



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 9, NÚMERO 3 | JUL-SET 2020

O PENSAMENTO CONTRA: RECUSA E AFIRMAÇÃO EM PSICOLOGIA DA COMPOSIÇÃO COM A FÁBULA DE ANFION E ANTIODE, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO



THE AGAINST-THOUGHT: REFUSAL AND AFFIRMATION IN PSICOLOGIA DA COMPOSIÇÃO COM A FÁBULA DE ANFION E ANTIODE, BY JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Bruno Alvarenga Souza

Universidade Federal de Minas Gerais/ Universidade Federal de Ouro Preto, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR

RECEBIDO EM 19/05/2020 • APROVADO EM 26/06/2020

Abstract

This paper aims to analyze three poems by João Cabral de Melo Neto, gathered in the 1947 book **Psicologia da composição**, with the **Fábula de Anfion e Antiode**, which form a set called by some critics as 'triptych

of negative poetics'. We hypothesize the idea that, if there is a negative side to these three Cabralino poems, it is only a preliminary step that precedes the affirmation of a new composition plan. In this sense, supported by theorists such as Friedrich Nietzsche and Gilles Deleuze, we intend to demonstrate that in order to start creating in the field of poetry, it is necessary to refuse commonplaces, formulas and ready models, ruins of poetic buildings valued by tradition. It is necessary to start from scratch, destroy to build. Hence the negativity that underlies the poem is, in fact, a forceful statement.

Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar três poemas de João Cabral de Melo Neto, reunidos no livro de 1947 **Psicologia da composição, com a Fábula de Anfion e Antiode**, os quais formam um conjunto denominado por alguns críticos como "tríptico da poética negativa". Temos como hipótese a ideia de que, se há uma faceta negativa nesses três poemas cabralinos, ela é apenas uma etapa preliminar que antecede a afirmação de um novo plano de composição. Nesse sentido, apoiados em teóricos como Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze, pretendemos demonstrar que, para se começar a criar no campo da poesia, é necessário recusar os lugares-comuns, as fórmulas e os modelos prontos, ruínas de edifícios poéticos valorizados pela tradição. É necessário começar do zero, destruir para construir. Daí a negatividade que fundamenta o poema ser, na verdade, uma afirmativa contundente.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Poetry. João Cabral de Melo Neto. Gilles Deleuze. Friedrich Nietzsche

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. João Cabral de Melo Neto. Gilles Deleuze. Friedrich Nietzsche

Texto integral

Em 1947, João Cabral de Melo Neto publica **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode**, uma reunião de três longos poemas. O volume é, ao mesmo tempo, o ápice e a superação da crise interna do pensamento de Cabral, assim como sua sistematização filosófico-crítico-poética. Em classificação já canônica, Benedito Nunes chamou o conjunto de "tríptico da poética negativa" (NUNES, 2007, p. 35), o que, podemos dizer, reflete aquilo que Augusto de Campos chamou de *poesia da recusa*, classificação dada a algumas poéticas da modernidade cujo "trabalho severo se manifesta e se opera por meio de recusas; (...) baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo" (CAMPOS, 2011, p. 15). Desse ponto de vista, o passo à frente dado no tríptico de 47 em relação aos livros anteriores de Cabral é o questionamento e a consequente emancipação das influências determinantes de Paul Valéry e Stephen Mallarmé, antes aliados fundamentais do poeta pernambucano em seu projeto contra o improvisado e o subjetivismo, mas que, por outro lado, impuseram-lhe como paradigma a incomunicabilidade e a sacralização da poesia. Portanto, se há uma faceta negativa nesses três poemas cabralinos, ela é apenas uma etapa preliminar que antecede a *afirmação* de um novo plano de composição. Repisando os passos dos mestres simbolistas, o poeta pernambucano afirma o acaso presente na construção poética, mas se aqueles,

mediante um ideal de poesia pura, alçam o objeto artístico a uma posição transcendente, Cabral, por sua vez, assume definitivamente a imanência como avatar de seu projeto, trazendo o poema para a terra firme e fundando efetivamente as bases de uma poesia construtivista.

O primeiro poema do livro é a “Fábula de Anfion”, dividido em três segmentos: “O deserto”, “O acaso” e “Anfion em Tebas”. Já de início, percebe-se que a criação de Anfion como personagem conceitual é signo de uma poética que almeja se efetivar a partir e para além da tradição. Afinal, o mito do filho de Zeus e Antíope, que ergue a cidade de Tebas por meio da música de sua lira, já havia sido tema para o melodrama de Paul Valéry, **Amphion** (1931), que o emprega para revelar o fundamento arquitetônico-musical que, segundo ele, confere a toda obra de arte seu momento mais puro: a forma absoluta, para além da imitação das coisas; “a passagem da desordem para a ordem” (VALÉRY, 2002, p. 83). Tanto em Valéry como em Cabral, o tema por trás do mito de Anfion é a intromissão do acaso na realização da poesia. Cabe ressaltar que, até esse momento, a teoria estética de Valéry exerce talvez a mais poderosa das influências sobre Cabral, na medida em que é essencial para a formulação de uma poesia que se identifica com o pensamento consciente e se coloca em oposição ao caos interior:

Para Valéry, o ato de pensar, que se prolonga no ato de escrever, consiste numa operação de caráter voluntário. É a disciplina intelectual que suprimindo o supérfluo, evitando o fácil, impedindo a desordem, recusando o vago, tolhendo a intromissão do inconsciente ou da efusão sentimental, impõe limites à dispersão dos fenômenos subjetivos e certa consistência à sua incessante fluidez. Em disputa com a natureza transitória dos fenômenos interiores, furtando-se à inspiração como forma romântica de entusiasmo que embriaga, ao sonho que fascina e ao inconsciente que o reduziria a um papel “lamentavelmente passivo”, o poeta deve ganhar essa luta para poder construir, enfim, o poema como máquina de linguagem (NUNES, 2007, p. 29).

No entanto, ao se comparar os dois “Anfions”, nota-se que Cabral passa a estabelecer uma diferença basilar entre seu projeto e o de Valéry. Para a representação dramática que acompanha seu poema, Valéry propõe como cenário o topo de uma montanha, o céu como pano estendido do piso ao teto do palco, dando-se a ver através de “árvores portentosas” em meio às quais a “desordem” das rochas de granito serve de cercania a uma “poça de água sombria”. “A região mineral nua” ocupa apenas um pequeno espaço próximo ao cume; mesmo assim, ao seu redor se localizam cristais com “feixes de prismas luminosos”, sob os quais, ao alto, vão caindo pequenos pontos de neve. Nesse *Locus amoenus*, povoado por homens e semideuses que fazem coro a Anfion e onde tudo é altura, representar-se-á mais uma vez a cena da criação a partir do caos. Anfion, de posse de sua lira, dada por Apolo, ergue o Templo de Tebas em meio à natureza crua, mas sem esforço, como se o próprio deus de Delfos interviesse e encantasse a terra. Realizada a obra, Anfion é proclamado pelo povo como “rei” e “pontífice”. No entanto, a caminho do trono, uma

figura feminina, “o Amor ou a Morte”, interrompe o percurso de Anfion, toma-lhe a lira e a joga ao mar (Cf. STERZI, 2011).

Mais do que uma clara proposta de mistificação transcendente da poesia, o plano de composição sobre o qual se ergue a Tebas (que podemos chamar de poesia) do Anfion de Valéry se caracteriza pelo fato de que a transcendência se ergue em pleno seio da imanência. Na encenação da peça, tudo remete às alturas e ao divino: o céu, a montanha, as árvores, os cristais, os semideuses e o próprio Apolo. Mesmo o Amor ou a Morte, simbolizados pela figura feminina que toma de Anfion a lira – ou seja, toma sua capacidade criativa de fazer poesia –, não deve sua aparição ao acaso, mas ao determinismo do destino no sentido que ele possui nos mitos clássicos. Erguer a obra, ultrapassando a natureza, é a tentativa de Anfion se igualar aos deuses, sobrepondo-se à criação. O acaso não é aliado em nenhum momento; pelo contrário, deve ser tolhido desde o início. Nesse sentido, a presença imponente de Apolo em todo o poema é significativa. É o deus de Delfos quem coloca a lira nas mãos de Anfion e orienta sua obra. A natureza impura então se dobra ao encantamento divino, apesar da violência que lhe é imposta. O produto final, que podemos entender como sendo a poesia, é arrancado das entranhas da terra e alçado ao céu de maneira que se torna um puro arquétipo. Nesse momento, percebe-se o profundo platonismo de Valéry. Em sua obra se desenha o objetivo de elevar o *simulacro* poético não apenas ao *status* de *cópia* do modelo ideal, mas também ao de própria *Ideia* platônica. Contra o caos do mundo, aposta o poeta na ordem divina do mundo inteligível.

A teoria das ideias em Platão se baseia em uma lógica seletiva, na qual se filtra a Verdade, rejeitando o Falso. Selecionam-se, entre rivais, coisas ou seres, aqueles que mais se aproximam de certa qualidade; ordena-se entre os homens virtuosos o que mais se acerca da virtude em si (como os homens justos em relação à justiça) e se repele a poesia por ser ela mera representação de uma representação. O platonismo forja uma rígida hierarquização política na qual a *Ideia* é o primeiro grau, o fundamento, o impalpável; a *cópia* é o segundo grau, o objeto da pretensão, o participado; e o *simulacro* é o terceiro grau, o pretendente, o participante (Cf. DELEUZE, 2011). Desse modo, Valéry, assim como seu mestre Mallarmé, pretendem inverter a equação, isto é, elevar a poesia do grau de *simulacro* para o grau de *Ideia*. Daí a dessacralização do mundo e a posterior sacralização da poesia encenada em *Amphion* (Cf. COSTA LIMA, 1968). Uma empreitada admirável, mas que, a rigor, leva ao fim da poesia. O poema-em-si, equiparado ao arquétipo platônico, é incomunicável e impalpável.

O Anfion de Cabral é outro. Se “Valéry, no prefácio de *Amphion*, define a ideia de *construção*, que significa passar da desordem à ordem e usar o arbitrário para atingir o necessário, o poema de João Cabral registra o movimento inverso, da ordem à desordem” (PEIXOTO, 1980, p. 64). O cenário traçado por Cabral é um deserto amplo e estéril, um puro plano de imanência, onde não há espaço para nenhuma transcendência. É uma espécie de “paisagem zero”, linguagem esvaziada da língua, suprimida de carga histórica vocabular (FERRAZ, 2000, p. 82):

No deserto, entre a
paisagem de seu
vocabulário, Anfion,

(...)

(Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.)
(MELO NETO, 2008, p. 64)

Anfion condensa a radicalidade agressiva do projeto cabralino. Criar a partir do deserto é operar um começo sem pressupostos para o pensamento. No plano de imanência cujas imagens são o deserto e o branco (“terra branca e ávida como a cal”), o onírico vago (“Ali, nada sobrou da noite”) e o subjetivismo (“Ali, não há como pôr vossa tristeza”), instâncias transcendentais à consciência criadora não se propagam. Para se começar a criar é necessário recusar os lugares-comuns, as fórmulas e os modelos prontos, ruínas de edifícios poéticos valorizados pela tradição. É necessário começar do zero, destruir para construir. Daí a negatividade que fundamenta o poema ser, na verdade, uma afirmativa contundente. Um plano de composição calcado na imanência não é pensado nem pensável; portanto, não é enunciável; isso quer dizer que ele é a condição do pensamento, a instância através da qual se extrai sentido do não-sentido caótico. O plano é a própria operação paradoxal que instaura o pensamento sem imagem que permite o início do pensamento, da criação. Sendo o deserto de Anfion esse plano de imanência, quando o sol seca a flauta de Anfion é para esterilizá-la da carga lírica da tradição poética ocidental, e se a consequência imediata dessa operação é o silêncio, a princípio aquilo que Anfion buscava, é quando se interpõe o acaso,

agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como
uma lâmina, depara
o acaso, Anfion.
(MELO NETO, 2008, p. 65)

Quando, ao intervir, esse acaso “dispara” a flauta de Anfion, antes esterilizada, é que a criação acontece:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio
como um camelo
sobrevive à sede,
ó acaso! O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordia
a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo florescido
da flauta extinta:
áridas do exercício
puro do nada.
(MELO NETO, 2008, p. 66)

O acaso é o animal indômito (“cavalo”, “vespa”, “camelo”) que possibilita o pensamento (“cabeça que ninguém viu”), que supera a incomunicabilidade (“vencendo o silêncio”), que transforma a necessidade (“sobrevive à sede”) em criação (“o acaso súbito condensou: em esfinge”). Mas, além de tudo isso, a intromissão do acaso demonstra a impossibilidade de um plano despovoado, de um projeto poético completamente asséptico e ordenado. Se o plano de imanência é um crivo sobre o caos, o caos necessariamente deve saltar por suas bordas e fissuras. O caos é princípio ontológico; sua existência pressupõe a impossibilidade do nada. Um plano total que vise a abolir o caos nada mais é do que o próprio caos. Por isso a necessidade de, mais que aceitar o acaso, afirmá-lo; deixar o caos entrar, como quem o deseja. E afirmar o caos envolve uma conexão íntima com o tempo, o que José Guilherme Merquior não deixou escapar ao comentar “A fábula de Anfion”:

Anfíon é um homem que envida todos os esforços para conquistar o tempo e banir a ação da fortuna, e, não obstante, não só seu poema depende da indomabilidade do tempo, como seus próprios esforços parecem reclamá-la, parecem tender para ela. O combate de Anfion consiste em *construir* esta abertura, em assumir o acaso, sem admitir rebaixar-se a sua simples vítima (MERQUIOR, 1990, p. 72).

Para Merquior, a postura paradoxal de Anfion – pretensão de dominar o tempo e abolir o acaso, reivindicação do tempo indômito e afirmação do acaso – se fundamenta em uma dupla concepção do tempo: *Cronos*, tempo fugitivo e destrutivo; e *Aion*, tempo criador e revelador. O próprio processo de criação explicita essa duplicidade, como está em Cabral:

Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
dentro de outra caixa.
(MELO NETO, 2008, p. 66)

A análise de Merquior converge – nesse ponto específico – com a teoria do tempo, de Gilles Deleuze, para quem *Cronos* é o tempo no qual só o presente existe, sendo o passado e o futuro apenas partes complementares de sua vastidão. *Cronos* é o tempo dos corpos, tempo cíclico e regulador, submetido à matéria que o limita e o preenche; é também o tempo *atual*, em que os corpos se atualizam. Em suma, *Cronos* é o tempo da ordem. Já *Aion*, por sua vez, é o tempo do instante, momento dividido ao infinito em passado e futuro, tempo dos acontecimentos incorporais, tempo que é como uma linha reta estendida na superfície, independente de toda matéria, forma vazia pura, impessoal e pré-individual; é o tempo *virtual* que libera o conteúdo corporal do presente, fazendo-o emergir num tempo de criação. O tempo de *Aion* é multiplicidade em vez de continuidade, produção em vez de estabilidade, vivência subjetiva em vez de contagem objetiva: *Aion* é o tempo do caos.

No tempo de *Aion* subsiste um jogo de afirmação do caos. Em seu poema mais famoso, Mallarmé diz que “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” (Cf. MALLARMÉ, 2013). Se a princípio pode-se entender, conforme o interpreta Blanchot (Cf. BLANCHOT, 2005), que a pretensão de Mallarmé é controlar e dominar o acaso ao lhe dar uma forma, em um segundo momento podemos ver nesse verso justamente a constatação da impossibilidade de se vencer o acaso, o limite que se coloca ao pensamento quando este tenta eliminar seu negativo, o caos. É verdade que, quando pensa o lance de dados, Deleuze curiosamente procura se afastar de Mallarmé; isso acontece porque, quando lê o escritor francês, ele o faz em confronto com Nietzsche. Os dois europeus têm por semelhança a concepção do pensamento como lance de dados, a percepção da incapacidade humana de jogar o jogo ideal, o aspecto trágico do lance de dados – e, conseqüentemente, do pensamento – e a obra de arte como resultado final e justificado do jogo. Mas essas semelhanças são superficiais diante de uma diferença profunda:

Na verdade, raramente levou-se tão longe, em todas as direções, a eterna tarefa de depreciar a vida. Mallarmé é o lance de dados, mas revisto pelo niilismo, interpretado nas perspectivas da má consciência e do ressentimento. Ora, desligado de seu contexto

afirmativo e apreciativo, desligado da inocência e da afirmação do acaso, o lance de dados não é mais nada se nele o acaso é oposto à necessidade (DELEUZE, 2018, p. 49).

Ao vê-lo como arauto da negatividade, talvez Deleuze tenha sido injusto com Mallarmé, mas não é certo horror diante da vida que afasta Cabral da poderosa ascendência do mestre simbolista? Otto Maria Carpeaux já dizia que a obra de Mallarmé é “um evasivismo poético que não é fuga do mundo, mas antes arrogância prometeia, tentativa audaciosa de exorcizar o caos por fórmulas mágicas, criando-se, por meio da poesia, uma ordem, se bem imaginária, da qual o mundo caótico carece e precisa” (CARPEAUX, 2010, p. 2234). Mallarmé não é o poeta da torre de marfim, mas aquele que anseia por uma nova ordem, um novo mundo ditado pelo rigor e pela inteligência. Assim, não é de se admirar que Deleuze mais tarde retome Mallarmé e seu lance de dados em uma perspectiva mais afirmativa, o que se dá ao colocá-lo em diálogo com Lewis Carroll, o matemático louco, e seu *jogo*. Por meio de Mallarmé e Carroll, Deleuze afirma que lidar com o acaso supõe o lance de dados, o jogo, mas não o jogo tradicional, com regras preexistentes que dividem o acaso, com jogadas numericamente distintas e que resulta em vitória ou derrota; mas, sim, o jogo ideal, em que não há regras prévias, cujo conjunto afirma o acaso por meio de jogadas qualitativamente distintas que são formas de um só e mesmo lançar – jogo que não possui vencedor ou perdedor. O jogo tradicional retém o acaso apenas em alguns pontos e suas regras implícitas acabam por supor uma nova ordem, ainda que o caos tenha iniciado o movimento. Um jogador que, após lançar os dados, tenta intervir na direção através de um sopro está trapaceando, podendo ser detido, expulso e ter o lance anulado. Assim, o jogo tradicional implica uma moral que não possui ela mesma nada do jogo. Diferentemente, o jogo ideal é como a loteria babilônica de Borges, na qual o acaso intervém em todas suas etapas e o resultado não importa, pois nunca é definitivo. O jogo ideal é o próprio pensamento,

pois só o pensamento pode *afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação* (...) É pois o jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo *para dominá-lo, para apostar, para ganhar*” (DELEUZE, 2011, p. 63).

Portanto, o lance de dados é uma confirmação do acaso. O poema mallarmaico, que é de certa maneira o que paradoxalmente Cabral deseja e repudia ao mesmo tempo, não deixa de encenar o jogo ideal: as palavras se ramificam em torno do acaso, acompanhando-o, enquanto a razão e a técnica lançam os dados que se concretizam no poema, cuja forma espiral espelha o conflito caos/pensamento. Há a ambição pioneira de conciliar Ideia e matéria, enquanto o tempo é reduzido à eternidade do instante que lança os dados. Nesse ponto, a conquista de Mallarmé é inegável: ele compreendeu como o tempo múltiplo de Aion permite tornar o caos um aliado: “O Aion é o jogador ideal ou o jogo. Acaso insuflado e ramificado. É ele a cartada única de que todos os lances se distinguem em qualidade” (DELEUZE, 2011,

p. 67). E há outro movimento para além do lançar dos dados: “o jogo tem dois momentos que são os de um lance de dados: os dados lançados e os dados que caem (...). Os dados lançados uma só vez são a afirmação do *acaso*, a combinação que formam ao cair é a afirmação da *necessidade*” (DELEUZE, 2018, p. 38). Também isso Mallarmé compreendeu, e é então que, ao se afastar do mestre, o Anfion de Cabral fracassa. Por não tornar o acaso necessário, Anfion é um mau jogador; sua fábula é a narrativa tanto do fracasso em dominar o caos quanto o ponto de partida para sua aceitação. Anfion não consegue ir além do primeiro momento do lance de dados, da primeira instância do embate entre caos e pensamento, o conflito direto.

Saber afirmar o acaso é saber jogar. Mas nós não sabemos jogar (...). O mau jogador conta com vários lances de dados, com um grande número de lances; assim ele dispõe da causalidade e da probabilidade para produzir uma combinação clara desejável; ele coloca essa própria combinação como um fim a ser obtido, escondido atrás da causalidade (...). Abolir o acaso prendendo-o na pinça da causalidade e da finalidade; em lugar de afirmar o acaso, contar com a repetição dos lances, em lugar de afirmar a necessidade, contar com um *fim*: eis todas as operações do mau jogador (DELEUZE, 2018, p. 40).

Anfion insiste em lançar o dado até que ele se torne nulo, gasto. Sua finalidade é a asepsia do deserto, que passa pelo desejo de dominar a causalidade em seu favor. Na fábula, o resultado da intervenção do acaso é Tebas, cidade (ou poema) que Anfion lamenta, pois não consegue distinguir do caos originário:

“Esta cidade, Tebas
não a quisera assim
de tijolos plantada,

que a terra e a flora
procuram reaver
a sua origem menor:
(MELO NETO, 2008, p. 67)

O anseio de Anfion é o deserto perdido, um plano de imanência completamente distinto do caos, o puro nada: “Desejei longamente / liso muro, e branco, / puro sol em si” (MELO NETO, 2008, p. 67). Mas se Mallarmé compreende o jogo, ele o faz muito tardiamente. É significativo que *Un coup de dés* seja seu último poema. O poeta francês descobre a necessidade do acaso, mas não leva essa descoberta às últimas consequências. Para Mallarmé – e essa é a sua falha –, o ideal do nada é uma parte do trajeto, está presente em toda a prática de sua poesia, mesmo no *Un coup de dés*. Por isso mesmo Deleuze dizia que sua poesia coloca o lance de dados a serviço do niilismo. É aí que o próprio fracasso de Anfion em compreender a necessidade do acaso permite a Cabral vislumbrar uma brecha em

meio ao nada. O desejo mesmo do nada esconde um objetivo mais secreto, uma cidade, a “nuvem civil sonhada”: “Onde a cidade / volante, a nuvem / civil sonhada?” (MELO NETO, 2008, p. 68).

Não que ele também compreenda essa descoberta de imediato. Pelo contrário, ao tentar abolir o caos, Anfion se rebela contra o tempo de *Cronos*, extenua-se, arrepende-se da cidade fundada, inevitavelmente caótica, e acaba por abandonar sua flauta, sua capacidade criativa, lançando-a ao mar. A tentação niilista é forte, como se o poeta desistisse da poesia e resolvesse se entregar ao silêncio, deixar de escrever:

Uma flauta: como
dominá-la, cavalo
solto, que é louco?
(...)
A flauta, eu a joguei
aos peixes surdos-
mudos do mar.
(MELO NETO, 2008, p. 68)

Assim termina a fábula, e assim ela não deixa de sugerir o impasse. Mas a sequência da obra cabralina mostrará como essa resignação diante da incapacidade de ordenar o caos se transmutará em abertura definitiva para a comunhão, entre poesia e mundo, para a imanência. Anfion parece não aderir ao jogo ideal, ao tempo de Aion, mas o que ele simboliza é o momento máximo de embate, de conflito com o tempo, com o nada, com o caos – etapa necessária para que se atinja a criação e a inserção em novo registro temporal. Anfion simboliza a dualidade própria ao jogo ideal, que traz em si a liberdade inerente à desordem anárquica: “Fortuna passa a ser oscilantemente encarada como correlato da liberdade ou como encarnação do caos” (MERQUIOR, 1990, p. 71). Anfion é a resistência consciente que abre caminho para a aceitação do caos, o homem superior que antecipa a vinda do super-homem nietzscheano:

Não se rendendo ao tempo, ele [Anfion] vence o risco do inautêntico e converte a paixão da caducidade e o senso do imprevisível em lucidez existencial (...). O tempo aceito é o tempo conquistado. Anfion se move no campo de Zaratustra. O amor ao deserto simboliza a impossibilidade de viver o tempo sem passar pela experiência de combatê-lo. (MERQUIOR, 1990, p. 74)

O combate de Anfion dará os primeiros frutos em “Psicologia da composição”, que é, na verdade, uma antipsicologia, em que “a elaboração poética realiza-se à contracorrente da experiência psicológica”, de modo que age “em sentido inverso ao dela, como um processo negativo que desfaz o que ela faz e cujas operações, diminutivas e redutoras, lavam-na de suas impurezas e despem-na de suas

excrescências” (NUNES, 2007, p. 37). Erigindo-se contra o “eu”, Cabral reafirma sua crítica ao subjetivismo e à personalidade de certa tradição poética, mas o notável em “Psicologia da composição” é a minuciosa sistematização dessa crítica e a proposição intrínseca de uma maneira diferente de se construir a poesia, em que a inspiração dá lugar à atenção como ferramenta de composição. Aqui, diferentemente da “Fábula de Anfion”, em que predominam a tensão e o impasse colocados em viés pela forma fabular, a problemática é propositiva e calcada na concreção do artesanato poético. Os primeiros versos são antológicos: “Saio do meu poema / como quem lava as mãos” (MELO NETO, 2008, p. 69). A alusão ao gesto isento consagrado por Pôncio Pilatos indica categoricamente a independência da criação em relação ao criador, o que deflagra a decomposição do “eu” que segue por todo o poema. A folha branca é a imagem utilizada para ilustrar uma consciência desperta e impessoal, antídoto para o sonho e tudo aquilo que é inconsciente e subjetivo: “Esta folha branca / me proscreve o sonho, / me incita ao verso / nítido e preciso” (MELO NETO, 2008, p. 69).

Mas, paradoxalmente, a folha branca não é a folha vazia, mas a folha que já contém a afirmação do plano de imanência de Cabral; daí sua existência incitar ao fazer de um “verso nítido e preciso”. A folha branca não é um começo, mas um fim em si; ela é o símbolo da poética, do plano de composição a que almeja Cabral. Como diz Deleuze, o artista não começa do zero, da tela ou da folha em branco, mas, ao contrário, é a obra bem sucedida que conduz ao grau zero:

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207)

Nesse sentido, a folha de Cabral é branca como “praia pura”, símbolo de clareza e precisão, pois está esvaziada dos clichês da obscuridade e da vagueza, simbolizados pela noite, inimigos de seu plano: “Eu me refugio / nesta praia pura / onde nada existe / em que a noite pouse” (MELO NETO, 2008, p. 69). Se a noite simboliza a obscuridade do caos, o tempo devorador de *Cronos* é a manifestação do que há de mais destrutivo em sua evanescência, sua “fuga”, seu “fluir”. O afastamento da noite possibilita romper a linha de *Cronos* e, junto com ela, a identidade do temporal do eu (“nada lembra o fluir/ de *meu* tempo”):

Como não há noite
cessa toda fonte;
como não há fonte
cessa toda fuga;

como não há fuga
nada lembra o fluir

de meu tempo, ao vento
que nele sopra o tempo.
(MELO NETO, 2008, p. 70)

Cabral está sempre fazendo o elogio do *estático*, daquilo que permanece. O que parece ser desejo parmenediano de imutabilidade, de superação do tempo, é na verdade o estabelecimento de uma prova seletiva que retém os elementos que são mais resistentes às indeterminações do caos justamente por não carregarem consigo determinações individuais e identitárias. O impessoal é aquilo que há de mais maleável (o que não quer dizer impreciso); por isso, o que há de mais resistente. Isso fica exposto no poema “Diante da folha branca”, que Cabral publicará anos mais tarde em **Agrestes** (1985). Nesse poema, dois artistas, Van Gogh e Mallarmé, têm a postura frente à folha em branco analisada pelo poeta. Na parte que cabe a Mallarmé, lemos:

A folha branca é a tradução
mais aproximada do nada.
Por que romper essa pureza
com palavra não milpesada?

A folha branca não aceita
senão a que acha que a merece:
essa só sobrevive ao fogo
desse branco que é gelo e febre.
(MELO NETO, 2008, p. 525)

Aproximada ao nada, cuja pureza que não deve ser corrompida a não ser pela construção reflexiva (“mil pesada”) da palavra, a folha branca adquire a propriedade seletiva – ela “não aceita senão o que acha que a merece”, o que sobrevive a seu branco gelado e febril – que a identifica à outra face do tempo de *Aion*, o segundo momento do lance de dados: o Eterno Retorno. Em Nietzsche, a síntese do conceito de eterno retorno se encontra no aforismo 56 de **A gaia ciência**:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência – e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira!” Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe

responderias: “Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!” Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse: a pergunta diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?” pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela? (NIETZSCHE, 2016, p. 135)

A princípio, o eterno retorno nietzscheano parece apenas retomar a antiga doutrina pré-socrática do templo cíclico: o mundo se extingue e logo depois se repete de maneira idêntica, trazendo de volta tudo aquilo que já se passara numa repetição perpétua do mesmo. Deve-se atentar, no entanto, à possibilidade colocada por Nietzsche: *afirmar* essa repetição, o que implica uma postura ética seletiva radical. O eterno retorno nietzschiano é a encarnação cosmológica de uma eternidade temporal imanente que se opõe veementemente à eternidade atemporal e transcendente pregada pelo platonismo. Para Nietzsche, as forças e a matéria que compõem o mundo são finitas, isto é, estão em constante mudança e transformação, mas o tempo é infinito, significando que o que aconteceu uma vez necessariamente irá acontecer novamente. O eterno retorno de Nietzsche surge então como a reivindicação da eternidade para o mundo aqui e agora, na medida em que recusa ao mesmo tempo o início e a finalidade do universo e a existência de outro mundo atemporal e imutável. Não há Deus que dê início e fim à existência e ordem às coisas; o único princípio é o caos: o embate perpétuo entre tudo o que existe, sem finalidade, propósito ou sentido. Daí a dimensão ética da afirmação do eterno retorno: afirmar o caos é afirmar a imanência, é crer nesta terra, neste corpo e não em outro mundo.

Meu ensinamento diz: viver de tal modo que tenhas de desejar viver outra vez, é a tarefa, – pois assim será em todo caso! Quem encontra no esforço o maior sentimento, que se esforce; quem encontra no repouso o mais alto sentimento, que repouse, quem encontra em subordinar-se, seguir, obedecer, o mais alto sentimento, que obedeça. Mas que tome consciência do que é que lhe dá o mais alto sentimento, e não receie nenhum meio. Isso vale a realidade (NIETZSCHE, 2008, p. 237).

Deleuze dá ao eterno retorno uma potência ainda maior quando o liberta do Mesmo e faz do tempo de Aion a lógica por trás da repetição que sustenta o puro devir nietzscheano. Se se considerar o tempo como círculo cronológico, onde exista um estágio de tempo passado e um de tempo futuro (tempo de *Cronos*), o devir é anulado; pois se em qualquer ponto existe um ser anterior ou posterior ao jogo de forças do caos; se em algum momento do tempo há um ponto de início ou de fim, isso significa que o devir atinge um estágio terminal; logo, mudaria de *devir* para *ser*. O instante atual, presente que passa, que não deixa de passar, que carrega consigo presente, passado e futuro num único átimo (tempo de *Aion*), conduz-nos à conclusão de que estágio algum foi atingido; ou seja, força-nos a pensar em um puro

devir, infinito e eterno: “Que o instante atual não seja o instante que passa, nos força a pensar o devir, mas a pensá-lo como o que não pode começar e o que não pode acabar de devir” (DELEUZE, 2018, p. 54). A consequência dessa concepção é a assertiva de que o ser não é, mas devém; ou, melhor, o revir é o ser do que devém. Isso significa dizer que a repetição é justamente a afirmação da diferença, o que inverte a lógica representativa platônica que sempre busca reabsorver a diferença na identidade, o múltiplo no um, o acaso na necessidade.

Para dar à sua lógica da diferença e repetição uma dimensão ética, Deleuze retoma a vontade de potência nietzscheana e a torna o motor seletivo do eterno retorno. No caos (e o caos e o eterno retorno são a mesma coisa), há forças reativas e forças ativas; da mesma maneira, parte de nós tanto uma vontade afirmativa quanto uma vontade negativa. O pensamento do eterno retorno nos permite selecionar dentre aquilo que retorna apenas o que há de mais potente, aquilo que se quer mesmo que se repita ao infinito. Daí a fundamental provocação de Nietzsche: você é capaz de viver a vida que escolhe viver por mais outras incontáveis vezes? De dizer sim ao que acontece e ao que já aconteceu? De “[r]edimir o que passou e transmutar todo ‘Foi’ em ‘Assim eu quis’” (NIETZSCHE, 2018, p. 134)? Esse é o primeiro momento seletivo do eterno retorno, mas não é o único. Para aqueles que são incapazes de afirmar, aqueles que Nietzsche chamava de homens do ressentimento, o eterno retorno conduz ao niilismo, pois estes se consideram incapazes de criar algo novo a partir da repetição: se tudo que é já foi e será, como escapar à desoladora Vontade de nada e à maldição do Mesmo? Assim, o homem do ressentimento se vê refém das forças reativas que o subjugam; ele nega a terra e o corpo em prol de valores transcendentais; ou nega os valores divinos, mas os substitui por outros demasiado humanos; ou se recusa a ter vontade e prefere um nada de vontade a uma vontade de nada. Apesar disso, é essa mesma vontade negativa que permite escapar ao niilismo. Assumindo uma postura ativa, ou seja, de destruição e supressão das forças reativas e valores ultrapassados, a vontade de negação afirma o devir e eleva a potência da diferença, tornando-a criadora: “A negação como qualidade da vontade de potência transmuta-se em afirmação, torna-se a afirmação da própria negação, torna-se uma potência de afirmar, uma potência afirmativa” (DELEUZE, 2018, p. 50). É a implosão do niilismo por meio do próprio niilismo, o que demonstra que

O eterno retorno é o segundo tempo [do jogo], o resultado do lance de dados, a afirmação da necessidade, o número que reúne todos os membros do acaso, mas também o retorno do primeiro tempo, a repetição do lance de dados, a reprodução e a re-afirmação do próprio acaso. (DELEUZE, 2018, p. 42)

É nesse sentido de negação afirmativa que toda a trilogia negativa de Cabral consitui uma transvaloração de valores. A negatividade que define a postura “contra” assumida pelo poeta na composição dos três poemas – contra a inspiração (“Fábula de Anfion”), contra o lirismo subjetivo (“Psicologia da composição”), contra a “poesia dita profunda” (“Antiode”) – é ao mesmo tempo a afirmação contundente de uma nova poesia. Na medida em que nega os valores dados pela tradição, Cabral

elege outros para sustentar sua poética: os já aventados paradigmas do construtivismo, da impessoalidade e da lucidez. Desse modo, a negatividade cabralina é, sem paradoxo, afirmativa.

O pensamento é o jogo ideal e o jogo ideal é a prática do eterno retorno da diferença. O pensamento elimina do querer tudo o que não sobrevive à seleção, o que quer dizer que há uma dimensão desejante intrínseca à operação mesma do pensar: “O pensamento faz do querer uma criação, efetua a equação querer = criar” (DELEUZE, 2018, p. 90). A “Psicologia da composição” de Cabral é justamente a demonstração teórico-poética da repetição seletiva que está por trás das ideias fixas do poeta; é o passo decisivo dado em direção à afirmação do acaso como necessário; é as boas-vindas ao caos, o segundo momento do lance de dados, do pensamento. O plano de composição do poeta possui, como uma de suas principais características, a mineralização, o processo de tornar coisa sólida afectos e perceptos. Em “Psicologia da composição”, a mineralização se dá pela fôrma da palavra: “Atinge-se na mineralização reconhecida da linguagem, que dá nova direção à vontade de petrificar, a equivalência entre imagem e palavra ou entre a palavra e a coisa, que é o mistério sem mistério da poesia”. (NUNES, 2007, p. 38)

É mineral o papel
onde escrever
o verso; o verso
que é possível não fazer.

São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra.

É mineral
a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras.

É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza

da palavra escrita.
(MELO NETO, 2008, p. 72)

Esse procedimento permite ao bloco de sensações do poema resistir às forças desagregadoras e reativas do caos; forças que estão sempre à espreita: “O poema, com seus cavalos, / quer explodir / teu tempo claro; romper / seu branco fio, seu cimento / mudo e fresco” (MELO NETO, 2008, p. 72). A mineralização é a realização poética dessa potência seletiva, operando a retenção e a conservação daquilo que é claro e preciso, descartando tudo aquilo que é vago e volátil. É inevitável, portanto,

a crítica dos valores morais que impregnam a poesia moderna e a recusa deles na poesia cabralina:

Neste papel
logo fenecem
as roxas, mornas
flores morais;
todas as fluidas
flores da pressa;
todas as úmidas
flores do sonho.
(MELO NETO, 2008, p. 72)

Também o elogio constante à atenção é fundamental, pois ela é instrumento obrigatório para que o poeta se atenha apenas àquilo que se *quer* no poema. A atenção é um método. Ela operacionaliza a vontade afirmativa que afasta não apenas as ameaças caóticas externas, mas também as forças reativas do eu e do mundo interior que insistem em invadir o poema:

(O descuido ficara aberto
de par em par;
um sonho passou, deixando
fiapos, logo árvores instantâneas
coagulando a preguiça.)

(...)

não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,
(MELO NETO, 2008, p. 73).

Portanto, afirmar o acaso é aceitar o eterno retorno, torná-lo mesmo uma lógica de pensamento que se propõe a reter do caos apenas aquilo que é diferença, forças ativas; em suma, sensações que sejam passíveis de se transformar em poesia. Em última instância, o eterno retorno é o pensamento legítimo do caos: “O segredo do eterno retorno é que não exprime de forma nenhuma uma ordem que se opõe ao caos e que o submete. Ao contrário, ele não é nada além do que o caos, potência de afirmar o caos” (DELEUZE, 2011, p. 269). A força da poesia de Cabral está no que ela retém, naquilo que afirma, no mineral que cria. É esse seu mais profundo artesanato:

como uma ostra, transformar em pérola, dura e concreta, o caótico material estranho que lhe invade tanto de dentro quanto de fora. Mineralizar é transformar a sensação em linguagem. Mallarmé acreditava que os sentidos nos enganam – todo o poema “A tarde de verão de um fauno” é uma cômica advertência a quem se deixa levar pelo desejo erótico e pelos sentidos (Cf. MALLARMÉ, 2013, p. 88-90) –, enquanto Cabral quer justamente transformar o poema em objeto para os sentidos: “A poesia não é linguagem racional, mas linguagem afetiva: dirige-se à inteligência, sim, mas através da sensibilidade” (CABRAL *apud* ATHAYDE, 1998, p. 71). Por isso, quando escreve em “Psicologia da composição” que se deve “[c]ultivar o deserto / como um pomar às avessas” (MELO NETO, 2008, p. 73), ele dá um passo à frente em relação à “Fábula de Anfion”, lançando mão de uma nova concepção do deserto, do plano de imanência. Se o conceito de nada, representado pela folha em branco, em Mallarmé, significa a morte da objetividade, a recusa do sensível e do mundo, em Cabral o deserto é frutífero, na medida em que por meio dele é possível *criar* o sensível. Daí a necessidade de transformar a sensação retida do caos em linguagem, de mineralizar esta no e pelo poema, e de este ser mumificado em livro:

Um poema é sempre como um câncer:
 que química, cobalto, indivíduo
 parou o pé desse potro solto?
 Só o mumificá-lo, pô-lo em livro.
 (MELO NETO, 2008, p. 391)

“Antiode” é o terceiro e último poema da trilogia destrutiva de Cabral. Diz Benedito Nunes: “Na fase de crise interna da obra de João Cabral, à recusa de continuar nos limites da expressão lírica, que a ‘Fábula de Anfion’ traduz, seguiu-se a agressão verbal de ‘Antiode’ contra a transcendência da poesia” (NUNES, 2007, p. 43). Podemos afirmar que, se na “Fábula de Anfion” se constata o caos e na “Psicologia da composição” se elabora uma ética seletiva, é na “Antiode” que Cabral consumará a recusa da transcendência e afirmará a imanência em sua poesia – o que o subtítulo dado ao poema já indica categoricamente como objetivo: ir “contra a poesia dita profunda”.

A transcendência tem duas faces poéticas: a poesia das alturas, calcada nas palavras ditas “poéticas”, de sentido nobre e elevado; e a poesia das profundezas, de cunho subjetivista e hermético. Contra essas duas poesias Cabral se insurge desde a publicação de “Os três mal-amados”, embora não tenha conseguido evitar ele próprio algo de subjetivo em alguns poemas de **O engenheiro** e mesmo algum hermetismo na “Fábula de Anfion”. Em “Antiode”, entretanto, não há lugar para hesitações: trata-se de poema metódico, impessoal e claro. Como a “Psicologia da composição”, à medida que destrói os valores da expressão lírica que critica a “Antiode”, apresenta rigorosa proposição construtiva para os substituir. As primeiras estrofes opõem “flor”, signo de pureza e sublimação, a “fezes”, signo de impureza e mundanidade:

Poesia te escrevia:

flor! conhecendo
que és fezes. Fezes
como qualquer,

gerando cogumelos
(raros, fragéis cogumelos)
no úmido
calor de nossa boca.

Delicado, escrevia:
flor! (Cogumelos
serão flor? Espécie
estranha, espécie

extinta de flor, flor
não de todo flor,
mas flor, bolha
aberta no maduro.)

Delicado, evitava
o estrume do poema,
seu caule, seu ovário,
suas intestinações.

Esperava as puras,
transparentes florações,
nascidas do ar, no ar,
como as brisas.
(MELO NETO, 2008, p. 74)

Se em “Fábula de Anfion” o objetivo de esterilizar a poesia, limpando-a dos resquícios da tradição (a flauta que seca ao sol), é malgrado pela interferência do acaso (flauta, cavalo solto e louco) e conduz o poeta insatisfeito ao silêncio (lançando a flauta indomada ao mar), em “Antiode” o vislumbre de uma nova possibilidade de composição, já antecipada na “Psicologia” do poema imediatamente anterior, possibilita o resgate da poesia (a flauta é repescada): essa nova composição passa por uma readequação do próprio vocabulário poético, que, agora liberto da carga lírica que o oprimia, torna-se capaz de expressar livremente o que aprouver ao poeta (as palavras-ferramentas são aguçadas, fazendo com que a flauta possa entoar uma melodia outra).

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras

palavras és, palavras
impossíveis de poema.

Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve,
contando com sua
breve. Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais; tão cuspe

como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teologais.
(MELO NETO, 2008, p. 78)

O vocábulo “flor” é o centro a partir do qual se forja toda essa crítica intrínseca ao poema, funcionando como eixo de uma articulação dupla: primeiro como exemplo de vocábulo tradicional a serviço de uma forma de composição que deve ser superada; e depois como suporte imagético múltiplo, que mostra capacidade em ser moldado para servir às diretrizes de uma nova poética:

Depois eu descobriria
que era lícito
te chamar: flor!
(flor, imagem de

duas pontas, como
uma corda). Depois
eu descobriria
as duas pontas da flor:

as duas
bocas da imagem
da flor: a boca
que come o defunto

e a boca que orna
o defunto com outro
defunto, com flores,
– cristais de vômito.
(MELO NETO, 2008, p. 75)

Disso se conclui que não existe um “poético” *a priori*, isto é, uma transcendência que impõe ao poema forma e palavras previamente poéticas. A sensação do “poético” se dá na imanência do poema e pode se concretizar por meio de quaisquer palavras – mesmo “as impossíveis”, como a palavra “fezes” – e sem limitação de sentido (a palavra “flor” pode também ser sinônimo de “fezes”). É a percepção cabralina de que o real está na *pele* da palavra e esta, se não é a própria *coisa*, é *coisa* própria:

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.

Flor é o salto
da ave para o vôo;
o salto fora do sono
quando seu tecido

se rompe; é uma explosão
posta a funcionar,
como uma máquina,
uma jarra de flores.
(MELO NETO, 2008, p. 77)

Cabral reafirma a lição, aprendida com Le Corbusier, de que o poema é “máquina de emocionar”. Na verdade, “Antiode” é a *demonstração*, no sentido matemático, de um axioma desenvolvido a partir dessa fórmula: emocionar é atingir os sentidos de quem lê, e isso se dá exclusivamente por meio do funcionamento interno da máquina, seu mecanismo imanente. Tal demonstração é delineada a partir dessa implosão da palavra “flor”, cujo sentido usual é esvaziado sistematicamente e substituído por imagens quase opostas, imagens de rejeito, de resto, de matéria fecal. A esse procedimento Benedito Nunes deu o nome de “desagregação da metáfora”, caracterizando-o desta forma:

A palavra adquire natureza entitativa dupla. Seja qual ela for, será, como centro de convergência e divergências das significações que se organizam no espaço da escrita, um objeto de percepção, comparável a uma máquina ou a um jarro de flores. Mas ela será também objeto útil, manipulável, sujeito a uma técnica que disporá de seu funcionamento, dando-lhe serventia na máquina maior do poema, de que constitui a peça essencial. Com a decomposição da metáfora, que perde seu poder enfeitiçante, opera-se concomitantemente, em “Antiode”, a decomposição final da ideia de poesia pura, de que a flor, como forma delicada, é o emblema. Já no quadro semântico anteriormente formado com os traços da morte e da desagregação, “flor” reduzir-se-á a “fezes”, que significa a natureza residual e impura da poesia (NUNES, 2007, p. 42).

Como o próprio Benedito Nunes não deixará de notar, a proposta de desmantelamento do sentido corrente das palavras e a recusa dos valores poéticos *a priori* ditados pela tradição aproximam Cabral da filosofia de Deleuze, apólogo da superfície em oposição à profundidade e à altura. Diz o crítico que

João Cabral encaminha-se para uma *poesia de superfície*, cuja intencionalidade, voltada na direção das ‘coisas feitas de palavra’, lhe permite compor ao decompor a experiência subjetiva como matéria de expressão lírica, fazendo da depuração e do esvaziamento as leis de sua poética negativa. (NUNES, 2007, p. 116)

Entretanto, cabe ressaltar, como já dissemos anteriormente, que tal poética só é negativa em um primeiro movimento de destruição, imediatamente transmutado em vontade de potência afirmativa. A poesia de Cabral nega, mas para afirmar; destrói velhos valores, mas para construir outros novos. “Antiode” mostra que essa transvaloração passa por uma apologia da superfície contra a profundidade e a altura. Na nova poesia que propõe, não há profundidade, isto é, subjetivismo, hermetismo, simbolismo; mas também não há altura, isto é, lirismo, sacralização, transcendência. É como disse Valéry (embora ele próprio não o tenha efetuado completamente): “o mais profundo é a pele”; lema esse que serve de justificativa para a deferência que Cabral dedica à poeta estadunidense Marianne Moore, cuja técnica de “dissecção” da superfície é descrita em “O sim contra o sim”, de **Serial** (1961):

Marianne Moore, em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.

Ela aprendeu que o lado claro
das coisas é o anverso
e por isso as disseca:
para ler textos mais corretos.

Com a mão direita ela as penetra,
com lápis bisturi
e com eles compõe,
de volta, o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,
econômica, reta,
mais que o cirurgião
se admira a lâmina que opera.
(MELO NETO, 2008, p. 273)

O procedimento de Marianne Moore, que “disseca”, “penetra” o mundo das coisas usando um “instrumento cortante”, pois sabe que o “lado claro das coisas é o anverso” – isto é, a superfície –, é imagem da operação fundamental que se dá entre a linguagem e os corpos materiais: o *acontecimento*. Os estoicos diziam que entre os corpos materiais, as coisas, não há relação de causa e efeito: todos são causas uns

para os outros, uns em relação aos outros. Essas “causas” produzem efeitos de natureza completamente diferente da dos corpos: os incorporais. Desprovidos de matéria, os incorporais não possuem qualidades ou propriedades físicas; não são adjetivos nem substantivos, mas verbos; não sendo estados de corpos, são acontecimentos. Deleuze instaura sua *Lógica do sentido* a partir do conceito de acontecimento. A lâmina que trespassa a carne produz o efeito de cortar, que no entanto não é captado no espaço-tempo das próprias coisas, já que o tempo apresenta apenas o antes, a carne intacta, e o depois, a carne ferida. É a linguagem que apreende o movimento do corte, o acontecimento. Em suma, o acontecimento é o próprio *sentido*, aquilo que conecta coisa e linguagem. Não é nas alturas (transcendência) nem na profundidade (sujeito) que se dá o sentido, mas na superfície, no embate com os corpos, na mistura entre eles, na pura imanência do real.

O “verso cicatriz” de Marianne Moore (e de Cabral) é a definição do acontecimento, apreendido em sua fulguração mais nítida: o efeito incorporal resultante do encontro da linguagem-faca com as coisas-carne. Assim, como uma faca que trespassa a carne produz o efeito de cortar, a linguagem atravessa o real e gera o acontecimento poético. O que torna particular a obra de Cabral, e nisso ele tem Marianne Moore como par, é a consciência firme desse processo, o que resulta em uma poesia sem mistérios, espécie de método para se “ler textos mais corretos”; poesia que crê que na superfície, no “lado claro das coisas”, está o sentido, “cicatriz limpa e clara”. Portanto, João Cabral de Melo Neto não é, estritamente, poeta das coisas, mas, sim, dos *acontecimentos* que as atravessam. Sobre a filosofia de Deleuze afirmou Jean-Clet Martin:

Nela [superfície] discernir entre o que quer que seja é tão difícil quanto procurar uma agulha em um palheiro. Eis uma das mais importantes exigências da filosofia de Deleuze; com efeito, em uma superfície nada está escondido, mas nem tudo é visível. É por isso que a filosofia não deve interpretar em direção a uma essência escondida, ela não é desvelamento, mas construção de uma imagem movimentada. Ela é construtivismo (MARTIN, 2000, p. 100).

As mesmas palavras nos servem de orientação para compreendermos a poesia de Cabral: se ela é clara, sem mistérios, não é porque as coisas já estão aí, dadas, restando ao poeta escrevê-las; mas porque ele mesmo as construiu, passo a passo, como um arquiteto que conhece a sua obra da fachada ao primeiro tijolo. A superfície, que nada mais é do que o plano de imanência, é o solo, a base sobre a qual se ergue o edifício artístico.

Referências

ATHAYDE, Félix. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BLANCHOT. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura universal**, 4 vol. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Mariana de Toledo Barbosa, Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FERRAZ, Eucanaã. Anfion, arquiteto. **Colóquio/Letras**, São Paulo, n. 157-158, p. 81-98, jul.-dez, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e Antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MALLARMÉ. **Mallarmé**. Trad. Harold de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. São Paulo: Perspectiva, 2013.

MARTIN, Jean-Clet. O olho do fora. In: **Deleuze**: uma vida filosófica. Org. Éric Alliez. Tradução de Maria Cristina Franco Ferraz. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 99-100.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. **Crítica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Vontade de Poder**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

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

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

STERZI, Eduardo. O reino e o deserto. **Boletim de Pesquisa NELIC**, p. 04-21, 2011.

VALÉRY, Paul. **Varieté III, IV et V**. Paris: Gallimard, 2002.

Para citar este artigo

SOUZA, B. A. O pensamento contra: recusa e afirmação em Psicologia da composição com a fábula de Anfião e Antiópe, de João Cabral de Melo Neto. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 9., n. 3., 2020, p. 01-24.

Os Autores

BRUNO ALVARENGA SOUZA é professor substituto de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Psicologia com ênfase em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG).