



TRABALHO FORMAL E INSPIRAÇÃO POÉTICA: CONCEPÇÕES DE POESIA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Gabriel Alves Fernandes

UFG

Resumo: Em “Os três mal-amados”, de 1943, João Cabral de Melo Neto indicou três concepções de poesia ao dramatizar o conflito em que vivia num momento de busca pela própria dicção poética. Elas aparecem problematizadas em escritos teóricos do autor, como “Poesia e composição” e “Da função moderna de poesia”, respectivamente de 1952 e 1954. Na década anterior, Cabral também questiona, de maneira excepcional, o modo de produção poética em uma carta a Clarice Lispector. O conjunto dessas reflexões demarca não somente uma dicção que será privilegiada pelo autor a partir de *Psicologia da Composição*, de 1947, mas também seu posicionamento a respeito da transitividade da obra de arte contemporânea.

Palavras-chave: Os três mal-amados; Poesia; Trabalho formal; Inspiração.

Abstract: In “*Os três mal-amados*”, from 1943, João Cabral de Melo Neto indicated three conceptions of poetry when he dramatized the conflict he was going through while searching for his own poetic diction. They are problematized in the author's theoretical writings, such as “Poesia e composição” (Poetry and composition) and “Da função moderna de poesia” (The modern function of poetry), from 1952 and 1954 respectively. In the previous decade, Cabral also questioned, in an exceptional way, the mode of poetic production in a letter to Clarice Lispector. All these reflections mark out not only a diction that will be privileged by the author from the *Psychology of Composition* on, in 1947, but also his position on the transitivity of contemporary works of art.

Keywords: Os três mal-amados; Poetry; Formal work; Inspiration.

A poesia de João Cabral de Melo Neto é inseparável de uma profunda reflexão sobre o próprio exercício poético, postura crítica fundamental a partir da modernidade (Paz, 2013). Desde *Pedra do Sono* (1942)¹ até seus poemas mais tematicamente sociais e poeticamente comunicativos, Cabral não deixou de incluir, no centro da poesia, uma consciência a respeito da própria linguagem. Esse é o motivo de grande parte de sua arrojada fortuna crítica insistir em haver uma “poesia da poesia” em sua escrita.

Inquestionavelmente atraído por essa autorreflexão artística, João Cabral de Melo Neto, em “Os três mal-amados” (1943), ao tematizar o conflito em que vivia ao procurar sua dicção poética, indicou três concepções de poesia comuns no trabalho de composição dos escritores². Além disso, Cabral produziu textos teóricos em que se posiciona sobre literatura e arte, como em “Poesia e composição” (1952) e “Da função moderna da poesia” (1954), em que também se volta a compreensões distintas de poesia e sua relação com a expressão pessoal do artista e com a própria sociedade. Cabral, ainda, correspondeu-se com várias personalidades de modo ostensivo, chegando a escrever a Clarice Lispector, no final da década de 1940, uma carta em que elabora uma teoria estética bastante representativa do modo de produção cabralino.

Interessa analisar, nesse sentido, como as concepções de poesia presentes em “Os três mal-amados”, ao lado das reflexões teóricas de Cabral e de sua confissão literária a Lispector, ilustram como o trabalho formal de criação, eleito por Cabral ao formular sua dicção poética, não elimina a ação incontável de outras formas de produção poética. Em outras palavras, os escritos de Cabral revelam que há forças que escapam ao domínio da elaboração escrita dentro do próprio exercício poético, pressuposto imprescindível para a composição de sua poesia a partir de *Psicologia da Composição* (1947).

1

¹ As datas entre parênteses após o nome das obras referem-se às de publicação. Apenas em citações recuadas é que as datas se referem às edições bibliográficas, disponíveis nas Referências

² Essa é uma conclusão definitiva entre a crítica de João Cabral. Cf. *A imitação da forma* (1975), de João Alexandre Barbosa; *João Cabral: a máquina do poema* (2007), de Benedito Nunes; *Poesia com coisas* (1983), de Marta Peixoto.

“Os três mal-amados” (1943) constitui uma paródia do popular “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, de modo que paga tributo a um lugar-comum da literatura: a desilusão amorosa. Em Cabral, em uma estrutura que desconhece nomenclatura definitiva para a crítica, o tom é sabidamente dramático e o ritmo possui evidente andamento prosaico, junção que adquire significado particular num momento em que Cabral procura uma dicção poética própria. Trata-se, portanto, de um poema que desnuda o conflito vivido pelo autor em um momento de procura pela própria voz poética.

Embora realizado a partir de uma alternância entre a fala das três personagens – João, Raimundo e Joaquim –, é possível perceber que o poema pressupõe um monólogo proferido por cada uma delas, o que, por sua vez, sugere a diferenciação de perspectivas entre as três. Partindo dessa noção, tornam-se distinguíveis três “subpoemas”, cada um correspondente a uma personagem. A primeira, enamorada por Teresa, mostra-se um eu lírico inquieto, divagador e indagador:

Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui a meu lado, a poucos centímetros de mim. A poucos centímetros, muitos quilômetros. [...]

Vejo-a como se cobrisse a poeira tenuíssima ou o ar quase azul que envolvessem as pessoas afastadas de nós muitos anos ou muitas léguas [...]

Esta é a mesma Teresa que na noite passada conheci em toda intimidade? [...]

Ainda me volta o espanto de despertar entre móveis e paredes que eu não compreendia pudessem estar enxutos [...]

O sonho volta, me envolve novamente. [...]

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? [...]

Donde me veio a ideia de que Teresa talvez participe de um universo privado, fechado em minha lembrança?

(Melo Neto, 2020, p. 53-57)

João rememora Teresa, que está distante e ainda assim o atormenta, vendo na amada o motivo de todas as suas inquietações e projetando nela a causa de dúvidas sobre a própria existência. Teresa torna-se categorizada metonimicamente pela incerteza, já que, uma vez construída no plano onírico, só mantém algum vínculo possível com João via sonho. Essa dubiedade em relação à realidade é, em João, a representação de um

modo de consciência ciente de que é na imprecisão que estão calcadas suas elucubrações. Desse modo, a atitude de hesitação a respeito de si mesmo é o primeiro aspecto premente do monólogo de João.

A isso vêm se somar três empregos privilegiados por Cabral para construir as falas de João. Em primeiro lugar, o léxico possui um campo semântico relacionado predominantemente às coisas indeterminantes. O constante apego do eu lírico a esses elementos revela a importância da incerteza para ele. Isso se inicia com o paradoxo presente na primeira fala de João, que relaciona duas expressões relativas à distância as quais, no plano da imagem, tornam-se antitéticas, sem, contudo, prejudicar o sentido que a frase possui para a compreensão da divagação da personagem: “poucos centímetros x muitos quilômetros”. Na sequência, acumulam-se diversos substantivos, verbos e adjetivos que espelham semanticamente a vagueza denunciada por João: “poeira tenuíssima”, “despertar”, “sonho”, “tempo adormecido”, “ideia”, “lembrança”.

O segundo emprego nesse sentido são as perguntas, que representam a relação entre Teresa e a incontrolável atitude de incerteza, por parte de João, em relação à realidade. As perguntas constam em oito das onze falas de João. Por último, as construções verbais, como o pretérito imperfeito do subjuntivo, indicam uma espécie de possibilidade vivida no momento da própria divagação de João, como na segunda fala do excerto destacado, com o verbo “cobrisse”. Mais curiosa é a utilização dos verbos “volta” e “envolve”, que, embora estejam no tempo presente, sugerem ações passadas sofridas pelo eu lírico no tempo presente, o que fica claro mediante o advérbio “novamente”. Ou seja, apenas são vividos os momentos radicados na possibilidade e no passado da memória.

Todas essas características do subpoema João revelam, no centro da linguagem, a relevância, para a própria imagem poética, dos elementos relacionados à imprecisão. Em outras palavras, é utilizando-se de um conteúdo indeterminado e impreciso, como são os três empregos relacionados à visão de João, que Cabral expõe uma concepção de poesia fundada na ação inspiradora do sujeito lírico na escrita. Nesse sentido, como sugerido em obras anteriores, como *Pedra do Sono*, e em escritos teóricos como “Considerações sobre o poeta dormindo” (1941), Cabral remonta a uma insistente interpretação segundo a qual a lírica é resultado de forças passivas (estímulos, impulsos,

influxos, pulsões, gênio, inconsciente e Deus são alguns termos correlatos), que determinam a concepção poética, alijando-a do mundo material.

Essa noção de poesia é explorada por Cabral no ensaio “Poesia e composição” (1997), em que, alegando que a composição se tem tornado uma tarefa individual em razão da inexistência de normas universais de poética, o escritor distingue duas famílias de poetas que se diferenciam por suas diferentes interpretações a respeito da tarefa de composição. Uma delas é justamente constituída por aqueles para quem os poemas “brotam”, “caem”, cujo registro provém de um ato rápido e mínimo a ponto de o poeta quase não ser percebido. Nesse caso, a experiência direta com que o autor teve contato deve ser transposta à língua de maneira imparcial e igualmente direta, de modo que o trabalho artístico se limita a tornar ainda mais nítida a vivência captada, sem macular a sua originalidade. Para esse tipo de escritor, Cabral nota que o leitor assume o papel de recompor a sua experiência, isto é, mediante o que a obra lhe oferece, introjetar-se na experiência original. Essa restituição feita pelo leitor, conforme Cabral, torna-se de fácil execução dada a linguagem corrente com que a obra foi composta, o que, por sua vez, responde ao desprezo desse tipo de autor à elaboração artística da poesia.

2

Não muito distante, porém inaugurando um modo de recuo da subjetividade em nome da poesia das coisas, o subpoema Joaquim apresenta um sujeito lírico devorado pelo amor, que dele consome tudo:

O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor
comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço [...]

O amor comeu minhas roupas, meus lenços, minhas camisas. O amor
comeu metros e metros de gravatas

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

O amor comeu as frutas postas sobre a mesa. Bebeu a água dos copos
e das quartinhas

O amor roeu minha infância, de dedos sujos de tinta, cabelo caindo
nos olhos, botinas engraxadas

O amor comeu meu estado e minha cidade

O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite.
Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça,
meu medo da morte
(Melo Neto, 2020, p. 53-57)

Nesse caso, é preciso perceber no monólogo de Joaquim uma subjetividade carcomida, em pé de igualdade com um mundo igualmente devorado. É possível reconhecer que tanto a dimensão subjetiva quanto a dimensão objetiva são objeto de consumo desse amor de que fala Joaquim. O amor come o nome, a identidade, os pertences e as memórias e sensações da personagem, bem como seu estado e sua cidade, sua paz e sua guerra, assim como devora as coisas mais banais do mundo material, como as frutas e a água dos copos.

A ação devoradora do amor, que começa ingerindo a identidade da personagem até chegar aos elementos concretos do mundo, é expressa, além do léxico relacionado à pessoa humana e ao mundo, por meio da anáfora presente em sete das onze falas de Joaquim: “o amor comeu”, além das expressões similares, como “o amor devorou” e “o amor voltou para comer”. Considerando a maneira avassaladora com que o amor destrói tudo à volta da personagem, é possível vislumbrar nesse subpoema uma concepção de poesia como fruto de uma atuação implacável sobre o poeta, de modo que não lhe resta outra saída a não ser manter-se impassível.

O conflito demonstrado pela posição incontornável de Joaquim – que, a propósito, reúne a maior parte de biografemas de Cabral – espelha a própria vivência do poeta, que vive angustiado por uma dor de cabeça, pois não tem direito ao silêncio, à paz, à noite. Se o amor tudo come, ele prova-se incompatível com a própria poesia, porque o resultado dessa fome implacável, o vazio, basta a si mesmo, de forma que indica um dilema não equacionado plenamente, o que se dá apenas com Raimundo.

3

Se, de um lado, João associa-se a um paradigma de poesia fundado na inspiração e no estado de consciência onírico e, de outro, Joaquim vincula-se a uma dimensão avassaladora do amor e, por extensão, do próprio poeta, cabe a Raimundo equacionar a aliança do sujeito com a realidade material, suspendida nas outras duas personagens:

Maria era a praia que eu frequentava certas manhãs

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

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

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

Maria era também a garrafa de aguardente. 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

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

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, 2020, p. 53-57)

Diametralmente oposta a Teresa, Maria comparece de forma precisa e clara. Não há, entre Raimundo e Maria, qualquer espécie de imprecisão, como ele mesmo chega a garantir, certo de que os detalhes da mulher lhe são completamente apreensíveis. A amada é, nesse caso, constantemente associada à solaridade e à concretude, sobretudo por meio dos substantivos “sol”, “praia” e “pedra”, todos caros à dicção de Cabral a partir de *O Engenheiro* (1943) e, sobretudo, de *Psicologia da Composição*.

Além da anáfora “Maria era”, cujo verbo, no modo indicativo, indica a exatidão dos fatos rememorados, há diversas formas pelas quais a personagem aponta a legitimidade do que relaciona à amada. São exemplos o advérbio “sempre” e os adjetivos ligados à certeza, como “exato”, “nítido”, “sólido”. Além disso, não há de se esquecerem,

nesse mesmo sentido, as alegações do que Maria não seria. Aqui, são pertinentes o uso do advérbio “sem” (“sem mistério e sem profundidade”) e o da negação (“Maria não era um corpo vago, impreciso”).

A concepção de poesia representada por Raimundo é aquela fundada no planejamento, no cálculo, no controle e na racionalidade. Isso porque, como uma “folha em branco”, a obra, assim como Maria para Raimundo, é controlada pelos poderes de seu autor. Essa ideia corresponde à segunda família de poetas mencionada por Cabral em “Poesia e composição”. Ela, que encontra temor em recordar dos momentos de escrita considerando o dispendioso trabalho com a palavra, considera que o poema nasce exatamente da atividade formal. Esses escritores, segundo Cabral, julgam que quanto mais elaborada for uma obra de arte, tanto mais primoroso será seu resultado. Uma vez que depende de uma minuciosa atenção a seu objeto, essa família espera o momento mais oportuno para sua criação, de modo que sua originalidade exige antes circunstâncias favoráveis à consciência artística.

Ao longo do poema, no entanto, Raimundo associa Maria a uma concepção em certa medida próxima à de Teresa. Na segunda fala do excerto, a personagem considera a amada “elementar”, mas equipara essa característica às coisas que se transformam em “vapor ou poeira”. Trata-se de aspectos que lembram aqueles relacionados à Teresa, os quais a colocavam numa dimensão impalpável e incerta. Na quinta fala, Raimundo admite que Maria era, também, “a garrafa de aguardente”. A aguardente está inquestionavelmente relacionada à embriaguez e, conseqüentemente, à inconstância da consciência humana.

Nesse sentido, percebe-se que Maria, apesar de sua exatidão e nitidez, resguarda um *quantum* de imprecisão dentro de si. Aliadas a isso estão as incertezas de Raimundo quanto à forma de apreender plenamente Maria. Isso fica evidente ainda quando afirma que, aproximando o ouvido da garrafa de aguardente, ausculta o rumor e os movimentos de “sonhos possíveis”, ainda em estado líquido porque indefiníveis, de que disporá, submetendo-os às leis de sua criação.

Na terceira fala do excerto destacado, por meio de verbos no modo subjuntivo (“começaria” e “poderia”), que indica justamente possibilidade em vez de certeza, Raimundo relaciona Maria a um líquido cujo jorro se dá em momento, lugar e

circunstâncias indefinidos. Mesmo que afirme exaustivamente, ao longo desse subpoema, que possui poderes para controlar Maria tal como um poeta controla sua criação, Raimundo não deixa de admitir que sua autoridade é relativa. Trata-se de uma concepção de poesia que, muito embora reconheça o domínio do autor em relação à sua arte, assume a interferência de agentes imponderáveis em seu próprio exercício poético.

Essa compreensão é evidenciada de modo excepcional na carta que João Cabral de Melo Neto envia a Clarice Lispector possivelmente em Barcelona no final da década de 1940, quando da publicação de *Psicologia da Composição*. Na correspondência, Cabral assume que essa obra constituiria a primeira honesta a suas ideias sobre poesia, dizendo ser um “livro construídíssimo” porque nascido “de fora para dentro”. Explica o poeta: “a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i. é, não é um trabalho posterior ao material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço” (Melo Neto *apud* Siscar, 2010, p. 288).

Em evidente oposição a uma concepção romântica de que a poesia seria expressão da personalidade e de que a técnica apenas macularia a integridade da experiência de vida, Cabral atribui função de condição prévia ao planejamento de um livro, considerando que a construção motiva a matéria de poesia. Para ilustrar sua teoria poética, Cabral rememora um episódio da infância em que via uma máquina de fazer algodão doce nas ruas do Rio de Janeiro, identificando em seu funcionamento que, primeiramente, vem a roda (o trabalho artístico) para, em seguida, aparecer o material (inspiração), que apenas serve de apoio ao primeiro: “Você a olha, no começo, e só vê uma roda girando, depois, uma tênue nuvem de açúcar se vai concretizando em torno da roda e termina por ser algodão” (MELO Neto *apud* Siscar, 2010, p. 293).

O exemplo oferecido por Cabral, como demonstra Siscar, em vez de esclarecer sua teoria poética, inflaciona-a, dizendo mais do que a própria teoria. O argumento de Siscar é de que, em dado momento do funcionamento da máquina, o que vem de dentro e o que vem de fora acabam embaralhando-se de tal modo que é difícil distingui-los com exatidão: “se o dentro (os fios de algodão-doce é aquilo que se forma em torno de um fora (a máquina), aquilo que era fora (a máquina) pode ser entendido também como um dentro; ou seja, envolvida pela exterioridade de seu produto, a máquina passaria a

ser produto de seu produto, passaria a ser uma espécie de sentido, tornar-se-ia carne de sua própria expressão” (Siscar, 2010, p. 295).

Assim, se nenhuma máquina determina o resultado de seu funcionamento, também o poeta é incapaz de controlar a própria criação, já que está sujeito à relatividade do próprio exercício de linguagem. Ou seja, se a interioridade, segundo Siscar, só existe no momento em que é ocupada, tomando forma apenas quando é inesperadamente recolhida por outro, também dessa forma opera a atividade poética, pois há forças imponderáveis com que se defronta o poeta. Nesse sentido, a concepção de poesia de Cabral em que se firmará sua dicção poética a partir de *Psicologia da Composição* reconhece a impetuosidade das forças passivas de que o trabalho formal com a linguagem não escapa.

Fica nítido que as duas concepções de poesia que se fazem por antítese uma da outra, conforme Cabral prova em “Poesia e composição”, sugerem que a polarização entre as ideias de inspiração e de trabalho formal, consequência da ausência de um pensamento estético universal, esquece a necessidade histórica indispensável do escritor: o leitor. Em “Da função moderna da poesia” (Melo Neto, 1997), visivelmente pessimista, Cabral reivindica a mobilização de recursos capazes de, numa época marcada por uma intransitividade da atividade poética, diminuir a distância entre a obra e o leitor.

Assim como há dois anos antes, Cabral expunha o motivo desse abismo: o solipsismo e a perda de comunicação social da obra. A primeira família de poetas, a do paradigma de inspiração, atribui ênfase excessiva a estados interiores incompreensíveis a um público mais amplo; a segunda, cujo paradigma é o trabalho intelectual com a escrita, estabelece uma atividade que vale por si mesma, escolhendo um leitor específico e apto a decifrar sua complexidade artística. Portanto, o conjunto das reflexões teóricas de Cabral, que iluminam suas ideias de “Os três mal-amados”, prova como esse autor posiciona-se contra os extremos paradigmas de produção poética e alerta para a uma necessidade da poesia de nosso tempo: a sua transitividade na sociedade.

REFERÊNCIAS

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

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas Antonio Carlos Secchin; com a colaboração de Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: _____. João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 97-101.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição. In: _____. João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 51-70.

NUNES, Benedito. “João Cabral: a máquina do poema”. In: MULLER, Adalberto (Org.). *Benedito Nunes*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify: 2013.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SISCAR, Marcos. A máquina de João Cabral. In: _____. *Poesia e crise*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010. p. 287-304.

Gabriel Alves Fernandes, licenciado em Letras/Português pela Universidade Federal de Goiás, é Mestrando em Estudos Literários pela mesma instituição, com bolsa CAPES. Tem experiência na área de Literatura, com ênfase em História Literária, Modernidade e Arthur Rimbaud. Participou do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (2018-2019), do Programa de Bolsas das Licenciaturas (2019-2020), e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (2020-2021 e 2021-2022) Atuou, também, no projeto de extensão Grupo TRAPPO: Voz e Poesia (2018/2020).

Recebido em 27/02/2024.

Aprovado em 30/03/2024.