das coisas do mundo. Conceitos como o de accidental, o de acaso (que serão retomados de modo óbvio em *Fábula de Anfion*) são formulações abstratas e conceituais (“descarnadas”) em certa medida *equivalentes a e intercambiáveis com* a dimensão metafórica diversa do “crescimento prodigioso”, daquilo que ocorre à revelia da vontade do sujeito e que, portanto, se oferece como o incontrolável imponderável.

Vice-versa, as noções implícitas de controle, “definição”, “liberdade” (no sentido de ausência de qualquer contingência), assim como o próprio procedimento abstrato *intelectualizante* que rege a composição geral de *Os três mal-amados*, existem em contraposição (reação, negação) ao livre fluxo do crescimento assustador. O caráter algo *sistemático e dualista* assumido pela obra é, por si só, ao nível da própria composição, uma reação racionalista voltada a abolir todo o *acaso* explícito e implícito nas súbitas emergências do crescimento prodigioso.

Seria ingênuo acreditar que essa exposição intelectualizante de Cabral é *apenas* o prenúncio de suas concepções acerca da criação. Cabral está longe de abraçar *separadamente* qualquer uma das possibilidades estéticas dos três personagens. Se nas afirmações racionalistas de Raimundo flagram-se as opiniões rigorosas que Cabral amiúde expressava sobre a arte de composição, fica claro, por muitas passagens e pelo próprio título irônico da obra, seus perigos implícitos. A ilusão do controle sobre as coisas – por extensão, sobre as coisas da poesia, sobre o acaso – só é possível quando o poeta *trabalha* sobre *objetos* desprovidos de vida ou sobre um cenário minimalista. Raimundo é um rei reinando sobre cadáveres, sobre uma natureza que só foi controlada a custo de uma mortificação radical. O hábito de Cabral de louvar o controle sobre os procedimentos artísticos – em si mesmo uma virtude – tem uma razão de ser que transcende a mera preocupação artística.

O discurso de Joaquim revela que Cabral, quaisquer que fossem suas tendências e predileções artísticas, previa, já desde esse momento, as conseqüências de um excessivo controle sobre a palavra. Ele vive o último momento de um processo, no qual a atitude de controle acabou *estiolando* toda a vida e o próprio desejo. A sintaxe plana, simples e rebarbativa de Joaquim, quase que desprovida por inteiro de desenvolvimentos lógicos e subordinações, reflete sua incapacidade de *ligar as palavras e, por assim dizer, de ligar as coisas do mundo*. A poesia de Cabral inicia já nessa crise de sentido que contamina a palavra e o sujeito. Esse aspecto puramente *sintático* e sintomático de Joaquim, nós o reencontraremos, difuso e desenvolvido, em toda a poesia tardia de Cabral. O uso da repetição rebarbativa transformar-se-á, a partir pelo menos da *Psicologia da composição*, em uma das marcas mais notáveis de seu estilo. Ela reflete dois fatos principais: de um lado, a impossibilidade de compor com uma linguagem da qual o sujeito, por efeito de sua denegação, afastou-se; e, por outro lado, uma atividade intensa, profundamente poética, circundando uma certa zona secreta cuja nomeação é quase impossível.

Não é possível fazer uma luta acirrada contra o “acaso” das expansões sem que o resto das coisas – imagens, figuras,

palavras –, com as quais se ligava inextricavelmente, seja *queimado*, *cauterizado* por essa atitude depuradora. A menor formulação, a menor frase, a mais reles imagem, todas essas coisas foram retidas na mesma rede defensiva com a qual se pretendia evitar o avanço do crescimento pulsional. É por isso que a poesia de Cabral pode ser chamada, no rigor da palavra, de original. Pois, depois de arruinado todo o sistema adquirido de expressão e representação, que garantia as ligações das palavras, é necessário reiniciar tudo do ponto de origem, do deserto anfiônico. Essa originalidade implica rejeitar a própria *pessoalidade* e *intimidade* através das quais as imagens de crescimento se manifestavam. A obra de Cabral erige-se sobre esse fundo denegativo básico, mas reconstruir a poesia a partir dessa terra devastada será o grande desafio. A *Fábula de Anfion* contará essa história de modo problemático.

NOTAS

¹ Todas as citações de *Os três mal-amados* são feitas a partir de MELO NETO, João Cabral. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

² Para comentários sobre o caráter dramático e dialógico do poema, cf. BARBOSA, 1975. Há algumas notas valiosas sobre o livro em NUNES, 1974.

³ De modo geral, boa parte as interpretações da poesia de Cabral aponta para esse fim, sublinhando um movimento de *depuração negativa* em relação ao lirismo, sem contudo salientar suficientemente o quanto essa reação se articula com o complexo melancólico e onírico (vivo e lírico) de sua primeira poesia.

⁴ Sobre a equivalência imaginária entre *Pedra do sono* e *Os três mal-amados* e suas diferenças, cf. SECCHIN, 1999. As precisões do crítico foram adotadas no atual ensaio.

⁵ MELO NETO, p. 377.

⁶ Ibid. p. 384.

⁷ MELO NETO, p. 377.

⁸ Ibid. p. 377.

⁹ SECCHIN, p. 27 - 35.

¹⁰ MELO NETO, p. 375.

¹¹ Ibid. p. 375.

¹² SHAKESPEARE, vv. 133 – 37.

¹³ Ibid., vv. 138 - 46.

¹⁴ Qual terá sido o caminho de Cabral em sua adesão a esse conjunto imaginário? Os conjuntos metafóricos do surrealismo devem ter sido uma primeira via de acesso. Sobre esse imaginário no contexto espanhol, uma leitura de *La vida es sueño* é extremamente ilustrativa.

¹⁵ MELO NETO, p. 367.

¹⁶ MELO NETO, p. 369.

¹⁷ Ibid., p. 365.

¹⁸ MELO NETO, p. 366.

¹⁹ MELO NETO, p. 370.

²⁰ Ibid., p. 371.

TRABALHOS CITADOS

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

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

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. London: Thomson, 1982. (Arden Shakespeare).