

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Bruno Henrique Alvarenga Souza

DUAS ÁGUAS, MIL PLATÔS

**Um encontro entre a poesia de João Cabral de Melo Neto e a filosofia de
Gilles Deleuze**

Belo Horizonte

2021

Bruno Henrique Alvarenga Souza

DUAS ÁGUAS, MIL PLATÔS

Um encontro entre a poesia de João Cabral de Melo Neto e a filosofia de Gilles Deleuze

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda.

Belo Horizonte

2021

M528.Ys-d Souza, Bruno Henrique Alvarenga.
Duas águas, Mil Platôs [manuscrito] : um encontro entre a poesia de João Cabral de Melo Neto e a filosofia de Gilles Deleuze / Bruno Henrique Alvarenga Souza. – 2021.
280 f., enc. il.

Orientador: Wander Melo Miranda.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 273-280.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Deleuze, Gilles, 1925-1995. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura e filosofia – Teses. 4. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 5. Construtivismo – Teses. I. Miranda, Wander Melo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *DUAS ÁGUAS, MIL PLATÔS: Um encontro entre a poesia de João Cabral de Melo Neto e a filosofia de Gilles Deleuze*, de autoria do Doutorando BRUNO HENRIQUE ALVARENGA SOUZA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said - FALE/UFMG

Profa. Dra. Célia de Moraes Rego Pedrosa - UFF

Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa - UFOP

Belo Horizonte, 21 de outubro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Victor Luiz da Rosa, Usuário Externo**, em 21/10/2021, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Celia de Moraes Rego Pedrosa, Usuário Externo**, em 21/10/2021, às 20:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 22/10/2021, às 09:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wander Melo Miranda, Servidor(a)**, em 22/10/2021, às 11:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Alexandre do Carmo Said, Professor do Magistério Superior**, em 22/10/2021, às 15:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 26/10/2021, às 15:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1010998** e o código CRC **568EF950**.

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

A Wander Melo Miranda, meu guia desde o primeiro passo na estrada pedregosa da pós-graduação, agradeço a magnanimidade de condutor experimentado, a agudez de leitor atento, o juízo de educador diligente: *“tu duca, tu signore, e tu maestro”*.

A minha família – minha mãe, meu irmão e meus avós – agradeço os sacrifícios realizados com o intuito de que eu me formasse profissional e pessoalmente.

Aos vários professores que tive durante todo o tempo de Pós-Graduação na UFMG agradeço o compartilhamento de seus saberes, por muitas vezes luzes em tempos difíceis.

A meus amigos, família que escolhi, agradeço o incentivo e o exemplo. Vocês sabem quem são.

Este trabalho foi realizado com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

*Pois é poeta que traz
À tona o que era latente
Poeta que desoculta
A voz do poema imanente*

*Nunca erra a direcção
De sua exacta insistência
Não diz senão o que quer
Não se inebria em fluência*

*Mas sua arte não é só
Olhar certo e oficina
E nele como em Cesário
Algo às vezes se alucina*

*Pois há nessa tão exacta
Fidelidade à imanência
Secretas luas ferozes
Quebrando sóis de evidência.*

Sophia de Mello Breyner Andresen

*Tal pensamento não tem por 'objeto' o 'real', ele não tem
'objeto': é uma outra efetuação do 'real', admitindo-se que
o real 'em si' é o caos, uma espécie de efetividade sem
efetivação.*

Jean-Luc Nancy

RESUMO

Nossa proposta de tese é aproximar a poesia de João Cabral de Melo Neto da filosofia de Gilles Deleuze, estabelecendo paralelos entre conceitos e figuras estéticas, entre a linguagem poética e o pensamento filosófico. O intuito é afirmar a hipótese de que há pelo menos uma afinidade significativa no projeto de ambos os pensadores, e que justifica uma investigação comparativa: a concepção de um pensamento do fora, fundamentado na impessoalidade, que se abre em um horizonte ético e político. Portanto, servindo-se de uma premissa que os próprios autores seguiram em suas obras, a premissa de que o pensamento, seja no campo da filosofia ou da poesia, funciona a partir de encontros, propomos um encontro entre João Cabral de Melo Neto e Gilles Deleuze. A intenção não é promover uma “leitura” de João Cabral a partir de conceitos deleuzianos; menos ainda tentar através de exemplos literários uma compreensão da filosofia de Deleuze. O objetivo é promover um diálogo entre dois pensadores – um filósofo e um poeta – buscando ressonâncias da obra de um na obra do outro para que conexões se formem e novas ideias surjam. Do choque entre Deleuze e João Cabral, esperamos extrair um terceiro elemento que possa tanto ajudar a pensar filosofia quanto a fazer literatura, e vice-versa.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, Gilles Deleuze, construtivismo, conhecimento, crítica, política.

ABSTRACT

Our thesis proposal is to bring João Cabral de Melo Neto's poetry closer to Gilles Deleuze's philosophy, establishing parallels between aesthetic concepts and figures, between poetic language and philosophical thought. The aim is to affirm the hypothesis that there is at least one significant affinity in the project of both thinkers, and that it justifies a comparative investigation: the conception of a thought from outside, based on impersonality, which opens up in an ethical and political horizon. Therefore, using a premise that the authors themselves followed in their works, the premise that thought, whether in the field of philosophy or poetry, works from meetings, we propose a meeting between João Cabral de Melo Neto and Gilles Deleuze. The intention is not to promote a “reading” of João Cabral based on deleuzian concepts; still less to attempt through literary examples an understanding of Deleuze's philosophy. The objective is to promote a dialogue between two thinkers – a philosopher and a poet – seeking resonances of one's work in the other's work so that connections are formed, and new ideas emerge. From the clash between Deleuze and João Cabral, we hope to extract a third element that can help both to think about philosophy and to write literature, and vice versa.

Keywords: João Cabral de Melo Neto, Gilles Deleuze, constructivism, knowledge, criticism, politics.

RESUMÉ

Notre proposition de thèse c'est de rapprocher la poésie de João Cabral de Melo Neto de la philosophie de Gilles Deleuze, en établissant des parallèles entre des concepts et des figures esthétiques, entre le langage poétique et la pensée philosophique. Il s'agit d'affirmer l'hypothèse selon laquelle il y a au moins une affinité significative dans le projet de ces deux penseurs, celle qui justifie une enquête comparative : la conception d'une pensée de l'extérieur, fondée sur l'impersonnalité, qui s'ouvre vers un horizon éthique et politique. De cette façon, en partant du postulat que les auteurs eux-mêmes ont suivi dans leurs œuvres, le postulat dont la pensée, soit dans le domaine de la philosophie soit de la poésie, fonctionne à partir des rencontres, nous proposons une rencontre entre João Cabral de Melo Neto et Gilles Deleuze. L'intention n'est pas celle de promouvoir une « lecture » de João Cabral basée sur des concepts deleuziens ; encore moins d'essayer par des exemples littéraires une compréhension de la philosophie de Deleuze. L'objectif c'est de favoriser un dialogue entre deux penseurs – un philosophe et un poète –, en cherchant des résonances de ses œuvres sur le travail de l'un et l'autre, afin que des connexions se nouent et que de nouvelles idées émergent. De la confrontation entre Deleuze et João Cabral, nous espérons extraire un troisième élément qui puisse aider à la fois à penser la philosophie et à écrire de la littérature, et vice-versa.

Mots-clés : João Cabral de Melo Neto, Gilles Deleuze, constructivisme, savoir, critique, politique.

SUMÁRIO

CAOS.....	9
O acaso deleuziano.....	10
A ordem cabralina.....	12
O método cartográfico.....	17
Diferença e repetição.....	22
1 O PLANO: construção	25
1.1 A planta arquitetônica.....	25
1.2 O anticaos objetivo	39
1.3 O pensamento contra	46
1.4 A máquina do real	68
2 O CONHECIMENTO: educação	91
2.1 Conhecimento por contato	91
2.2 A pedra no meio do caminho	100
2.3 <i>The time is out of joint</i>	118
2.4 O atual e o virtual	128
3 A CRÍTICA: valoração	152
3.1 Crítica e autocrítica.....	153
3.2 O teatro de máscaras.....	158
3.3 Cabral e Miró; Deleuze e Bacon	162
3.4 A tresvaloração de valores	178
4 A ÉTICA: politização.....	202
4.1 Ideias adequadas.....	204
4.2 Ideias evasivas.....	212
4.3 Ideias fixas	230
4.4 A poesia menor de João Cabral de Melo Neto.....	243
CAOSMOS.....	272
REFERÊNCIAS.....	273

CAOS

Nas múltiplas cosmogonias que compõem o imaginário ocidental, à origem de todas as coisas precede, invariavelmente, o Caos. No *Gênesis*, Caos é tanto o vazio primordial quanto o primeiro estágio da criação, estado de disformidade e confusão, hiato que sucede a criação do mundo *ex nihilo* e antecede a organização do universo pela mão divina. Simbolizado por águas revoltas, o Caos bíblico é ameaça permanente à ordem de Deus em qualquer tempo, embora por vezes Ele permita sua eclosão com vistas a julgar os homens, como na catástrofe do dilúvio. Em sua *Teogonia*, Hesíodo canta o mito da origem dos deuses partindo de uma progressão que vai de Caos, o primeiro a existir e de quem se originam todos os males que atormentam a raça humana, até Zeus, deus da justiça, do equilíbrio e da perfeição; o autor dá assim a explicação otimista da sociedade grega, ponto extremo de chegada da passagem da desordem à ordem, da anarquia primitiva ao mais elevado espírito humano, triunfo do bem sobre o mal. Com a ambiciosa tarefa de narrar a história do mundo, desde sua origem até os imperadores romanos, as *Metamorfoses* de Ovídio também têm por ponto de partida o Caos, “massa confusa e informe, apenas peso inerte, amálgama discordante de elementos mal unidos”¹, que uma mão divina molda e transforma em vida. Já no *Paraíso perdido* de John Milton, Caos é o governante do abismo que guarda os “elementos sombrios” utilizados por Deus na criação do universo, sendo assim tanto o “ventre da natureza” como “talvez sua tumba”². Ao lado de Caos, habitam também a Noite, o Acaso, o Rumor, o Tumulto e a Discórdia. O abismo de Caos é o caminho que liga o inferno à terra, seu acesso guardado pelo Pecado e pela Morte. De forma análoga, a ciência adota hoje a noção de caos para lançar nova luz sobre problemas fundamentais para o pensamento científico, como o determinismo e a irreversibilidade, mediante a passagem das análises de situações individuais para as descrições probabilísticas dos sistemas complexos, introduzindo assim o caos nas leis da natureza, ou seja, concebendo-o como fonte de desordem, mas também de ordem³. Os sumários exemplos acima demonstram que o caos é concebido desde muito como o oposto da ordem, força imprevisível e instável, mas também como parte inextricável da harmonia criativa divina. Portanto, seja nos mitos antigos ou na ciência moderna, à ideia de caos é intrínseca a ideia de criação.

¹ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 43.

² MILTON. *Paraíso Perdido*. Trad. Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 175.

³ Cf. PRIGOGINE. *As leis do caos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

O acaso deleuziano

Na filosofia de Gilles Deleuze, o caos corresponde ao princípio ontológico do real, “um afluxo incessante de pontualidades de todas as ordens, perceptivas, afetivas, intelectuais, cuja única característica comum é a de serem aleatórias e não ligadas”⁴. Se o acaso é o principal atributo do caos, não é, todavia, o único. Para além de condição do randômico, o caos é potência:

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra aparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência⁵.

De uma perspectiva imanente, o caos é tão físico quanto mental: força que se coloca frente às coisas e ao pensamento como um buraco negro, atraindo e absorvendo novamente para si os dados e as organizações frágeis que construímos. Em relação ao estado de coisas, a teoria científica do caos⁶ já demonstrou como as desordens da atmosfera, as turbulências do mar, as variações de populações animais, as oscilações do coração e do cérebro etc. são acontecimentos que escapam à previsibilidade que esperamos da natureza. Da mesma maneira, as variações do mercado, a desorganização social, a complexidade do jogo político, a mixórdia alucinada de linhas das chamadas redes sociais são facetas do caos na sociedade capitalista contemporânea. Logo, natureza e cultura, estado de coisas e ideias, são sistemas imbuídos de entropia.

Assim como a matéria, o pensamento é atravessado pelo caos desde sua ponta estruturada, ou seja, desde a organização dos conjuntos de saberes, a epistemologia – que assumiu, junto à ciência, o protagonismo das teorizações sobre o caos⁷ –, até o cerne metafísico do princípio do conhecimento, este o ponto nevrálgico em que o caos assume forma mais pura. Pois o caos é ameaça constante à efetivação do pensar: é o vago, é a ideia que escapa, é a imprecisão que incapacita a justeza do discernimento. A reação primeira da

⁴ ZOURABICHVILLI. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume dumará, 2009, p. 40.

⁵ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 53.

⁶ Cf. RICIERI. *Fractais e caos*. São Paulo: Prandiano, 1990.

⁷ Cf. MORIN. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

consciência ao depará-lo é a indiferença: a velocidade infinita e a evanescência das relações entorpecem o espírito. Não obstante, em um segundo momento, dada a necessidade de orientação prática do sujeito diante da realidade, o entendimento apreende algo do caos: filtra alguns dos dados incessantes e randômicos; seleciona do emaranhado de ideias aquilo que insiste em nossa percepção; faz associações; formula relações de causa e efeito a partir das quais construímos fórmulas e esquemas prontos, suportes contra o caos: as *opiniões*. Na luta contra o caos, a consciência engendra abrigos frágeis. Logo se engessam, convertem-se em armadilhas. Pensar, no entanto, é uma atividade diferente; exige mais que os rudimentos constituidores do senso comum. Paradoxalmente, é a partir do caos que o pensamento se constitui: há de se mergulhar no caos para que se possa combatê-lo, “só o venceremos a esse preço”⁸. O caos é fim e berço, a matéria prima da realidade, o abismo imaginado por John Milton onde se encontram os elementos primordiais da criação. A positividade do caos é a própria força que mobiliza o pensamento.

Pensar é traçar um plano, criar uma espécie de crivo sobre o caos. Em *O que é a filosofia?* (1991), Deleuze e Guattari propõem e investigam três grandes gêneros de pensamento, definindo-os a partir de suas relações com o caos. Assim, filosofia, ciência e arte são desierarquizados e reagrupados em torno de um mesmo propósito: resistir ao caos. Cada um dos três gêneros, no entanto, efetua-se e se lança ao objetivo comum de maneira singular. A filosofia age de forma a conservar a infinitude própria ao caos; para isso, traça um plano de consistência⁹, habitado por conceitos, criações do filósofo erigidas mediante personagens conceituais. A ciência por sua vez abdica do infinito em prol da referência: traça um plano de coordenadas sobre o caos, traduzindo estados de coisas em funções e proposições, sob o olhar de observadores parciais. Já a arte tenta igualar o infinito através da criação de um finito: em um plano de composição ela superpõe blocos de sensações que surgem por figuras estéticas. Os três pensamentos se entrecruzam, mas são impossíveis de se sintetizar. O que é possível é o deslizamento entre eles, pontos de correspondência. O construtivismo que Deleuze reivindica em suas concepções de filosofia, de arte e de ciência está atrelado ao postulado de que pensar não é um ato natural ou de boa vontade, isto é, não nasce da contemplação ou reflexão. Para Deleuze, pensar é criar.

⁸ Cf. DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 238.

⁹ Embora, em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari utilizem o termo “Plano de Imanência” especificamente para denominar o plano que corresponde à filosofia, entendemos que, de acordo com sua obra completa e mesmo com várias passagens no livro citado, a Imanência é característica presente nas três formas de pensamento. Por isso, optamos por utilizar a denominação de “Plano de Consistência” quando nos referirmos ao plano específico do pensamento filosófico, o que mantém a conformidade com a terminologia de Deleuze, já que este utiliza diversas vezes os termos como sinônimos.

A ordem cabralina

Marcada pelo rigor formal e pelo intelectualismo, a poesia de João Cabral de Melo Neto é fruto de um pensamento que se propõe a enfrentar o caos impondo-lhe a mais implacável concretude, apegando-se ao que é mais estável no real: as coisas. O grande inimigo de Cabral é o “vago” em suas várias formas: o lirismo subjetivo herdado do romantismo, a irracionalidade prevalente em muitas das vanguardas no início do século XX, o paradigma da inspiração como fundamento criativo, a poesia dita profunda, a poesia demasiado “poética”, a poesia fechada em si mesma. O pensamento estético cabralino propõe como plano de composição poética outra imagem do pensamento que aquela consumada pela tragicidade de Baudelaire; almeja um rompimento com a “poesia do vício, da morte, da noite e do sono”¹⁰. Ao “vago”, Cabral opõe a clareza, o mundo exterior em detrimento do subjetivismo, a prevalência da construção sobre a inspiração, o vocabulário seco em preferência à retórica transbordada, a comunicação como tarefa poética contra o hermetismo da arte pela arte.

O impacto do caos sobre o pensamento, em João Cabral, comporta – assim como em Deleuze – dois movimentos: a indiferença e o afã. Tal dualidade é assinalada no excepcional poema “No centenário de Mondrian”¹¹, de *Museu de tudo* (1975). Aqui, o poeta exprime em síntese a postura ético-estética de sua poesia, exposta por meio da linguagem alheia do pintor holandês. O rigor formal típico de Cabral funciona como ponto de contato com a geometria pictórica de Mondrian: o poema é dividido em duas séries – denominadas “1 ou 2” e “2 ou 1” – que podem ser lidas em ordem cambiante, cada uma das quais composta por dezesseis quadras, versos em sua maioria hexassílabos, rimas toantes nos versos pares; separadamente, postulam as duas diferentes consequências (indiferença e afã) do embate com o caos. Vejamos alguns excertos de “2 ou 1”:

Quando a alma se dispersa
em todas as mil coisas
do enredado e prolixo
do mundo à sua volta,

ou quando se dissolve
nas modorras da música,
no invertebrado vago,

¹⁰ BARBOSA. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas cidades, 1975, p. 86.

¹¹ MELO NETO. Museu de tudo. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, pp. 350-353.

sem ossos, de água em fuga,

ou quando se empantana
num alcalino de mais
que adorme o ácido vivo
que rói porém que faz, [...]

então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluístes até
o nada, por de mais, [...]

então, só essa pintura
de cores em voz alta,
cores em linha reta,
despidas, cores brasa, [...]

só essa pintura pode,
com sua explosão fria,
incitar a alma murcha,
de indiferença ou acídia,

Aqui está posta a indiferença, a dispersão que acomete a alma absorvida pelo mundo “enredado e prolixo” ou dissolvida pelo “invertebrado vago”, “de água em fuga”. Tais imagens condensam desordem, superfluidade, evanescência, velocidade: predicados do caos. Contra a inércia que toma conta do espírito quando este depara o caos, inércia capaz de adormecer o “ácido vivo que rói porém que faz” – isto é, o pensamento –, a pintura de Mondrian surge como estimulante ao fazer, ao criar. Utilizando-se de “cores em voz alta” e “cores brasa”, expressões construídas por meio de adjetivos – “brasa” e “voz alta” – que exprimem qualidades superlativas em substantivos usualmente inexpressivos – “cores” e “construção” –, o produto artístico do pintor demonstra uma violência capaz de mobilizar o pensamento, embora sob o controle e a precisão – “explosão fria”, “cores em linha reta” – de um artesanato cabralino por excelência, cujos predicados são a clareza, a visibilidade e a objetividade. Falar através de linguagens alheias é uma metodologia fundamental para a execução do projeto estético de Cabral; aqui, ao fazer uma apologia da obra de Mondrian, o poeta está também delineando os traços de seu plano. As quadras de hexassílabos são como os próprios quadrados de Mondrian, cortadas pelo espaço da folha e pela métrica como a pintura do holandês o é pelas linhas rígidas e precisas; as rimas toantes, a-musicais, se equivalem às cores primárias, artificiais, do neoplasticismo. Cabral faz de Mondrian seu duplo, aquilo que Antonio Carlos Secchin chama de “discurso do outro como disfarce de discurso no espelho”¹². A correlação é ainda mais evidente na outra série que integra o poema, “1 ou 2”, em que se expõe a tensão dolorida de uma “lucidez brasa” colocada diante de um “em-volta

¹² SECCHIN. *João Cabral de Melo Neto: Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 268.

confuso” e “amorfo”; outras imagens do caos, ilustrando consequências outras de seu enfrentamento:

Quando a alma já se dói
do muito corpo a corpo
com o em-volta confuso,
sempre de mais, amorfo, [...]

para chegar ao pouco
em que umas poucas coisas
revelem-se, compactas,
recortadas e todas,

e chegar entre as poucas
à coisa-coisa e ao miolo
dessa coisa, onde fica
seu esqueleto ou carço; [...]

pois quando a alma já arde
da afta ou da azia
que dá a lucidez brasa,
a atenção carne-viva, [...]

e começa a ter cãibras
pelo esforço de dentro
de manter esse sol
que lhe mantém o incêndio, [...]

então, só essa pintura
de que foste capaz
apaga as equimoses
que a carne da alma traz,

e apaga na alma a luz,
ácida, do sol de dentro:
mostrando-lhe o impossível
que é atingir teu extremo.

A ênfase agora é na alma que elege em meio ao caos poucas coisas e coisas poucas, “ideias-fixas”, e anseia chegar-lhes ao cerne, à “coisa-coisa”, ao seu “miolo”, seu “esqueleto”. A consequência não é mais a indiferença, mas seu extremo oposto: o afã, a tensão que dilacera quem mergulha no caos de olhos abertos e atentos. Para os dois estados, no entanto, a medicina é a mesma: o objeto artístico, tanto estimulante quanto analgesia frente ao caos. Ao destacar as coisas como alvo fundamental do “sol” da atenção, Cabral está expondo, por meio de Mondrian, seu próprio projeto estético, pois o plano de imanência cabralino se sustenta em um pensamento do fora. Em sua poesia, as coisas são pedras que dão consistência ao ato de pensar, são o sustentáculo que o impede o retorno ao sem-fundo caótico:

Os substantivos concretos, como referentes ao mundo material e como componentes fundamentais da imagística, se evidenciam em toda poesia, mas na de Cabral

assumem uma importância particular, tanto temática quanto estilística. Sua poesia evita análises do *eu* e volta-se para o mundo dos objetos, paisagens e fatos sociais¹³.

Apesar de fazer parte do caos tanto quanto o mundo interior, o mundo exterior é ainda a mais estável base para o pensamento, pois, nas palavras de Deleuze, “não haveria nem um pouco de ordem nas ideias, se não houvesse também nas coisas ou estado de coisas, como que um antiaos objetivo”¹⁴. Não se deve, no entanto, confundir a coisa cabralina com um simples objeto que se opõe a um sujeito. Não há dualidade sujeito/objeto em Cabral; há, sim, conforme o fundamental conceito de João Alexandre Barbosa, um complexo processo de *imitação da forma*¹⁵ dos objetos por parte do poeta, o que resulta em poemas que mimetizam formalmente as coisas que têm por tema, como se *aprendessem* com elas. Esse movimento implica tanto uma objetificação do sujeito, já que aprender do objeto que é visto implica apreender algo do sujeito que vê, quanto uma subjetivação do objeto, já que este passa a possuir luz própria. A consequência dessa interrelação é o apagamento da fronteira entre as duas instâncias sujeito/objeto. “É preciso que cada ponto de vista seja ele mesmo a coisa ou que a coisa pertença ao ponto de vista. É preciso, pois, que a coisa (...) seja esquartejada numa diferença em que se desvanece tanto a identidade do objeto visto quanto a do sujeito que vê”¹⁶. É preciso superar a dualidade sujeito/objeto para se atingir um pensamento da imanência, ou seja, é preciso que a criação seja *impessoal*, o que não repele a vida, pelo contrário. Vida e criação são inseparáveis no campo da imanência: “vida e escrita, por intermédio do impessoal, se fazem indiscerníveis uma da outra”¹⁷, diz René Schérer sobre a obra de Deleuze. Na poesia de João Cabral a pedra, sua coisa arquetípica, possui “voz inefática, impessoal”. Assim, Deleuze e o poeta têm um arqui-inimigo em comum: o “eu”.

Um prejuízo dessa visão excessiva de subjetivismo é o fato de o poeta, a partir do momento em que se torna exclusivamente lírico, passar a falar só dele próprio. Onde está a poesia que fala das coisas? Não se vê mais! Agora o poeta só fala das suas angústias! Só que eu não sei quais as angústias de cada um! Falar de angústia e de saudade é muito vago, pode ter um significado para mim e outro muito diferente para você... Agora, se eu falar de uma maçã ou de uma laranja, são coisas concretas, objetos à partida iguais para mim e para você. Aí nossa comunicação se pode estabelecer¹⁸.

¹³ PEIXOTO. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 9-10.

¹⁴ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 237.

¹⁵ Cf. BARBOSA. *A imitação da forma*.

¹⁶ DELEUZE. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000, p. 94.

¹⁷ SCHERER. “Homo Tantum”. O impessoal: uma política. In: ALLIEZ. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. Paulo Nunes. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 29.

¹⁸ MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 55. Algumas outras declarações de João Cabral a respeito do lirismo romântico presente na tradição poética de língua portuguesa: “O que limita as duas poesias, a portuguesa e a brasileira, é serem excessivamente líricas e, como tais, exclusivamente subjetivas. E, como subjetivas, correm o perigo de cair no sentimentalismo”;

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

Há dois tipos de poetas: os esforçados e os inspirados. O poeta inspirado tem defeitos que o esforçado não tem, e vice-versa. Eu, por uma questão de temperamento, me coloco entre os esforçados. Há quem diga que tudo que não é espontâneo não é autêntico, mas não concordo com a opinião. Com o esforço, pode-se aperfeiçoar sempre uma obra, independente de inspiração¹⁹.

O que é a inspiração além de uma crença no transcendente? Conforme sua etimologia, inspiração significa um sopro, uma intervenção divina, o que pressupõe um estado de boa vontade do pensamento, que é eleito ou preparado para receber a mensagem superior. Para os teólogos da patrística e da escolástica, era o resultado da atividade do Espírito Santo, que “teria feito o uso dos profetas como um tocador de flauta tocando seu instrumento”²⁰; para os românticos, “em vez do alto, a inspiração viria, realmente, do interior, das profundezas do ‘eu’ criador”²¹. A altura de Deus e as profundezas do Eu são as duas faces da transcendência. De nada adianta a morte de Deus se o Homem é alçado ao Seu lugar. Esse é talvez o sentido profundo do *Übermensch* nietzscheano: o homem só será superado quando se mantiver na superfície. Nesse sentido, quando se propõe a falar com coisas, Cabral estabelece como paradigma um discurso poético do acontecimento. As coisas tornam-se a terceira pessoa que destitui o eu em “Falar com coisas”²²:

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

Estas postulações sumárias sobre o programa poético de João Cabral e seus pontos de contato com a filosofia de Deleuze só se esclarecerão mediante uma investigação que leve em conta o desenvolvimento da obra, o que implica forçosamente seguir, em um primeiro momento, sua linearidade cronológica. Mas antes, faz-se necessário esclarecer questões de método.

“A poesia brasileira é uma poesia essencialmente lírica, e por isso eu me situo na linha dos poetas marginais porque sou profundamente antilírico. Para mim, a poesia dirige-se à inteligência, através dos sentidos”, p. 55.

¹⁹ MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 48.

²⁰ VÁRIOS. *Lexicon – Dicionário teológico enciclopédico*. Trad. João Paixão Netto e Alda Anunciação Machado. São Paulo: Edições Loyola, p. 307.

²¹ MOISÉS. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 244.

²² MELO NETO. *Agrestes*. In: *Poesia completa e prosa*, p. 523.

O método cartográfico

Em *A arqueologia do saber*,²³ Michel Foucault denuncia a imprecisão de categorias absolutas que posam enganosamente como pressupostos para o pensamento. Dentre elas, estão as categorias “livro” e “obra”. Foucault interroga: o que definiria o livro? Sua unidade material, seu limite colocado pelas páginas? O que seria a obra? Uma reunião de textos sob o nome de um autor? Ao olhar mais de perto, tais perguntas dão ensejo a uma série de problemas: a unidade de um livro de poemas ou de uma coletânea de fragmentos é a mesma que a de um romance bem-acabado? Há, na obra, um mesmo grau de importância para os livros publicados em vida pelo autor e para suas publicações póstumas, cartas, aforismos, bilhetes de lavanderia etc.? Um livro se limita às suas páginas, ou se refere sempre a outros livros, a outros textos? Cada página vale por si ou faz parte de uma rede variável e complexa, que vai muito além de seu conjunto? A obra reunida sobre uma rubrica pessoal não seria uma operação atributiva efetuada por meio de uma interpretação? A unidade da obra é homogênea e imediata? Seguindo essas perguntas, colocamo-nos outras, de ordem metodológica: como então pensar o livro e a obra? Como propor uma análise compatível com a imprecisão dessas categorias?

Em nossa época, a categoria de *espaço* inquieta mais que a categoria de *tempo*. “Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através do tempo do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama”²⁴. Dentre todos os espaços que compõem e caracterizam a sociedade moderna, Foucault destaca dois tipos: as utopias, espaços irrealis que mantêm com a sociedade uma relação real de inversão ou analogia; e as heterotopias, espécies de utopias realizadas e localizáveis, espaços outros que existem efetivamente ao mesmo tempo em que estão fora de todos os outros lugares. Exemplos de heterotopias são os manicômios, os asilos, os hospitais psiquiátricos: locais à margem da sociedade, legitimados por ela; espaços que têm por objetivo esconder e ao mesmo tempo abrigar seres alheios às regras e à ordem comum. Mas heterotopias são também jardins e cemitérios, lugares que se modificaram historicamente por meio dos diferentes usos que a sociedade lhes deu; são as bibliotecas e museus, locais de

²³ FOUCAULT. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2014.

²⁴ FOUCAULT. De outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013, p. 414.

acúmulo nos quais o espaço busca apreender o tempo e eternizá-lo; assim como também as festas e as feiras, territórios que têm por característica existir na efemeridade espacial e temporal. Os espaços da obra e do livro podem ser caracterizados como heterotopias. O livro e obra são espaços que se modificam através da história. O material que compõe o livro transformou-se enormemente desde seus primórdios: afinal, passamos dos pergaminhos aos livros digitais. A obra e o livro também encarnam o tempo, tentam capturá-lo, mas sua matéria e conteúdo desaparecem na efemeridade. A obra e o livro são, portanto, espaços heterotópicos abertos, sempre em conexão com outros espaços e com outras obras e livros.

Mas como traçar essas heterotopias? Como identificar e apreender o livro e a obra em seus espaços indeterminados? O próprio Foucault viu a necessidade da criação de uma “descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a ‘leitura’, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes”²⁵. Seguindo essa proposição, Deleuze e Guattari, em alguns momentos bastante próximos ao pensamento de Foucault, oferecem diversas ferramentas-conceitos para se pensar o livro e a obra, assim como a definição de um método que possibilite percorrê-los.

Em *Mil platôs*, a dupla de filósofos descreve três tipos de livros. O primeiro é o livro-árvore-raiz, que tem como imagem a árvore e possui constituição orgânica, significativa, subjetiva, remetendo ao Uno que devém em dois, o dois do binarismo. O livro-árvore-raiz é o modelo de livro clássico, sempre integral, incapaz de compreender a multiplicidade. O segundo modelo provém do sistema-radícula, é o livro fasciculado característico da modernidade. Aqui, a raiz principal é abortada em prol de raízes secundárias e de um múltiplo imediato. Mas o múltiplo é capturado por uma totalidade oculta, serve a uma transcendência que o subjuga em prol de uma Obra Total. É ao livro fasciculado que levam quase todos os métodos de leitura modernos. Por fim, Deleuze e Guattari propõem um terceiro tipo de livro, um livro que faça o múltiplo e não apenas o invoque, um livro escrito a n-1, que afaste a multiplicidade da ilusão do Único. Esse é o livro-rizoma²⁶.

O conceito de rizoma é originário da botânica. É usado para classificar um tipo peculiar de raiz subterrânea que não possui um eixo único vertical, e sim uma infinidade de ramos que se distribuem aleatoriamente e podem seguir várias direções, formando uma espécie de rede. Um rizoma não tem início nem final, ele está no ‘entre’. Relaciona-se mais à conjunção ‘e’ que ao verbo ‘é’. Um livro-rizoma não tem objeto nem sujeito, sua composição

²⁵ Ibidem., p. 419.

²⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011, pp. 18-20.

se dá a partir de matérias diferenciais em que dados e velocidades variam ao infinito. Seu espaço é como um novelo de linhas e pontos convergentes e divergentes que levam a outros pontos e traçam múltiplos caminhos. Deleuze e Guattari enumeram seis características do rizoma. 1^a) conexão: qualquer ponto em um rizoma conecta-se com outro; 2^a) heterogeneidade: materiais e enunciados de toda natureza se misturam e se modificam no rizoma, seja a língua, a ciência, as artes, as lutas sociais; 3^a) multiplicidade: inexistente uma unidade que remeta ao sujeito e ao objeto; 4^a) ruptura assignificante: um rizoma pode ser quebrado, rompido em qualquer lugar, sendo possível também retomá-lo em qualquer ponto; 5^a) o rizoma forma mapas e como tal evita qualquer estrutura pré-concebida (decalque), seu funcionamento não é reprodutivo e sim construtivo; 6^a) decalcomania: deve-se projetar o decalque sobre um mapa (nunca o contrário), religar as raízes ou árvores ao rizoma, com o objetivo de atravessá-las por uma linha de fuga. Essas características do livro-rizoma podem ser estendidas à categoria de obra. A obra não se resume a um conjunto de produções reunidas sob a rubrica do autor, o que a remeteria à unidade do Significante. A obra de um escritor não é constituída apenas dos livros que escreveu, mas também por tudo que compõe sua máquina literária: cartas, textos inacabados, bilhetes, assim como os comentários, as análises, as citações feitas por terceiros. A literatura de um autor não é pessoal, mas coletiva.

Mas o que define a qualidade do livro e da obra? Como afirmar se um livro ou obra é árvore, raiz ou rizoma? O que o livro ou a obra expressam refere-se totalmente à sua estrutura: “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito”²⁷. Também o leitor, como parte constituinte do livro e da obra, é responsável pelo caráter dessas categorias. O leitor pode rizomatizar um livro primariamente arborizado, assim como pode fechar o rizoma de uma obra e remetê-la novamente ao Uno, ao Significante. Ao se ler um livro, conexões e sentidos diversos são possíveis de serem percorridos e construídos: nenhuma leitura é inocente. A responsabilidade aumenta quando o leitor sai da posição passiva e assume a produção de um livro sobre o livro, de uma obra sobre a obra. A tarefa do crítico (em sentido lato) passa então a ser como a do agricultor: ele pode estender o rizoma, adicionar-lhe novas entradas e conexões, ou pode extirpá-lo, fechar seus caminhos, arborizar e enraizar o tubérculo. Faz-se necessário então a concepção de um método de análise próprio para se percorrer o rizoma.

O livro e a obra são agenciamentos. Entre o corpo material dos livros, das cartas, das pinturas, esculturas etc., encontra-se o regime de signos de toda uma coletividade enunciada

²⁷ Ibidem., p. 18.

através do autor, que se perde em meio ao campo social e político. Papel, tinta etc. são corpos que constituem os objetos que denominamos livros, mas estes são também atravessados pelos regimes de signos das palavras, das imagens, dos discursos etc. Nesse sentido, a obra faz conexões (como todo agenciamento) e funciona justamente em sua expansão infinita: não é possível delimitar o campo da obra de um determinado autor, já que, como a grama, suas raízes espalham-se, conectam-se e contaminam todo o fora, transformando o criador não em um indivíduo, mas em uma função sem eu. Para percorrer uma obra precisamos de um mapa de seu território, mesmo que ele nunca consiga abarcar toda a extensão, desvios, trajetos e armadilhas do percurso.

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um agenciamento. Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade - mas não se sabe ainda o que o múltiplo implica, quando ele deixa de ser atribuído, quer dizer, quando é elevado ao estado de substantivo²⁸.

Em um texto de *Crítica e Clínica* chamado ‘O que as crianças dizem’, Deleuze correlaciona o dizer da arte com o dizer da criança. Esta vive a “explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente”²⁹. Esses mapas não são compostos apenas de coordenadas geográficas e trajetos, mas também de intensidades, de devires que atravessam tais coordenadas e proporcionam o movimento entre elas. A arte “é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos”. Percorrer a obra de um escritor é um trabalho de geógrafo, ou melhor, de cartógrafo. Assim, a possibilidade de conceber a cartografia como método de análise literária. “Se a cartografia, enquanto método de pesquisa tem sido apresentada e problematizada nos tempos hipermodernos como possibilidade de resgate da dimensão subjetiva da produção e criação de outros saberes, por que não utilizá-la para analisar o texto literário como rede de emergência da subjetividade e possibilitadora dos processos de singularização?”³⁰. Cartografar é ler e criar mapas que auxiliem a exploração dos territórios do livro e da obra.

É necessário, no entanto, traçar as diferenças entre a noção costumeira de cartografia, ciência e estudo dos mapas, e o que propomos como método para o estudo da literatura. Oriunda da geografia, a cartografia tradicional tem por base o pensamento exato: utiliza da

²⁸ Ibidem., p. 18.

²⁹ DELEUZE. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 83.

³⁰ GOMES. *O narrador nos tempos da hipermodernidade: a cartografia e o romance*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: PUC minas, 2010, p. 11.

matemática, de estatísticas, de instrumentos e técnicas que proporcionem precisão. Seu objetivo é traçar uma representação do espaço, suas características geográficas, climáticas, suas fronteiras e limites, assim como também equacionar a população e sua distribuição espacial, social e econômica. Pensar a cartografia como método de análise, não apenas para a análise literária, mas também para qualquer tipo de investigação no âmbito das humanidades, significa abandonar a pretensão cientificista composta por regras, códigos e determinações exatas para adentrar no âmbito da descrição de relações de forças, de ações políticas, de conexões rizomáticas. A cartografia, primando pelo dinamismo e rastreamento de intensidades, se opõe, portanto, ao modo quantitativo da topologia e da cartografia tradicional, que percebe o terreno como estático e extensivo.

A cartografia de uma obra torna-se autônoma por si mesma. Cartografar é também descolar-se do próprio objeto, é reconstruí-lo de outra maneira para, então, fundá-lo. A própria cartografia é ficção, na medida em que “agrega fatores de determinação e indeterminação”, e funda-se em dois processos: abstração do território e concretização de um valor, um saber e um imaginário relativos a este. “O caráter instituinte da cartografia se vincula à explicitação de sensações, percepções, afetos, aquilo que faz com que o sujeito se sinta afetado pelo seu objeto de estudo, pela leitura, pela sua prática profissional ou pelo amor”³¹. No entanto, as conexões não devem ser gratuitas e aleatórias. Faz-se necessário uma leitura atenta às diferenças teórico-conceituais presentes nos textos trabalhados, evitando a aproximação vaga, pois é da natureza do mapa ser um sistema de convenções. Daí então a aporia do método cartográfico: na mesma medida em que justifica o próprio espaço da obra, há sempre o risco de engessá-lo completamente no código. Por isso a necessidade de, ao cartografar, abdicar da interpretação e voltar-se para a sensação e para a experimentação. Há de se perguntar não o que uma obra ou livro quer dizer, e sim como funciona. Interpretar é remeter algo a outra coisa, muitas vezes a um código, a um dogma pré-estabelecido; é remeter o mapa ao decalque. Eis o risco da análise literária: reterritorializar o rizoma na árvore do símbolo e do significado oculto.

Cartografar é construir um agenciamento. Para Deleuze e Guattari é possível se adentrar em uma obra partindo de qualquer ponto: “procurar-se-á somente com quais outros pontos conecta-se aquele pelo qual se entra, por quais encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como ele se modificaria imediatamente se se

³¹ Ibidem., p. 19.

entrasse por um outro ponto”³². Muitas vezes o ponto de partida parece obsoleto, incoerente. Mas é onde a obra mais parece fugir de um sistema que a explique que se faz necessário o mapeamento. Cartografar é conectar. Sendo assim, outra noção a ser superada pela cartografia é o limite do texto dentro do próprio texto, característica da chamada leitura imanentista. Não existe uma barreira que divide a literatura do mundo. Não se lê um livro em si mesmo, sempre buscamos suas ligações com outros livros e com o fora. Cartografar é buscar o de-fora da linguagem. Cartografar uma obra literária é seguir a pluralidade de direções e devires contidos em seu território, transformando o sentido e abrindo novas possibilidades de acordo com os trajetos que são retidos e explorados. Por isso, esses trajetos interiorizados são inseparáveis de devires, ou seja, de processos múltiplos de transformação e virtualidade. Seguimos os movimentos de desterritorialização e reterritorialização da linguagem em um texto; captamos o devir-animal, o devir-mulher, o devir-imperceptível de um personagem; retemos e reconfiguramos nós mesmos os fechamentos e as linhas de fuga de um livro ou de uma obra.

Portanto, ao propor a cartografia como método de análise pretendemos seguir trajetos, devires e intensidades dentro da heterotopia própria dos textos, buscando conexões com outras heterotopias e cartografias, que podem ser outros textos, teorias, campos do pensamento etc. O objetivo é fugir ao engessamento próprio da interpretação transcendente, ao mesmo tempo em que também se recusa o fechamento do texto em si mesmo. O livro-rizoma é aberto à multiplicidade, mapeá-lo é mais um processo que um fim. Cada leitura que fazemos é como uma nova rota que traçamos.

Diferença e repetição

Ao se empreender a tarefa de se percorrer uma obra, cartografar um mapa que mostre suas diversas linhas de fuga, pontos de parada, faz-se uma pergunta fundamental: por onde entrar? Os acessos são incontáveis, mas nem todos levam ao cerne do arcabouço. Muitos, inclusive, guardam armadilhas: a repetição de caminhos já gastos, o malabarismo teórico desajeitado, a erudição balofa. Quando a proposta é atravessar não um, mas dois territórios de pensamento; duas obras tão dessemelhantes, como é o caso da aproximação que intentamos entre João Cabral de Melo Neto e Gilles Deleuze, as entradas se multiplicam e, junto a elas, os riscos.

³² DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 9.

Neste trabalho em particular, o risco principal é subjugar a poesia à filosofia e vice-versa. Está sempre à espreita o fantasma de um discurso senhoril, que olha de cima, das alturas da transcendência, pronto para escravizar o outro, obrigando-o a permanecer em seus domínios. Não estamos seguros de ter-lhe escapado sempre aos ditames, mas buscamos superá-los munidos de uma fórmula expressa por Otto Maria Carpeaux: “A filosofia consiste menos nos teoremas do que nos métodos. Poesia filosófica não é versificação de filosofemas, e sim uma determinada atitude em face do material poético, da língua”³³. Levamos em conta essa “atitude” descrita por Carpeaux não apenas para considerar a relação da filosofia com a poesia de João Cabral, pertencente sem nenhuma dúvida à vertente “filosófica” aludida pelo crítico, mas também no processo de traçado de nosso próprio mapa, cujo objetivo é promover uma conversação, não um monólogo unilateral. Desse modo, enquanto em torno dos poemas de João Cabral será erigida uma problemática relativamente sistêmica, identificando linhas de força constantes em sua obra, num desenvolvimento amplo em torno de conceitos centrais de teor filosófico (Construtivismo, Conhecimento, Crítica, Política); o pensamento de Deleuze surgirá a partir do “caso” Cabral, sempre suscitado pelo encontro com poemas, escapando à sistematização à medida que abrirá novas questões e as lançará de volta a Cabral. Já o confronto com a recepção de ambos se dará ora explícita ora alusivamente. No caso de Cabral, a própria natureza da aproximação com a filosofia deleuziana, pensamento à primeira vista tão diverso do seu, acaba por promover abalos nas interpretações correntes. No que tange a Deleuze, os problemas colocados por Cabral, ao mesmo tempo que deslocam, também estabilizam dinamicamente a nossa visão particular de sua filosofia. É um movimento de retroalimentação: os problemas suscitados por um serão lançados na direção do outro, como se lança uma flecha no ponto futuro; esse outro, por sua vez, apanhará a flecha modificada pelo ar (ou por nós) e a lançará novamente à frente, onde o primeiro, já deslocado de seu território anterior, a receberá, dando início ao mesmo circuito. A esse esporte ou diáfora do pensamento se juntarão aqui e ali outros jogadores, interlocutores que lançarão a flecha em direções novas, imprevistas.

É nosso propósito que o conjunto desta tese constitua uma espécie de rizoma, daí que seu território esteja rasurado por rupturas, saltos, reiteraões, resumos, abreviaturas, prolongamentos, retardamentos, becos sem saída, ramificações, bifurcações; que da mesma maneira como caminhos se entrecruzam, novos atalhos surjam a todo tempo, fazendo com que percorramos estradas que não levam a lugar nenhum; que existam conceitos que aparecerão

³³ CARPEAUX. *História da literatura ocidental*, 4 vol. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2010, p. 2236.

cedo para serem explicados apenas mais tarde, análises que nos levarão a resultados não esperados, abordagens que serão sugeridas mas não desenvolvidas. Nossa cartografia é incompleta e sujeita a erros de percurso. Na geografia do texto, nenhuma vereda é definitiva. O importante é que a repetição afirme a diferença. “A repetição e também a diferença, é a mesma coisa, são categorias atuais de nosso pensamento. É o problema da repetição e dos invariantes, mas também das máscaras, dos disfarces, dos deslocamentos, das variantes na repetição”³⁴. Sendo o caos aquilo que se apresenta conjuntamente como limite e como condição de qualquer produção humana, o esforço para atravessá-lo e o mapeamento do processo reflete o eixo central da conexão que intentamos estabelecer entre a filosofia de Deleuze e a poesia de Cabral: a afirmação de que *pensar é arrancar o sentido ao caos*.

³⁴ DELEUZE. *Ilha deserta e outros textos*. Org. trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2016, p. 183.

1 O PLANO: construção

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

1.1 A planta arquitetônica

O livro com que estreia João Cabral de Melo Neto, *Pedra do sono* (1942), é escrito sobre um plano de composição surrealista. Ao leitor que toma contato com a ponta consagrada de sua obra – aquela produzida a partir dos anos de 1950 e classificada, tanto pela crítica como pelo próprio poeta, como exemplo de poesia clara, solar e racional – não deixa de ser estranho esse livro inaugural. Nele predominam a lógica do sonho, o escuro da noite, a fluidez da água e o mistério da morte. O que chamamos aqui de plano de composição surrealista diz respeito, principalmente, à distinção entre razão e pensamento, conforme a definição dada por André Breton no manifesto do movimento:

SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cujo intermédio se procura expressar, tanto verbalmente como por escrito ou qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, com exclusão de todo controle exercido pela razão e à margem de qualquer preocupação estética ou moral³⁵.

³⁵ BRETON apud MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, p. 442.

O surrealismo, conforme postulado por Breton, crê no inconsciente como motor do pensamento e no eu profundo como instância em que se convergem e a partir da qual se exprimem os múltiplos dados da realidade. Dar vazão ao caos interior em sua forma mais pura é, assim, o objetivo surrealista. Suas principais ferramentas utilizadas pelos adeptos do movimento são aquelas colocadas em evidência pela teoria psicanalítica: os sonhos, a associação livre, os símbolos.

Cabe aqui notar, brevemente, que o movimento surrealista foi (e ainda é) bastante diverso, dando ensejo a múltiplos “surrealismos”, conectados apenas pela vaga premissa do conteúdo de caráter onírico. A limitação deste trabalho nos força a considerar apenas dois – ainda assim, de maneira sumária – dos tipos: a pintura surrealista e a poesia surrealista; ambos sob a chave técnica do automatismo. No que tange à poesia surrealista, o automatismo assume o protagonismo dos procedimentos criativos enquanto a racionalidade perde espaço. O mesmo não acontece com a *pintura* surrealista, cuja composição complexa e artificiosa, visando a recriação das imagens ambíguas do universo onírico, exige alta perícia técnica por parte do pintor. Será a pintura surrealista, mais que a poesia, a principal base composicional de *Pedra do sono*, o que futuramente constata o próprio poeta:

Conheci o Manifesto Surrealista, que pregava o ditado do inconsciente. Confesso que era a coisa mais contrária ao meu modo de ver, mas, ao mesmo tempo, eu era muito influenciado. Como disse, não tenho nenhum ouvido musical, sou um sujeito visual, sempre tive paixão por pintura. Assim, há muito mais a influência dos pintores surrealistas sobre minha poesia do que a dos poetas surrealistas³⁶.

A particularidade da primeira poesia de Cabral em relação à poesia surrealista é, portanto, a submissão do material onírico ao crivo da razão e a recusa aos procedimentos de escrita guiados pelo inconsciente. Como nas pinturas de Salvador Dalí, de René Magritte e de Max Ernst, na poesia de *Pedra do sono* há planejamento e construção, o que fez com que, desde cedo, alguns críticos percebessem na estreia de Cabral embriões de logicidade e construtivismo. Nesse sentido, Antonio Candido destaca, em resenha lançada logo após a publicação do livro, uma técnica de colagem cubista em alguns poemas³⁷; Luiz Costa Lima infere que o racionalismo de Cabral se faz presente já em sua primeira coleção e “opõe um dique ao onirismo”³⁸; e Modesto Carone, seguindo a mesma direção, falará de um “surrealismo sob controle”³⁹. Um dos fatores dessa peculiaridade cabralina é a influência

³⁶ MELO NETO. Encontro com os escritores. In: *Poesia completa e prosa*, p. 767.

³⁷ CANDIDO. Notas de crítica literária – poesia ao norte. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

³⁸ LIMA. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 p. 244.

³⁹ CARONE. *Poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 98.

massiva que sofre de Murilo Mendes, poeta que apresenta em sua poesia, também de inspiração onírica, significativas diferenças em relação ao movimento europeu. Murilo Mendes, obcecado com o problema do caos, propõe uma solução poética que transita entre a multiplicação de elementos do acaso e sua ordenação a posteriori efetuada pela transcendência de fundo religioso. Exemplos desse procedimento são o fecho em espiral do poema “Panorama”⁴⁰,

o sonho está dormindo na cabeça do homem
o homem está andando na cabeça de Deus,
minha mãe está no céu em êxtase,

eu estou no meu corpo.

a contemplação vertiginosa do real em “O filho pródigo”⁴¹,

À beira do antiuniverso debruçado
observo, ó Pai, a tua arquitetura.
Este corpo não admite o peso da cabeça...
Tudo se expande num sentido amargo.

e a inversão final da desordem mundana na ordem divina em “Janela do caos”⁴².

Só vemos o céu pelo avesso

O resultado da poética de Murilo é o espelhamento do caos, um recorte amplo de sua composição, tão amplo que chegaria ao limite de se confundir com o próprio não fosse a perícia na colagem de imagens e o firmamento transcendente. Como aponta sobre a obra muriliana Alfredo Bosi, “O efeito estético só não é do puro caos porque o poeta recompõe os mil estilhaços da sua imaginação em um vitral desmesurado de crente surrealista”⁴³. João Cabral de Melo Neto é incapaz das visões quase alucinatórias de Murilo, assim como da ordenação do caos pela transcendência. Racional e materialista, a estrutura que Cabral erige frente ao acaso que dissolve as formas do real é uma barreira sólida de coisas, uma poesia imanente. No entanto, a ascendência de Murilo sobre o jovem poeta não deixa de ser evidente e reconhecida pelo próprio⁴⁴. Com o mineiro, o pernambucano diz ter aprendido “a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical”⁴⁵. Lição de Murilo, a precedência da imagem perante a mensagem é capital em *Pedra do sono*, cujos poemas são

⁴⁰ MENDES. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify: 2014, p. 16.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 130.

⁴² *Ibidem.*, p. 122.

⁴³ Cf. BOSI. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2012, p. 477.

⁴⁴ “Há um certo parentesco entre *Pedra do sono* e certa poesia entre nós, a do sr. Murilo Mendes, por exemplo, para quem a imagem não é um equivalente simbólico de uma realidade observada, mas um valor em si. (...) O ponto de partida verdadeiro foi a influência pura e simples do sr. Murilo Mendes”. CABRAL *apud* ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 1998, p. 99.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 137.

pictóricos, miscelâneas de cenas sobrepostas e independentes. O que vemos a exemplo em “Noturno”⁴⁶:

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

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

De madrugada, meus pensamentos soltos
voaram como telegramas
e nas janelas acesas toda a noite
o retrato da morta
fez esforços desesperados para fugir.

Apesar de todas as ressalvas que levantamos acima, a atmosfera onírica e as imagens insólitas que a povoam em poemas como esse não deixam dúvidas quanto a associação de *Pedra do sono* ao surrealismo. Não se percebe, contudo, o uso da escrita automática e a produção imagética é de uma lógica aberrante, isto é, formalizada por meio de associações inesperadas, mas nunca gratuitas. De modo que, na primeira estrofe, a série de substantivos “mar”, “sinos”, “flores” e “cabeças de santos”, aparentemente desconexa, forma um quadro fantástico que evoca substancialmente uma aura de sagrado, o que, no conjunto do poema, pode referir-se ao processo de luto, mediante a figuração de um velório (sinos, flores, cabeças de santos). O artifício de sedimentar sensações evanescentes, transformando-as em objetos, aliado à composição inspirada na pintura, é talvez a principal estratégia poética que sobreviverá no correr da obra após *Pedra do sono*, o que evidencia a importância da lição muriliana para Cabral. O crítico Lauro Escorel interpreta a técnica em leitura psicanalítica, e destaca assim a crise da consciência que já acomete o poeta nesse livro de estreia: “A pedra do sono é procurada inconscientemente pelo poeta como uma espécie de antídoto ao estado líquido de uma consciência que não consegue definir-se, e que busca desesperadamente fixar algo de permanente e sólido no incessante fluxo de imagens que a liquefazem⁴⁷”. O melhor exemplo dessa objetificação do sensível é o poema “Composição”⁴⁸:

Frutas decapitadas, mapas,
aves que preni sob o chapéu,
não sei que vitrolas errantes,
a cidade que nasce e morre,
no teu olho a flor, trilhos
que me abandonam, jornais
que me chegam pela janela

⁴⁶ MELO NETO. *Pedra do sono*. In: *Poesia completa e prosa*, p. 21.

⁴⁷ ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1972, p. 17.

⁴⁸ MELO NETO. *Pedra do sono*, p. 28.

repetem os gestos obscenos
 que vejo fazerem as flores
 me vigiando em noites apagadas
 onde nuvens invariavelmente
 chovem prantos que não digo.

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

Mulheres vão e vêm nadando
 em rios invisíveis.
 Automóveis como peixes cegos
 compõem minhas visões mecânicas.

(“Poema”)

E agora
 em continentes muito afastados
 os pensamentos amam e se afogam
 em marés de água parada.

(“A poesia andando”)

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

(“As amadas”)

As vozes líquidas do poema
 convidam ao crime
 ao revólver.
 ...
 Os acontecimentos de água
 põem-se a se repetir
 na memória.

(“O poema e a água”)⁴⁹

⁴⁹ Ibidem., pp. 17-30.

Tal insuficiência na utilização das coisas como sustentáculo da desordem interior foi percebida por Luiz Costa Lima: “sua intranquila lucidez necessita de objetos, embora não saiba ainda o que com eles fazer”⁵⁰. O estado ainda embrionário de seu projeto deve-se – para além da própria natureza imprecisa da matéria tratada em *Pedra do sono*, dos afetos e percepções que assolam o eu profundo – à intransitividade poética inerente a esse tipo de abordagem. Por intransitividade poética entendemos aquilo que postulou o próprio Cabral: “um poema que descreve estados psíquicos realiza uma ação completa em si mesma, como o fazem os verbos intransitivos. O poeta que se volta para dentro de si deixa de se relacionar com o mundo objetivo e de ter uma comunicação eficaz com o leitor”⁵¹. É impossível dar consistência ao caos interior mantendo a batalha em seu terreno, isto é, no campo do sujeito.

Cabral intui a necessidade de se deixar as vicissitudes do eu já nesse período, ao propor a desassociação entre sonho e sono, conforme exposto na conferência *Considerações sobre o poeta dormindo*⁵², proferida no mesmo ano da publicação de *Pedra do sono*. Se o sonho é uma criação do indivíduo, no sentido de que é obra passível de ser narrada, relatada, transformada em poesia, o sono é o estado que o antecede e o condiciona; é o embotamento do sujeito (algo próximo da morte) que não produz, mas predispõe à poesia, que permite ao poeta penetrar no “mistério” da vida com olhos fechados. O sono “influencia” a poesia, mas não fornece seu material: “apenas, fecunda-a com seu sopro noturno”⁵³. É um puro pensamento sem imagem, em que o sujeito não está ainda constituído. Nas palavras de Deleuze: “O pesadelo talvez seja um dinamismo psíquico que nem o homem acordado nem mesmo o sonhador poderiam suportar, mas só adormecido em sonho profundo, em sono sem sonho (...) o pensamento é sobretudo destes movimentos terríveis que só podem ser suportados nas condições de um sujeito larvar”⁵⁴. É sobre esse plano embrionário, lugar entre o sono e o sonho, que se situa a primeira poesia de Cabral. Não obstante, para adquirir consistência, o pensamento necessita da posterior instauração, no plano, de conceitos e/ou blocos de sensações. Em Cabral, essa criação só se dá quando sua ênfase nas coisas e sua impessoalidade congênita se radicaliza, o que não é efetivado de forma contundente em *Pedra do sono*. O que temos nessa primeira poesia é o poeta “dormindo”, sujeito larvar que, em seu

⁵⁰ LIMA. *Lira e antilira*, p. 247.

⁵¹ PEIXOTO. *Poesia com coisas*, p. 16.

⁵² MELO NETO. Considerações sobre o poeta dormindo. In: *Poesia completa e prosa*. “Não creio existir nenhuma relação entre o sono e o sonho (...). Antes, uma diferença de causa e efeito”, p. 664,

⁵³ *Ibidem.*, p. 667.

⁵⁴ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 209.

estado de sonolência, por vezes se funde aos objetos. Essa passividade perante as coisas transparece em versos como estes:

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

(“Poema”)

Todas as transformações
todos os imprevistos
se davam sem o meu consentimento.

(“Poema deserto”)

Tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduzo
e me contemplo em silêncio.

(“Os manequins”)

Vi apenas que no céu do sonho
a lua morta já não mexia mais.

(“Marinha”)

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

(“O poeta”)⁵⁵.

Antonio Carlos Secchin afirma que esse sujeito larvar, o eu lírico de *Pedra do sono* – presente explicitamente em quinze dos vinte e nove poemas – é um espectador cujo mundo interior se confunde com o mundo exterior, ou seja, é apenas aquele que vê, um observador cuja passividade se confunde com o próprio sono, muito distante do objetivo da obra já madura de Cabral, que se propõe dar a ver⁵⁶. Tal passividade é ineficiente diante do caos e a poesia produzida a partir de tal concepção, inexpressiva. Daí a constatação do jovem poeta da “impossibilidade de poder, por exemplo, penetrar no mistério de ‘olhos abertos’, e com essa segura tranquilidade, aventura tão comum mas que ainda não deixou de me espantar em Paul Valéry”⁵⁷. Só quando se libertar do sujeito a poesia de João Cabral despertará e fará de si mesma um projeto de vigília, adquirindo a consistência ética e estética.

⁵⁵ MELO NETO. *Pedra do sono*, pp. 17-30.

⁵⁶ SECCHIN. *João Cabral de Melo Neto: uma fala só lâmina*, p. 22.

⁵⁷ MELO NETO. Considerações sobre o poeta dormindo, p. 14.

No exercício poético que se segue à estreia, *Os três mal-amados* (1943)⁵⁸, Cabral constrói, partindo do poema “Quadrilha” de Carlos Drummond de Andrade, três monólogos em prosa que podem ser lidos como três posições teóricas diversas frente ao trabalho poético. Muitas vezes negligenciado pela crítica⁵⁹, esse segundo livro parece-nos, no entanto, um texto capital para se compreender a transição do poeta dormindo para o poeta desperto, isto é, a superação do paradigma surrealista, da poesia da noite, do vago e do sonho, em prol de um construtivismo cada vez mais proeminente, assentado sobre as bases de uma poesia solar, clara e rigorosa. *Os três mal-amados* é o início e a enunciação prática mais evidente desse processo que só se completará com a publicação de *O cão sem plumas*, em 1950. A conversação com a tradição poética continua, e as influências de Murilo Mendes e do surrealismo são colocadas em contraponto às rigorosas postulações poético-teóricas de Paul Valéry e Stéphane Mallarmé.

Destaca-se em *Os três mal-amados* o uso de personagens conceituais que não apenas expressam concepções poéticas diferentes⁶⁰, como formulam, em conjunto, a tensão crucial ao pensamento cabralino entre o vago, o claro e a possibilidade de dissolução completa no caos. Os personagens, João, Raimundo e Joaquim, equivalem à parcela masculina do poema original de Drummond, expressando falas intercaladas em ordem estabelecida conforme o aparecimento de cada um nos versos drummondianos. Assim, João é o primeiro; Raimundo, o segundo; e Joaquim, o último. Os três monólogos têm como tema o amor, o qual funciona como ícone ou centro irradiador de imagens com potência afetiva. Para Benedito Nunes, através de Joaquim, João e Raimundo, Cabral expõe “três hipóteses de recuperação do amor perdido, que são três modalidades de expressão poética”⁶¹. A leitura que propomos de *Os três mal-amados* pretende mostrar que, para além de oposições e contrapontos, essas três modalidades estabelecem um só e mesmo movimento de pensamento, como se o poeta efetuasse, por meio da crítica e da reflexão sobre os projetos diversos com os quais dialoga, a seleção valorativa daquilo que almeja consolidar como parte de seu próprio plano de composição.

⁵⁸ MELO NETO. *Os três mal-amados*. In: *Poesia completa e prosa*, pp. 33-40.

⁵⁹ Cf. LIMA. *Lira e antilira*: “A segunda obra do poeta, *Os três mal amados*, é tão esguia que hesito de chama-lo de livro. Despretensiosa, não passa de um único comentário em prosa de “Quadrilha”, de Drummond”. Outro grande intérprete de Cabral, Benedito Nunes, dedica apenas uma nota de rodapé a *Os três mal amados* em seu principal escrito sobre o poeta. Cf. NUNES, *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, p. 31.

⁶⁰ Luiz Costa Lima enxerga no personagem Joaquim a expressão da poética de Drummond, enquanto Raimundo daria voz a Mallarmé; João seria a representação do autor, diluído pelas duas práticas opostas. LIMA. *Lira e antilira*, p. 251.

⁶¹ NUNES. *João Cabral: a máquina do poema*, p. 31.

A fala de Joaquim corresponde a uma espécie de marco zero, o ponto em que o caos irrompe sem filtro, o amor tornado elemento obliterador de toda e qualquer organização, seja ela individual,

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

coletiva,

O amor comeu meu estado e minha cidade. (...) O amor comeu minha paz e minha guerra.

temporal,

O amor roeu minha infância (...). O amor comeu até os dias ainda não anunciados nas folhinhas.

física,

O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos.

ou metafísica.

Comeu meu silêncio (...), meu medo da morte.

Mesmo as coisas

Faminto, o amor devorou os utensílios de meu uso: pente, navalha, escovas, tesouras de unhas, canivete.

e o objeto poético em si são erradicados.

O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos.

O amor de Joaquim equivale à pura sensação que, não captada pelo pensamento poético, não transformada em *afecto* e em *percepto*, confunde-se com o caos que caotiza, que desfaz toda consistência, deixando ao final do processo apenas o vazio: “definindo-se por tudo aquilo que *não tem*, o discurso de Joaquim cinge-se a enunciar o *esvaziamento*, sem rearticular o *esvaziado*. É, literalmente, uma figura do vazio, marcada pela sistemática subtração de elementos”⁶². Impossibilitado de constituir referências que o orientem no caos, o pensamento se desfaz, ou melhor, nem mesmo chega a se constituir. Toda e qualquer tentativa de apreensão sucumbe à imponderabilidade dos dados em velocidade infinita, restando, assim, o vazio, definido não pelo vácuo, mas pela indiferença que suscitam suas indeterminações. Pois como diz Deleuze, a “indiferença tem dois aspectos: o abismo indiferenciado, o nada negro, o animal indeterminado em que tudo é dissolvido – mas também o nada branco, a superfície tornada calma em que flutuam determinações não ligadas, como membros esparsos,

⁶² SECCHIN. *João Cabral: uma fala só lâmina*, p. 32.

cabeças sem pescoço, braços sem ombro, olhos sem fronte”⁶³. O completo arrebatamento sensível impossibilita a poesia; sem poder ser assimilado e mediado, o amor de Joaquim leva à indiferença, a folha permanece em branco. É preciso que a tinta no tinteiro, o nada negro, seja transferida para a folha vazia, o nada branco. O pensamento é a pena que retém algo do nada negro e o deposita sobre a folha. É nesse procedimento de escritura do acaso que se baseia a poética tardia de Mallarmé. É também o problema que enfrenta Drummond, inspiração manifesta não apenas no título e nos personagens, como também na dedicatória de *Os três mal-amados*. Se o discurso de Joaquim é, como diz Luiz Costa Lima, a emulação do princípio corrosivo característico do plano de composição drummondiano⁶⁴, aquele é o simulacro da mais contundente demonstração da força do poeta mineiro: uma poesia que se funda justamente no limiar do processo de esfacelamento e dissolução de toda e qualquer consistência em meio ao caos. No entanto, embora a poesia limite de Drummond exerça inequívoca atração sobre o jovem Cabral, ao longo do tempo se mostrará distante de seu projeto construtivista, o que já se demonstra a partir dos discursos de João e Raimundo quando ajuizados de forma atenta.

O discurso de João pode ser lido como uma reflexão sobre o método surrealista paradigmático em *Pedra do sono*. Preponderantemente interrogativo, coloca em questão a efetividade de uma produção que, tendo por matéria prima o onírico, encontra-se delimitada pela concepção tradicional, psicanalítica do inconsciente. Nessa perspectiva, enquanto o personagem João enumera estratégias para a captura de signos emitidos pelo centro propagador de imagens – no caso, Teresa –, o mesmo se interroga, simultaneamente, sobre a viabilidade da tarefa. Para João, Teresa é objeto sempre distante, espacial e temporalmente, envolto como está em poeira, ar, gás ou água, símbolos de sua flexuosidade e evanescência:

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

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

O *ser* de Teresa é, a priori, inapreensível. Desse modo, João vale-se do intermédio do sonho e de seus mecanismos deformadores, oriundos da reminiscência, para apreender as

⁶³ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 98.

⁶⁴ Cf. LIMA. *Lira e antilira*, p. 250. “A influência deste [Drummond] não tem nenhum disfarce. Um dos personagens inclusive, Joaquim, poderá ser tomado como o porta-voz da expressão influente. Seu tema retoma sem cessar o gasto que amor causa nas pessoas e seus objetos. Suas palavras são a tal ponto fiéis ao espírito da poesia do escritor mineiro que se assemelham a um processo de aprendizagem”.

sensações que a integram. Infere-se que o sonho representa uma conexão com o objeto, pois o que seria mais íntimo do ser do que o inconsciente? A dúvida sobre a validade desse procedimento, porém, é colocada a todo o tempo. Afinal, pode-se concluir que a Teresa erigida pelo sonho de João conserva algo do *ser* Teresa?

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

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

A dúvida colocada pelo monólogo de João é relativa à capacidade de uma poesia que se utiliza de material volátil e nebuloso, como aquela de *Pedra do sono*, firmar-se consistentemente. Pois se a arte efetua um recorte do caos, visando conservar sua virtualidade em um plano de composição, sua existência independente tanto do criador como do espectador, o único critério estético válido é a capacidade da composição *funcionar* em sua autopoção. Assim, a validade ou não do método surrealista como parte de seu plano de composição é o problema central colocado pelo discurso de João: validar ou não determinado aspecto da tradição, escolher ou não outros planos de composição como aliados na constituição do seu próprio? Esses são problemas exclusivos do artista.

Por esse ângulo, qual o cerne da autocrítica de Cabral, que se estende também ao movimento surrealista de que é devedor? Respondemos: a pessoalidade e o individualismo elementares a uma concepção tradicional, psicanalítica do inconsciente. Situada no contexto surrealista, a concepção de sonho expressa pelo personagem João é análoga à poesia como criação artística, referindo-se à inveterada analogia estabelecida pela psicanálise freudiana entre a elaboração onírica e o objeto estético como produtos do inconsciente, ambas expressões sublimadas de uma libido reprimida. Para Freud, o artista é aquele que consegue transformar impulsos primitivos, sexuais, em um produto simbólico, cultural. O prazer estético que encontramos no objeto artístico é proveniente do paralelo inconsciente que fazemos dos nossos desejos reprimidos com aqueles sublimados pelo artista⁶⁵. Esta é, contudo, uma forma conservadora e individualista de se compreender a arte. O personagem João não deixa de perceber que algo de Teresa sempre lhe escapa:

Teresa aqui está, ao alcance de minha mão, de minha conversa. Por que, entretanto, me sinto sem direitos fora daquele mar? Ignorante dos gestos, das palavras?

Talvez Teresa... Sim, quem me dirá que esse oceano não nos é comum?

⁶⁵ Sobre a noção de arte na teoria psicanalítica de Freud, Cf. FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Imago, 1970, vol. IX, ps. 135-143.

O sonho concebido como obra individual é intransitivo, incapaz de captar os signos, os “gestos” e as “palavras” emitidos por Teresa. A pessoalidade do processo gera dúvidas sobre a possibilidade de comunicação, não apenas para com outros fora da relação sujeito/objeto, mas para com o próprio objeto. João se interroga, então, sobre uma possibilidade outra do sonho. Irrestrito ao sujeito, ao Eu; aberto ao fora, ao mundo, ao universo:

Posso esperar que esse oceano nos seja comum? Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia?

Dáí o apelo ao onírico como recurso contra o caos, procedimento intrínseco à poesia de *Pedra do sono*, revelar-se insatisfatório para João Cabral. Em *O anti-Édipo* (1972), Deleuze e Guattari propõem basicamente três axiomas que se opõem à visão psicanalítica do inconsciente e do desejo: 1) o inconsciente não é um teatro pessoal no qual se representa sempre a mesma peça, o Édipo; isto é, não está limitado à reprodução de uma estrutura psíquica formada na infância, imposta ao sujeito para ser sublimada ou transformada. O inconsciente produz; é como uma fábrica que cria, conecta e direciona investimentos desejantes; 2) o desejo é geográfico-político, está sempre para além da fantasia familiar insistida pela psicanálise. Desejar é delirar, sonhar. Estamos sempre a criar ficções que não se reduzem às figuras paternas e suas máscaras: “O próprio da libido é impregnar a história e a geografia, organizar formações de mundos e constelações de universos, derivar os continentes, povoá-los com raças, tribos e nações. Qual ser amado não envolve paisagens, continentes e populações mais ou menos conhecidos, mais ou menos imaginários?”⁶⁶; 3) o desejo se estabelece por agenciamentos, há um construtivismo inerente ao desejo. Não se deseja um objeto isolado, ao que quer que se deseje estão acoplados vários outros materiais e signos que o suplementam e ampliam. Desejar algo é desejar uma infinidade de situações, pessoas e afetos que circundem esse algo; como em Proust, em que o desejo do protagonista pela moça Albertine está sempre conectado às paisagens, lugares, vestuários etc. que remetem a ela ⁶⁷.

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

O arbusto ou a pedra aparecida em qualquer sonho pode ficar indiferente à vida de que está participando? Pode ignorar o mundo que está ajudando a povoar? É

⁶⁶ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 84.

⁶⁷ Cf. DELEUZE; GUATTARI. *O anti-Édipo*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

possível que sintam essa participação, esses fantasmas, essa Teresa, por exemplo, agora distraída e distante? Há algum sinal que a faça compreender termos sido, juntos, peixes de um mesmo mar?

A tais interpolações segue-se a constatação de que o sonho como fruto de um inconsciente particular, composto por reminiscências pessoais, é insuficiente para apreender Teresa:

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

Não se deve, contudo, ver na conclusão do diálogo de João um encerramento solipsista que inviabilizaria a criação, a poesia, mas sim a recusa de determinado programa, aquele do qual ainda se alimentava o Cabral de *Pedra do sono*, ou seja, o surrealismo formulado a partir de uma concepção psicanalítica do inconsciente. É a partir do ponto em que se encerra a exposição de João que devemos situar o discurso de Raimundo, como a continuidade de um mesmo movimento do pensamento. São as interrogações do primeiro que abrem o caminho para as afirmações do segundo, resultando na formulação de um novo programa poético. À dúvida de João sobre a possibilidade ou não das *coisas* estabelecerem conexão com os afectos e perceptos, Raimundo não apenas responde afirmativamente como adota por procedimento a completa concreção das sensações emitidas por Maria, seu ícone/objeto amoroso:

Maria era sempre uma praia, lugar onde me sinto exato e nítido como uma pedra – meu particular, minha fuga, meu excesso imediatamente evaporados. Maria era o mar dessa praia, sem mistério e sem profundidade. Elementar, como as coisas que podem ser mudadas em vapor ou poeira.

As coisas, no monólogo de Raimundo, assumem definitivamente o caráter de “anticoos objetivo”. Maria tornada coisa, não mais evanesce, ainda que sua materialização não impossibilite metamorfoses. As particularidades e a individualidade do Eu é que se “evaporam” para que não contaminem o objeto alçado à superfície. Conclui-se que o criador deve empreender atividade impessoal, como aquela de quem observa ambiente controlado. Mesmo o líquido, elemento imprevisível por natureza, deve estar submetido à previsão:

Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar. Eu aspirava acompanhar com os olhos o crescimento de um arbusto, o surgimento de um jorro de água.

Essa aspiração ao controle é destacada por Modesto Carone como aspecto característico da produção poética de João Cabral posterior a *Os três mal-amados*: “O poeta se vê lançado ao exercício de um controle permanente sobre o poema para não abandoná-lo às

contingências do acaso e da inércia”⁶⁸. Tal exercício apoia-se em um trabalho de construção, de composição executado pelo poeta não de forma involuntária, instintiva, mas calculada:

Maria não era um corpo vago, impreciso. Eu estava ciente de todos os detalhes de seu corpo, que poderia reconstituir à minha vontade. Sua boca, seu riso irregular. Todos esses detalhes não me seria difícil arrumá-los, recompondo-a, como num jogo de armar ou uma prancha anatômica.

O sonho já não é independente da consciência do sonhador, como no monólogo de João. O produto inconsciente só tem valor se for submetido ao crivo da lucidez, como uma matéria prima passiva de ser trabalhada:

Maria era também a garrafa de água ardente. Aproximo o ouvido dessa forma correta e explorável e percebo o rumor e os movimentos de sonhos possíveis, ainda em sua matéria líquida, sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão.

Do mesmo modo, o mundo, com sua história, sua geografia, sua política, seus povos, é agenciado no que se deseja.

Maria era também o jornal. O mundo ainda quente, em sua última edição e mais recente.

Materializadas, as percepções e afecções tornam-se *perceptos* e *afectos*, impressões impessoais, suscetíveis de serem retidas mediante o trabalho poético. Constrói-se assim um objeto que, apesar de cunhado no seio indeterminável do caos, é capaz de resistir em sua autopoisição.

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

Maria, o amor, o bloco de sensações torna-se coisa, torna-se o próprio poema.

Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso.

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

⁶⁸ CARONE. *Poética do silêncio*, p. 91.

clareza, lucidez e impessoalidade em figuras estéticas que orientarão a parcela mais significativa de sua obra. No entanto, o edifício ainda precisava sair do papel.

1.2 O anteaos objetivo

À formulação teórica intrínseca a *Os três mal-amados* se segue a primeira tentativa de execução do projeto em *O engenheiro* (1945). Podemos afirmar que as mesmas questões expostas em prosa naquele texto são feitas em versos neste, o que o coloca em lugar de transição entre a poesia inserida no plano surrealista, predominante em *Pedra do sono*, e a proposta de construtivismo e concreção estipulada no discurso de Raimundo. Nesse sentido, Luiz Costa Lima divide em dois polos a poesia de *O engenheiro*: o tipo “lunar”, composto por poemas ainda atrelados à configuração surrealista de *Pedra do sono*, tendo como exemplos “A bailarina”, “A viagem”, “O fim do mundo”; e o tipo “concreto solar”, registro onde figuram exemplares como “O engenheiro e “A mulher sentada”⁶⁹. De maneira similar, Benedito Nunes e João Alexandre Barbosa⁷⁰ falam em dois diferentes blocos: o do inconsciente e o da lucidez. Antonio Carlos Secchin, por seu turno, propõe uma ramificação dialética em três direções: a primeira, abarcando os poemas que efetivamente se situam na vertente onírica (“Paisagem zero”, “O fim do mundo”, “A viagem”); a segunda, cabendo a poemas que, ainda que se valendo de um léxico proveniente dos sonhos, contrapõem-se ao inconsciente com imagens de ordem construtivista (os metalinguísticos “A bailarina”; “O engenheiro”, “O funcionário”, “O poema”, “A lição de poesia”, “A Paul Valéry”); e por fim um terceiro grupo, composto por poemas nos quais a temática do sonho sequer é colocada, indicando sua ultrapassagem em prol de uma poesia efetivamente apartada da instância inconsciente (“Os primos”, “A moça e o trem”, “A árvore”, “Pequena ode mineral”)⁷¹.

Essas compartimentações por vezes antagônicas evidenciam o fato de que o projeto poético ainda está em elaboração, mas não devemos ver aí um livro compósito, em que faltaria coerência ao conjunto. Na verdade, mesmo naqueles poemas que se aliam formal e tematicamente ao Cabral de *Pedra do sono*, podendo mesmo terem sido escritos por essa época, devemos entrever, dada a elaboração teórica já prefigurada em *Os três mal-amados*, a

⁶⁹ LIMA. *Lira e antilira*, p. 253.

⁷⁰ Cf. BARBOSA. *A imitação da forma*; e NUNES. *A máquina do poema*.

⁷¹ SECCHIN. *Uma fala só lâmina*, p. 37-51.

estratégia deliberada de revisar o poeta sua primeira obra à luz de um novo plano de composição. É o que afirma João Alexandre Barbosa:

Alguns poemas do livro de 1945 foram escritos no mesmo ano de publicação de *Pedra do sono*: que eles agora surjam contaminados por uma organização diferente daquela ali existente parece óbvio e, por isso, se isoladamente poderiam ser do livro anterior, é o projeto do terceiro livro que lhes confere singularidade. Dir-se-ia que o poeta ao publicá-los agora visava a acentuação de um ou outro traço que poderia passar encoberto por um outro projeto do primeiro livro⁷².

De nossa parte, o que pretendemos destacar em *O engenheiro* vai na linha do que os críticos espanhóis Angel Crespo e Pilar Bedate propuseram como o deslocamento, nesse momento da obra de Cabral, do paradigma do “sonho” para o do “pensamento”. Faremos aí, entretanto, uma modificação conceitual, pois não podemos considerar que houve uma passagem do não-pensamento ao pensamento, como se pensar fosse sinônimo de racionalidade, no sentido cartesiano do termo. A criação da poesia de *Pedra do sono* pressupunha liberar os dados desordenados e em velocidade infinita do caos, deixando-os emergir em sua própria caoticidade, utilizando como filtro o inconsciente em seu registro de sonho. O poema era um recorte imediato do caos, tendo como decodificador da desordem externa a desordem interna e as impressões nebulosas de um sujeito, ainda que não plenamente individualizado. A partir de *O engenheiro*, cuja epígrafe retirada do arquiteto Le Corbusier fala de uma “máquina de comover”, o poema é concebido como um dispositivo de fabricação racional que tem por objetivo suscitar a emoção/sensação. O caos é desacelerado, o estado de coisas torna-se o meio privilegiado que oferece consistência ao bloco de sensação ambicionado no poema. O que se constata é uma desterritorialização, uma bifurcação do pensamento artístico/poético que estabelece contato não apenas com o pensamento filosófico, mas também com o científico. É nesse movimento que consiste a radicalidade do plano de composição cabralino: uma estética dotada de sistematização filosófica, onde noções como “clareza”, “objetividade” e “contenção” adquirem a consistência de conceitos e de método científico-matemático rigoroso, o que resulta em composições de complexas estruturas seriais, como o poema “Dois parlamentos” e os livros *Serial* e *Educação pela pedra*, para ficar em poucos exemplos. Não é por acaso, portanto, a importância que a arquitetura assume na obra de Cabral. Reunindo em si a arte, a ciência e a filosofia, ela torna-se avatar de um projeto que tem por objetivo transformar a poesia em “criação pura do intelecto”⁷³, o que explica a admiração de Cabral por Le Corbusier: “Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos ele significou

⁷² BARBOSA. *A imitação da forma*, p. 43.

⁷³ MELO NETO apud ATHAYDE. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 102.

para mim lucidez, claridade, construtivismo. Em resumo: o predomínio da inteligência sobre o instinto”⁷⁴. Tudo o que dissemos está sintetizado no poema que dá título ao livro⁷⁵.

Detenhamo-nos, nesse primeiro momento, em suas duas estrofes iniciais:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

Nessa primeira metade, o poema evidencia um arrasto que arranca o sonho de suas condições habituais, isto é, a escuridão, a noite, o quarto – signos que permeiam a maioria dos poemas de *Pedra do sono* – e o submete a forças antagônicas: a luz, o sol, o ar livre. O sonho então é paradoxalmente condicionado à vigília. O que diferencia a poesia de *O engenheiro* para a do livro de estreia é que agora a produção do poema – ao qual equivale o signo do sonho – é conduzida desde o princípio por uma consciência desperta que não se limita apenas a trabalhar a posteriori a matéria prima fornecida pelo inconsciente.

Neste sentido, o que *pensa* o engenheiro não é anterior ao que ele *sonha*, mas correlato ao que *utiliza* para a sua concreção. A mediação entre um e outro, para o engenheiro, não é o que está antes – enquanto projeto –, nem o que está depois – enquanto desempenho de uma função –, mas o que se inscreve no processo de composição⁷⁶.

O engenheiro sonha coisas claras, isto é, cria sua poesia em plena lucidez. Para isso, afasta as variabilidades do mundo interior em prol da concreção do mundo exterior, o que implica necessariamente o domínio da estrutura por traz do objeto poético. Nas palavras de Benedito Nunes

Se o engenheiro sonha coisas claras, sonha ao mesmo tempo dominar as regras de construção de seu poema e poder construí-lo de tal modo que a obra não seja, pela sua ressonância puramente evocativa, uma réplica da fecunda desordem dos estados interiores, fadada a restaurar na linguagem a transitoriedade da emoção originária, mas sim uma coisa sólida e ordenada⁷⁷.

E de Maria Peixoto:

Cabral propõe uma visão das palavras como coisas, a serem manipuladas e combinadas, o que permanecerá um ponto vital de sua poética. O problema de transmutação das emoções interiores em poesia é solucionado pela retirada das

⁷⁴ Ibidem. p. 133.

⁷⁵ MELO NETO. O engenheiro. In: *Poesia completa e prosa*, p. 45.

⁷⁶ BARBOSA. *A imitação da forma*, p. 52-53.

⁷⁷ NUNES. *João Cabral: a máquina do poema*, p. 31.

palavras do mundo pessoal do poeta. A palavra se despersonaliza e o poeta a recebe como um objeto exterior submetido a seu controle racional⁷⁸.

A enumeração de materiais (lápiz, papel, esquadro) e abstrações (projeto, desenho, número) típicos da engenharia demonstra a preocupação do poeta em concretizar o poema, torná-lo objeto capaz de reter o caos. Mas isso não significa atualizar as virtualidades caóticas, ordenando-as de forma fria mediante a instauração de uma transcendência no poema. “O monumento [isto é, a obra artística] não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou encarna: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo”⁷⁹. É preciso que o caos atravesse as entranhas do poema. Caso se limitasse à ordenação absoluta das coisas, a poesia de Cabral seria estéril, como uma máquina paralisada que não pode mais “comover”. A consequência seria o silêncio: “Todo esse esforço de controle da composição tem um risco: o de, perigosamente, levar ao silêncio, reduzindo o poema à discussão de sua própria maquinaria, diluindo a comoção que é sua importante contraparte”⁸⁰.

Aqui se faz necessário um breve desvio no curso da análise de “O engenheiro” para que possamos tocar ligeiramente o problema do silêncio na obra de Cabral. Tal problema será objeto de profunda reflexão no chamado tríptico negativo – *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947) – que se segue à publicação de *O engenheiro*. Não obstante, já neste último Cabral reconhece a questão e, ao contrário do que fará posteriormente, assume em relação ao silêncio na poesia um tom não de advertência, mas de abonação. O maior exemplo é o poema “Pequena ode mineral”⁸¹, cujos versos propõem como lenitivo, diante da perturbação do caos interior, o silêncio entorpecedor da pedra:

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,

informe nuvem
que de ti cresce
e cuja face
nem reconheces. (...)

Procura a ordem
que vês na pedra:

⁷⁸ PEIXOTO. *Poesia com coisas*, p. 42.

⁷⁹ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 209-210.

⁸⁰ BARBOSA. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001, p. 25.

⁸¹ MELO NETO. *O engenheiro*, p. 59.

nada se gasta
mas permanece. (...)

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro.

De pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.

Seguindo a leitura de Antônio Carlos Secchin, o poema é um apelo à ordem após a constatação do caos⁸². Cabral sugere o silêncio como paradigma máximo de ordenação. Esse “silêncio puro” das coisas pode ser entendido como a consequência extrema do pensamento cabralino, seu correspondente niilista, o duplo negativo de seu construtivismo. Por vezes calar parece o ato mais coerente frente aos gritos caóticos do subjetivismo e da obscuridade. Em todo caso faz-se necessário, quando se intenta erguer um novo edifício, expurgar todo e qualquer resto do antigo alicerce, fechar as entradas para que nada contamine a empresa, recusar o material fácil e ordinário que se oferece. Em literatura, tal edifício é a linguagem, e o silêncio é o instrumento e a consequência de uma recusa à linguagem gasta de uma tradição. Foi o que percebeu Modesto Carone em seu ensaio sobre Cabral e Paul Celan: “Quem aqui *adere* ao silêncio almeja, especificamente, renunciar à *atualização* de uma linguagem que se acha à sua disposição”⁸³. Para Deleuze, o silêncio é a afirmação de uma vontade negativa que conduz a língua a partir da qual o poeta escreve a seu ponto extremo: “*Quando a língua está tão tensionada* a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., *a linguagem inteira atinge o limite* que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio. Quando a língua está assim tensionada, a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio”⁸⁴. No entanto, calar-se – ato compreendido no gesto poético não apenas como silêncio absoluto, mas também como hermetismo – deve ser apenas uma etapa em direção à criação, e não um fim, pois conduz ao nada. Veremos mais à frente, quando analisarmos seu tríptico negativo, como Cabral flerta com o silêncio para em seguida recusá-lo mediante crítica reflexiva às poéticas de Valéry e Mallarmé, modelos maiores de uma poética do nada. Entre o pandemônio do caos e o silêncio absoluto do nada Cabral irá propor uma alternativa cujo esboço está já na segunda metade do poema “O engenheiro”:

(Em certas tardes nós subíamos

⁸² SECCHIN. *João Cabral: uma fala só lâmina*, p. 47.

⁸³ CARONE. *Poética do silêncio*, p. 90.

⁸⁴ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 145.

ao edifício. A cidade diária,
 como um jornal que todos liam,
 ganhava um pulmão de cimento e vidro).

A água, o vento, a claridade
 de um lado o rio, no alto as nuvens,
 situavam na natureza o edifício
 crescendo de suas forças simples.

Na intermissão entre parênteses surge o edifício: pulmão de cimento e vidro da cidade, que por sua vez é um jornal. Insere-se assim a poesia no mundo prático e material, pois o edifício é a imagem da obra artística em sua necessidade de construção e em sua condição de comunicação humana. Cabral aqui reitera o objetivo, já colocado pelo discurso de Raimundo em *Os três mal-amados*, de fazer uma poesia capaz de ser compartilhada amplamente. Como afirma Secchin, “O mineral não foge à cidade e ao tempo dos homens”⁸⁵, pelo contrário, é ele o elemento que possibilita a experiência coletiva e o que esta justifica. Diferente da liquidez do eu na poesia subjetiva, o mineral cabralino é símbolo de um objeto público e impessoal – edifício – que qualquer um pode acessar, o que não significa fazer concessões ao fácil e ao popular, recusa que a complexidade da poesia de Cabral deixa evidente. Dessa perspectiva, o próprio poeta distinguiu em sua poesia dois graus de comunicabilidade, a que chamou de “duas águas”: a primeira água correspondendo aos poemas mais dependentes da linguagem escrita, aqueles que exigem do leitor atenção solitária para captar a complexidade do fato textual; e a segunda água, aos poemas que possuem maior oralidade, o que facilita a recepção coletiva e amplia o potencial de comunicação. No entanto, embora essa divisão permita distinguir poemas como “Uma faca só lâmina” e “O sim contra o sim”, representantes máximos da primeira água, de outros como “Morte e vida severina” e “O rio”, pertencentes à segunda, o fato é que cada poema de Cabral se alterna entre os dois graus com extrema contundência, sendo talvez essa a maior marca de sua poesia: a consistência interna e a comunicação externa.

A quarta e última estrofe de “O engenheiro” reforça a ideia de comunicação na medida em que concebe o poema/edifício imanente, não apenas à produção humana, mas também ao mundo natural. Uma das principais linhas de força da poesia de Cabral é a capacidade de colocar o mineral e o orgânico em uma zona de indiscernibilidade. Destarte, no poema “Os primos”, também de *O engenheiro*, o processo que torna os parentes estátuas não assinala a

⁸⁵ SECCHIN. *Uma fala só lâmina*, p. 44.

reificação da vida, mas antes a conservação desta por meio da mineralização⁸⁶. De modo semelhante, em “O cão sem plumas” vemos proliferar imagens do rio Capibaribe que vão da água e da fruta, ao cachorro e ao homem; e o impressionante “Poema da cabra” torna as cabras mediterrâneas indiscerníveis tanto das rochas em que pastoreiam quanto do homem nordestino. São devires animais, vegetais e minerais que compõem um bloco de sensação, seus perceptos e afectos. Cabral tem por obsessão trazer à tona na escrita não só elementos não humanos, mas também elementos físicos os mais estéreis, compondo com eles um antídoto contra a degradação. É uma estética mineral, do osso, não da carne. Merleau-Ponty compreendia a carne como substância comum ao corpo humano e às coisas do mundo, o elo que conecta o sujeito e o objeto nas experiências humanas⁸⁷. No entanto, a carne, em Cabral, é degradante, muito tenra para conter as forças e devires que a atravessam. Nesse ponto, há uma proximidade fundamental com Deleuze, para quem “A arte começa não com a carne, mas com a casa; é por isso que a arquitetura é a primeira das artes”⁸⁸. A casa é o arcabouço capaz de captar os diversos devires, seus perceptos e afectos. O bloco de sensações é a própria casa: “Numa palavra, o ser da sensação não é a carne, mas o composto das formas não humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos”⁸⁹. É esse o ponto que coloca a posição construtivista para além da fenomenológica. Não é mais uma questão de sujeito e objeto, mas de *agenciamento*, o que implica uma nova concepção de linguagem, cuja

unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o *agenciamento*. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos como sujeitos de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos⁹⁰.

Isso significa dizer que a linguagem se atualiza sempre entre o sujeito e o mundo, bortando de encontros entre elementos diversos da *Physis* e do *Nôus*, da natureza e do pensamento. Portanto, um poema é inseparável do campo externo que lhe constitui: “Não é esta a definição do percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o

⁸⁶ Referimo-nos aqui à leitura de “Os primos” empreendida por Luiz Costa Lima. Cf. LIMA. *Lira e antilira*, p. 266-7. O crítico destaca principalmente os versos “os movimentos plantados em alicerces, / os olhos bulindo / de vida presa”.

⁸⁷ MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*. Trad. José A. Gianotti e Armando M. Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984.

⁸⁸ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 220.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 216.

⁹⁰ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p. 65.

mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?”⁹¹. Partindo desse empirismo transcendental, a produção de subjetividade que corresponde ao autor não tem por propriedade a identidade, a personalidade do *eu* único, mas sim a diferença e a impessoalidade de um *nós* múltiplo. A afirmação em “O engenheiro” de que o edifício/poema se situa na natureza e se ergue de suas “forças simples” é mostra de uma consonância entre Cabral e Espinosa, aquilo que permitirá a saída para o impasse entre o caos e o silêncio: a imanência do poema/coisa em relação ao mundo e aos afetos que o perpassam, sua condição para além de artifício.

Vê-se que o plano de imanência, o plano de Natureza que distribui os afetos, não separa absolutamente coisas que seriam ditas naturais e coisas que seriam artificiais. O artifício faz parte completamente da Natureza, já que toda coisa, no plano imanente da Natureza, define-se pelos agenciamentos de movimentos e de afetos nos quais ela entra, quer esses agenciamentos sejam artificiais ou naturais⁹².

Não há diferença entre a obra humana, o poema, e a obra divina, a natureza. É a radicalização da *poiesis* aristotélica. Tal imanência da poesia é que, por fim, separa Cabral de Mallarmé, cuja estética visava a transcendência, afastando o poema do mundo. Daí a afirmação de Luiz Costa Lima a respeito de “O engenheiro”: “Permanece a pretensão mallarmaica de dar ordem ao mundo. Porém que diferença de resultado e de ingredientes! Desaparece o esoterismo e a tendência a nadificar o mundo, retirando de sua ausência a presença mesmo do objeto poemático assim reafirmado”⁹³. No entanto, se “O engenheiro” por si apresenta a solução para o dilema cabralino formado pelas oposições caos x ordem, sentimentalismo x racionalidade, orgânico x mineral, comunicação x silêncio, Cabral ainda precisaria sistematizar de forma mais precisa seu pensamento, o que se dá através da retomada de tais questões em sua complexa trilogia negativa.

1.3 O pensamento contra

Em 1947, Cabral publica *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, uma reunião de três longos poemas. O percurso do livro que vai do ápice à superação da crise interna do pensamento de Cabral, assim como sua sistematização filosófico-crítico-poética. Em termos já canônicos, Benedito Nunes denominou o conjunto

⁹¹ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 215.

⁹² DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002, p. 129.

⁹³ LIMA. *Lira e antilira*, p. 258.

“tríptico da poética negativa”⁹⁴; o que, podemos acrescentar, relaciona-se àquilo que Augusto de Campos chamou “poesia da recusa”, referindo-se 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”⁹⁵. 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”⁹⁶, 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”⁹⁷. 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 suprime 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

⁹⁴ NUNES. *João Cabral: a máquina do poema*, p. 35.

⁹⁵ CAMPOS. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 15.

⁹⁶ MELO NETO. Psicologia da composição com Fábula de Anfion e Antíope. In: *Poesia completa e prosa*, pp. 63-68.

⁹⁷ VALÉRY. “Histoire d’Amphion” e “Amphion (mélodrame)”. In: *Variété III, IV et V*. Paris: Gallimard, 2002, p. 83-93 e 95-115.

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 linguagem⁹⁸.

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 mar⁹⁹.

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

⁹⁸ NUNES. *João Cabral*, p. 29.

⁹⁹ Recorremos ao artigo de Eduardo Sterzi, que acrescenta ainda à discussão Cabral/Valéry o nome de Augusto de Campos. STERZI. O reino e o deserto. A inquietante medievalidade do moderno. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*, p. 04-21, 2011.

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 impaticipável; a cópia é o segundo grau, o objeto da pretensão, o participado; e o simulacro é o terceiro grau, o pretendente, o participante. 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*. Uma empreitada admirável, mas que, a rigor, leva ao fim da poesia. O poema-em-si, equiparado ao arquétipo platônico, é incomunicável e impaticipável.

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”¹⁰⁰. 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 vocabular¹⁰¹:

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

¹⁰⁰ PEIXOTO. *Poesia com coisas*, p. 64.

¹⁰¹ Cf. FERRAZ. Anfion, arquiteto. In: *Paisagem tipográfica. Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Colóquio/Letras, 157-158. São Paulo: jul.-dez. 2000, pp. 81-98. “Ao invés da exuberância de um cenário ao mesmo tempo natural e sobrenatural, deparamos com a solidão absoluta numa cena inóspita e sem transcendência”, p. 82.

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.)

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.

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
distracção; 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.

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”:

Anfion 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 vítima¹⁰².

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.

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

¹⁰² MERQUIOR. Nuvem civil sonhada. *Crítica*, p. 72.

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”¹⁰³. Se a princípio pode-se entender, conforme o interpreta Blanchot¹⁰⁴, que a pretensão de Mallarmé é controlar e dominar o acaso ao lhe dar uma forma, em um segundo momento podemos ver nesse verso do poeta 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 Deleuze pensa o lance de dados, ele curiosamente procura se afastar de Mallarmé; isso acontece porque quando Deleuze lê Mallarmé, ele o faz em confronto com Nietzsche. O poeta francês e o filósofo alemão 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 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 necessidade¹⁰⁵.

Ao acusá-lo de arauto da negatividade, Deleuze lança Mallarmé na contramão da ética nietzscheana, o que talvez não seja de todo justo. Mas não é de fato 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 evasãoismo 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”¹⁰⁶. Mallarmé não é o poeta da torre de marfim, mas o poeta que anseia por uma nova ordem, um novo mundo ditado pelo rigor e pela inteligência, em suma, um mundo que

¹⁰³ MALLARMÉ. Um lance de dados. Trad. Haroldo de Campos. In: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

¹⁰⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁰⁵ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 49.

¹⁰⁶ CARPEAUX. *História da literatura universal*, p. 2234

discipline o acaso. De fato, parece caminhar nessa direção a leitura que Haroldo de Campos faz do *Lance de dados*:

Do ponto de vista de uma teoria da composição, a consequência duma tal hermenêutica do *Un Coupe de Dés* não seria a abolição do acaso, mas a sua incorporação, como termo ativo, ao processo criativo. Realmente, um racionalismo da composição, como o postulado por Edgar Allan Poe, e mais tarde por Mallarmé, não implica, afinal, a elisão do acaso (desejo de absoluto que, se esboçado, é cerceado logo à altura de um *jamais*), mas, sim, a disciplinação deste. A inteligência ordenadora delimita o campo de escolha; o feixe de possibilidades é engendrado pelas próprias necessidades da estrutura poemática pensada: a opção criadora significa liberdade de escolha, mas também – e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica¹⁰⁷.

É verdade que Deleuze retoma Mallarmé e seu lance de dados em uma perspectiva mais afirmativa¹⁰⁸, mas isso só se dá colocando-o 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; e sim o jogo ideal, onde 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, 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.

Aqui cabe colocar um problema, mesmo que *en passant*. À primeira vista não estaria João Cabral disciplinando o acaso quando, para falar ainda com Haroldo de Campos, passa de uma “fenomenologia (ou psicologia) da composição” para uma “matemática da composição” em seus livros das décadas de 50 e 60? Ao impor estruturas matemáticas prévias a obras como *Serial* e *A educação pela pedra* não estaria Cabral estabelecendo de antemão regras ao lance de dados, tornando-o um jogo tradicional? Voltaremos a essa questão mais à frente.

O jogo ideal, diferentemente do tradicional, 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.

¹⁰⁷ CAMPOS. Lance de olhos sobre “Um lance de dados”. In: *Mallarmé*, p. 190.

¹⁰⁸ Para Alain Badiou, em relação a Mallarmé, “entre a forte crítica de *Diferença e repetição* e as tentativas de *Foucault* ou da *doxa*, a posição de Deleuze evoluiu consideravelmente”. No entanto, isso não impede o célebre comentador de afirmar que “nenhuma concessão é possível entre o vitalismo de Deleuze e a ontologia subtrativa de Mallarmé”. Como intentamos mostrar a seguir, só podemos concordar em partes com tal colocação, já que a própria concepção de natureza da arte de Deleuze é diferente da de Mallarmé, o que torna possível uma leitura deleuziana da poesia deste último, mas não uma concordância em relação à sua “poética”. Cf. BADIOU. *Deleuze: o clamor do Ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 90.

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*”¹⁰⁹. 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 ramificam-se 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”¹¹⁰. 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*”¹¹¹. Também isso Mallarmé compreendeu, e é aí 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 estância 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 jogador¹¹².

Anfion insiste em lançar o dado até que ele se torne nulo, gasto. Sua finalidade é a assepsia 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:

¹⁰⁹ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 63.

¹¹⁰ Ibidem., p. 67.

¹¹¹ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 38-39.

¹¹² Ibidem., p. 40.

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

que a terra e a flora
 procuram reaver
 a sua origem menor:

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

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?”

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.

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”¹¹³. Anfion é a resistência consciente que abre caminho à 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-lo¹¹⁴.

O combate de Anfion dará os primeiros frutos em “Psicologia da composição”¹¹⁵, que é, na verdade, uma antipsicologia, onde “a elaboração poética realiza-se à contracorrente da experiência psicológica, agindo 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”¹¹⁶. Erigindo-se contra o “eu”, Cabral reafirma sua crítica ao subjetivismo e à pessoalidade 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.

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 proscree o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.

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

¹¹³ MERQUIOR. *Nuvem civil sonhada*, p. 71.

¹¹⁴ *Ibidem.*, p. 74.

¹¹⁵ MELO NETO. *Psicologia da composição com Fábula de Anfion e Antiode*, pp. 69-73.

¹¹⁶ NUNES. *João Cabral*, p. 37.

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”¹¹⁷. 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.

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.

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

¹¹⁷ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 207.

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.

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?¹¹⁸

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

¹¹⁸ NIETZSCHE. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2016, p. 135.

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 realidade¹¹⁹.

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, deixaria 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”¹²⁰. 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 “Redimir o que

¹¹⁹ NIETZSCHE. *A Vontade de Poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 277.

¹²⁰ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 54.

passou e transmutar todo ‘Foi’ em ‘Assim eu quis’¹²¹? 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 subjagam; 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”¹²². 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”¹²³.

É nesse sentido de negação afirmativa que toda a trilogia negativa de Cabral constitui 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

¹²¹ NIETZSCHE. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2018, p. 134.

¹²² DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 50.

¹²³ *Ibidem.*, p. 42.

querer uma criação, efetua a equação querer = criar”¹²⁴. A “Psicologia da composição” de Cabral é 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”¹²⁵.

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.

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.

A mineralização (o que Deleuze chamaria de cristalização) 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

¹²⁴ Ibidem., p. 90.

¹²⁵ NUNES. *João Cabral*, p. 38.

as roxas, mornas
 flores morais;
 todas as fluidas
 flores da pressa;
 todas as úmidas
 flores do sonho.

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,

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”¹²⁶. A força da poesia de Cabral está no que ela retém, naquilo que afirma, no mineral que cria. É este 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

¹²⁶ DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 269.

pelos sentidos¹²⁷ –, enquanto Cabral quer justamente transformar o poema em objeto para os sentidos. Por isso, quando Cabral escreve em “Psicologia da composição” que se deve

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas

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 é por meio dele que 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.

“Antiode”¹²⁸ 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”¹²⁹. Podemos dizer 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”.

¹²⁷ Conferir, por exemplo, o verso em que o poeta interpela o fauno a respeito da confiabilidade de seus sentidos:

Réfléchissons...
ou si les femmes dont tu gloses
Figurent un souhait de tes sens fabuleux!
Faune! L’illusion s’échappe des yeux bleus
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste.

(Na tradução de Décio Pignatari):

Reflitamos...
E se essas moças, minhas glosas
Não passarem de sonho e senso fabulosos?
Fauno, dos olhos da mais casta, azuis e frios,
Flui a ilusão como uma fonte em prantos, rios.

MALLARMÉ. L’après-midi d’un faune. In: CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 89-90.

¹²⁸ MELO NETO. Psicologia da composição com Fábula de Anfion e Antiode, pp. 74-78.

¹²⁹ NUNES. *João Cabral: a máquina do poema*, p. 43.

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, frágeis 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.

Se em “Fábula de Anfion” o objetivo de esterilizar a poesia, limpando-a dos resquícios da tradição (a flauta que seca ao sol), é malogrado 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 teológicas.

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.

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.

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 poesia¹³⁰.

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”¹³¹. Entretanto cabe ressaltar, como já

¹³⁰ Ibidem., p. 42.

¹³¹ Ibidem., p. 116. Cf. a nota 86, em que Nunes aproxima Cabral de Deleuze.

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”¹³²; lema esse que serve de justificativa para a deferência que Cabral dedica à poeta americana Marianne Moore, cuja técnica de “dissecção” da superfície é descrita em “O sim contra o sim”¹³³, 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.

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

¹³² Verso diversas vezes citado por Deleuze com grande admiração. Cf. por exemplo, VALÉRY *apud* DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 109.

¹³³ MELO NETO. *Serial*. In: *Poesia completa e prosa*, p. 273.

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 construtivismo¹³⁴.

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.

1.4 A máquina do real

Se o poema é uma máquina de comover, a peculiaridade de João Cabral é demonstrar o funcionamento desse mecanismo enquanto o constrói, expondo as engrenagens da sensação, privilegiando a experimentação em detrimento da interpretação. A máquina de comover de

¹³⁴ MARTIN. O olho do fora. In: ALLIEZ. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. Maria Cristina Franco Ferraz. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 100.

Cabral tem algo daquilo que Gilles Deleuze chama de máquina desejante ou agenciamento: um sistema aberto, composto a partir do acoplamento de múltiplos termos compostos por outros acoplamentos, ao infinito. O que se produz e ao mesmo tempo é produzido por e nessa máquina é o desejo, mas não o desejo concebido como falta e sim o desejo como afirmação. Como quando se deseja uma pessoa, não se deseja apenas o indivíduo, mas tudo aquilo que o rodeia: suas roupas, suas relações sociais, suas paisagens; quando se aprecia um poema, não se aprecia apenas sua forma ou apenas seu conteúdo, mas todo um conjunto amplo que faz parte de sua objetificação estética: o tema, os versos, as estrofes, a rima, o autor, a história, a geografia, a sociedade... Concebido como afirmação, o desejo é o fluido que percorre os limites da imanência, aglutinando múltiplos elementos, consolidando o plano aberto que a caracteriza. A máquina ou o agenciamento é a realidade da imanência, tanto sua efetivação atual quanto sua potência virtual.

Construir tal máquina impõe nova concepção da linguagem, em que literalidade é a única regra. Se em *Lógica do sentido* Deleuze (2011) cria o conceito de “acontecimento” para demonstrar como o sentido se dá entre o estado de coisas e a linguagem que o refere, ao elaborar junto a Guattari o “agenciamento” o “agenciamento”, o objetivo é descrever e ampliar essa complexa conexão entre matéria e a palavra mediante uma concepção imanente do Real, fugindo às formulações tradicionais da linguística para estabelecer um construtivismo do sentido. Podemos dizer que estamos diante de um agenciamento “todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente”¹³⁵, o que equivale a afirmar que o arcabouço da realidade organizada a partir do caos, em suas duas faces, como Pensamento e como Matéria, é o agenciamento. Se a partir dessa definição o agenciamento pode se confundir, devido à sua amplitude e à sua indeterminação, com noções gerais e totalizantes – como, por exemplo, a *estrutura* oriunda do par Significante/Significado da linguística de Saussure –, suas peculiaridades tornam-se evidentes ao se compreender o caráter anárquico e desierarquizador que Deleuze lhe atribui ao partir da proposição de inspiração hjelmsleviana da independência da forma de expressão em relação à forma de conteúdo.

Segundo Deleuze, o agenciamento possui duas faces, dois segmentos: por um lado, é agenciamento maquínico de corpos, mistura de corpos humanos, corpos animais, corpos minerais, corpos cósmicos etc. em uma relação de sociedade, tendo por polo a mão-ferramenta, a lição de coisas; por outro lado, é também agenciamento coletivo de enunciação,

¹³⁵ ZOURABICHIVILLI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 9.

já que diz respeito aos enunciados, ao regime de signos que regula o uso da língua no *socius*, tendo como outro polo o rosto-linguagem, a lição de signos. Isso quer dizer que há formalização não só ao nível das proposições, isto é, forma de expressão, como ainda uma forma que se dá a partir da trama dos corpos, ou seja, forma de conteúdo. O elemento que se opõe ao conteúdo, portanto, não é a forma, mas a expressão. Conteúdo e expressão são duas formalizações diferentes em natureza e, conseqüentemente, independentes. “É precisamente porque o conteúdo tem sua forma assim como a expressão, que não se pode jamais atribuir à forma de expressão a simples função de representar, de descrever ou de atestar um conteúdo correspondente: não há correspondência nem conformidade”¹³⁶. Conseqüentemente, a expressão está liberta do conteúdo e vice-versa.

O livro-poema *O cão sem plumas*¹³⁷, de 1950, inaugura uma nova direção na obra de Cabral. É mais que um divisor de águas: é a concretização de toda a trama poética urdida em livros anteriores e a diretriz que fundamentará toda produção vindoura, o ponto nodal de toda a obra cabralina. O que torna esse poema especial é o fato de trazer para o primeiro plano a carga histórica e social pernambucana e fazê-la impregnar o poético, tornando o tempo e o espaço do poeta forças motrizes de sua poesia. Ao mesmo tempo em que inova na forma de conteúdo, a forma de expressão poética de Cabral atinge alto grau de complexidade interna, enriquecida pelos recursos e soluções de um poeta que deixa definitivamente para trás os impasses hesitantes de outrora. “Cão sem plumas” apresenta-se como o primeiro encontro entre as duas águas de Cabral: a água do conteúdo engajado e a água da expressão metalinguística. Traz, pela primeira vez, o Nordeste, imaginado em sua geografia, em sua vegetação, em sua sociedade, em sua humanidade, em sua vida, condensado no rio Capibaribe tornado figura estética. Inaugura também um estilo visceral, cada vez mais depurado e lacônico, que tem como principais ferramentas retóricas as elipses, as repetições obsessivas e o ritmo monocórdio.

Antonio Carlos Secchin, lendo “O cão sem plumas”, fala de uma “máquina do real”¹³⁸. No poema, a facticidade não é apenas tema, mas inscrição inexorável na própria estrutura, na “carnadura concreta” da máquina de linguagem que constitui o poema, esse acontecimento construído, realização do amplo agenciamento que funde Pensamento e Matéria. Vejamos seus primeiros versos:

¹³⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 28.

¹³⁷ MELO NETO. O cão sem plumas. In: *Poesia completa e prosa*, pp. 79-92.

¹³⁸ Cf. SECCHIN. *João Cabral: uma fala só lâmina*.

A cidade é passada pelo rio
 como uma rua
 é passada por um cachorro;
 uma fruta
 por uma espada.

O rio ora lembrava
 a língua mansa de um cão,
 ora o ventre triste de um cão,
 ora o outro rio
 de aquoso pano sujo
 dos olhos de um cão.

O salto criativo dado em relação à poesia anterior de Cabral é evidente. Aqui, depois da crise de expressão tematizada em seus três longos poemas anteriores, “Fábula de Anfion”, “Psicologia da composição” e “Antiode”, já não há questionamento sobre o que é de fato uma palavra “poética”. O que foi postulado como projeto por Cabral no poema “O engenheiro”, isto é, a ideia de uma poesia comunicativa e, ao mesmo tempo, de alta complexidade, é finalmente efetuado na própria escrita. “O cão sem plumas” é o primeiro edifício erguido após a minuciosa e beligerante transvaloração engendrada a partir da e contra a poesia lírica. Diante da realidade torpe do Capibaribe, não há espaço para a mínima emanção do tolo ideal de poesia pura: o “cão” é também “cachorro”, “fruta” não é “fruto”¹³⁹ e o rio é como “outro rio de aquoso pano sujo dos olhos de um cão”. As fezes são definitivamente assumidas como flores passíveis de poesia e as ferramentas expressivas antes subutilizadas pelo poeta assumem, nessa nova dicção, o protagonismo. É o caso da repetição, por exemplo, que se torna recurso valioso para marcar um ritmo cada vez mais seco, duro e insistente (só nessas duas estrofes citadas acima, os substantivos “rio” e “cão” e a interjeição “ora” repetem-se três vezes em onze versos), em acordo com a proposta de versos cada vez mais claros e diretos, sem afetação retórica e longe do hermetismo praticado em livros como *Pedra do sono* e em alguns poemas de *O engenheiro*. Se a imagem do “Cão sem plumas” surge enigmática, vai se fazendo claramente apreensível na medida em que explode numa ampla proliferação de símiles que vão desmantelando sucessivamente a imagem original em múltiplos espectros, implodindo a metáfora enquanto ela é demonstrada. Nesse caso, a expressão “desagregação da metáfora” usada por Benedito Nunes não é boa. Na verdade, a metáfora não é desagregada porque nem mesmo chega a se constituir. “Aquela trituração do lirismo tradicional e esse constante confronto com o que será visualizado impedem que a imagem cabralina se

¹³⁹ Segundo Sergio Buarque de Holanda, o poeta Domingos Carvalho da Silva, membro da chamada geração de 45, “decretara que o bom verso não contém esdrúxulas (apesar de Camões), que a palavra “fruta” deve ser desterrada da poesia, em favor de “fruto”, e a palavra “cachorro” igualmente abolida, em proveito de “cão”; e mais, que o oceano Pacífico (adeus Melville e Gauguin!) não é nada poético, bem ao oposto do que sucede com seu vizinho, o oceano Índico”.

transforme em metáfora ou símbolo”¹⁴⁰. O acontecimento da “passagem” da cidade pelo rio é imaginado na rua que é passada pelo cachorro, depois na fruta que é passada pela espada. Da mesma maneira, o rio ora lembra a língua de um cão, ora seu ventre triste, ora seus olhos. No lugar de metáfora, há uma construção, uma maquinação onde o rio-coisa é multiplicado em diversas imagens que lhe são atribuídas de maneira aproximada, ora negativas ora positivas, em uma tentativa de apreensão do objeto, mas sempre atravessadas umas pelas outras. Coisa e Linguagem se tocam e se afastam o tempo todo, num complexo jogo de espelhos onde o sentido cintila.

O cão sem plumas é um atributo do Capibaribe, assim como o Capibaribe é um atributo do cão sem plumas. Assim, o trajeto do rio pela cidade de Recife ocorre por uma mistura de corpos, mas quando Cabral escreve “A cidade é passada pelo rio” o que ele está exprimindo é uma transformação *incorpórea* de natureza completamente diferente: um acontecimento. Dizer que a linguagem exprime o acontecimento não quer dizer que ela é uma entidade transcendente às coisas; antes, o contrário: a linguagem só existe acerca das coisas. Se a expressão incorpórea não *descreve* ou *representa* as transformações corporais, já que essas existem por si só, ela no entanto atribui ao estado de coisas os efeitos incorporais. Nesse sentido, a forma de expressão é um ato de linguagem que interfere no mundo das coisas, modificando-as. “Expressando o atributo não corpóreo, e simultaneamente atribuindo-o ao corpo, não representamos, não referimos, *intervimos* de algum modo, e isto é um ato de linguagem”. O paradoxo é apenas aparente. “Um agenciamento de enunciação não fala ‘das’ coisas, mas fala *diretamente* os estados de coisas ou estados de conteúdo, de tal modo que um mesmo *x*, uma mesma partícula, funcionará como corpo que age e sofre, ou mesmo como signo que faz ato, que faz palavra de ordem, segundo a forma na qual se encontra”¹⁴¹.

Nesse sentido, podemos considerar que entre a forma de conteúdo e a forma de expressão há uma independência distributiva, isto é, as duas formas se alternam e se entrelaçam, as palavras de ordem passam à ordem das coisas e vice-versa. Ao afirmar que “aquele rio era como um cão sem plumas”, Cabral não está simplesmente transportando os termos de um plano próprio para um plano figurado ou efetuando uma relação de analogia, mas fazendo um acoplamento inédito, no qual tanto a palavra “rio” quanto o sintagma “cão sem plumas” são modificados e produzem um conceito ou figura estética inédito. A interferência da linguagem no real e vice-versa não implica a representação. O poema existe

¹⁴⁰ LIMA. *Lira e antilira*, p. 241.

¹⁴¹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, vol. 2., p. 29.

por si só, assim como o rio existe por si só, mas o sentido da poesia se dá entre os dois, entre o agenciamento de corpos e o agenciamento coletivo de enunciação. O sentido é como a corrente elétrica que nasce do circuito e o alimenta. É essa a efetuação propriamente dita do agenciamento. Como diz Alexandre Barbosa, contrapondo-se à leitura de Benedito Nunes, o discurso do “Cão sem plumas” não é do objeto-coisa, isto é, discurso do rio: ele é discurso do objeto construído, do poema sobre o rio:

A realidade do Capibaribe que agora se oferece como “lição” não está antes nem depois da composição do poema, do seu processo de composição, em que, como se viu, o tecido imagístico é constantemente rasgado em função de uma crítica incessante dos elementos da comunicação. Dizendo de outro modo, a realidade do rio/cão inscreve-se na linguagem que o discute e comunica¹⁴².

Essa relação com a linguagem exige uma escrita literal, ainda nos dizeres de João Alexandre Barbosa, “uma linguagem que dê conta da espessura do real e não apenas embeleze e comunique”. Cabral busca essa literalidade em toda sua obra, conquistando-a em o “Cão sem plumas”. Também Deleuze não apenas postulou uma teoria da literalidade, como também a praticou ostensivamente a partir de sua parceria com Félix Guattari em *O anti-Édipo*, de 1972. Conceitos como “rizoma”, “máquinas desejanças”, “ritornelo” etc. não são metáforas produzidas por um filósofo que as abominava, mas palavras que devem ser lidas “ao pé da letra”. Escrever literalmente significa imprimir um modo de linguagem

que implica em uma lógica incompatível com aquela que separa em dois planos pressupostos e paralelos um sentido próprio e um figurado – e que, por extensão, separava, em planos pressupostos e paralelos, palavras e corpos, linguagem e pensamento, expressão e conteúdo, significante e significado, e assim por diante¹⁴³.

No caso de “Cão sem plumas”, o poema inteiro segue a lógica de uma literalidade construída em consonância com a degradação física do rio,

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.

¹⁴² BARBOSA. *A imitação da forma*, p. 108.

¹⁴³ MALUFE. Aquém ou além das metáforas: a escrita poética na filosofia de Deleuze. In: *Revista de letras*. São Paulo: Unesp, v. 52, n. 2, Jul/Dez. 2012, p. 188.

e com a degradação histórica de Pernambuco, pois a realidade de suas classes burguesa e aristocrática é parte da paisagem, da qual o rio herda

Algo da estagnação
dos palácios cariados,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho.
Algo da estagnação
das árvores obesas
pingando os mil açúcares
das salas de jantar pernambucanas,
por onde se veio arrastando.

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que "as grandes famílias espirituais" da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa.
Na paz redonda das cozinhas,
ei-las a revolver viciosamente
seus caldeirões
de preguiça viscosa).

“O cão sem plumas” está prenhe de imagens que intervêm na realidade a que se referem. A poesia é contaminada pelo real. As águas sujas do Capibaribe sujam também os versos irregulares (o esquema métrico de todo o poema é extremamente variável) e excessivos (as repetições insistentes de palavras como “água”, “peixes” e “lama”). E a impureza não está apenas nas águas do rio geográfico, mas principalmente na sociedade que ele atravessa. Os “palácios *cariados*”, as “árvores *obesas* pingando mil açúcares”, “As *grandes* famílias espirituais”, “os ovos *gordos* de sua prosa”, a “paz *redonda* das cozinhas”, os “caldeirões de preguiça *viscosa*”: o uso de adjetivos de excesso cria imagens de opulência que dão a estranha sensação pegajosa de fastio e nojo. Frente à escassez generalizada do Capibaribe, o descomedimento de alguns poucos é como a fruta muito doce que apodrece mais rápido. Também o homem é conjugado nesse agenciamento:

Entre a paisagem
(flúia)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.

Como o rio
aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

O homem do Capibaribe é indiscernível do rio: condensa seus atributos e suas recusas; não apenas frequenta seu espaço, como é ele mesmo paisagem, é ele mesmo um cão sem plumas.

Na paisagem do rio
 difícil é saber
 onde começa o rio;
 onde a lama
 começa do rio;
 onde a terra
 começa da lama;
 onde o homem,
 onde a pele
 começa da lama;
 onde começa o homem
 naquele homem.

Homem e rio estão entrelaçados. “O rio é colhido como um complexo simultaneamente de geografia e humanidade”¹⁴⁴. É uma característica da arte da imanência a mistura entre corpos cósmicos, corpos geográficos, corpos humanos e corpos linguísticos, expressos por meio de uma escrita literal que funciona não pelo conjunto estruturador do significante e do significado, mas pela série maquinadora dos cortes e dos fluxos. A máquina é autônoma, criatura e criadora, como o homem feito do barro que em seguida passa ele mesmo a criar. Por isso, faz-se necessário insistir, como observou Luiz Costa Lima, que “sendo um poema largamente visualizado, em ‘O cão sem plumas’, não se há de falar em paisagem ou em natureza transposta”¹⁴⁵. A “paisagem do Capibaribe”, subtítulo das duas primeiras partes do poema, é um agenciamento cujo sentido só surge na (des)construção de suas peças. “Uma cadeia mágica reúne vegetais, pedaços de órgãos, um retalho de roupa, uma imagem de papai, fórmulas e palavras: e não se perguntará o que isso quer dizer, mas que máquina está assim montada, que fluxos e que cortes se relacionam com outros fluxos e cortes”¹⁴⁶. O poema como máquina, como agenciamento se coloca para ser experimentado e não para ser interpretado.

Devir-rio do homem, devir-homem do rio. E o que é devir? Devir não é imitar, não é ‘fazer-se de’; devir é “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, ou de uma molécula”¹⁴⁷. Pensar e escrever de forma literal implica crer no *devir* que acomete tanto a palavra quanto o conceito, na contaminação que ocorre de um a outro, no sentido produzido

¹⁴⁴ LIMA. *Lira e antilira*, p. 248.

¹⁴⁵ *Ibidem.*, p. 247.

¹⁴⁶ DELEUZE; GUATTARI. *O anti-Édipo*, p. 240.

¹⁴⁷ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

nesse contato muitas vezes inesperado. Devemos, portanto, compreender o poema como ele mesmo um objeto que cria a realidade daquilo de que trata. Quem quer que leia “O cão sem plumas” e depois encare o rio Capibaribe não o verá com os mesmos olhos. O poema não só conjuga os elementos geográficos, históricos e humanos que compõem a realidade do rio, mas ao final torna-se ele mesmo parte desse agenciamento. É uma máquina dentro da máquina. João Alexandre Barbosa dá a entender isso quando diz que “é a realidade da linguagem, a sua viva e expressa função no plano de invenção poética, que permite a maior abertura para a realidade de circunstância que se incorpora ao texto. Ao fazer-se real no espaço do poema, a linguagem *cria* a realidade, na medida em que esta só faz parte daquele espaço por sua efetivação”¹⁴⁸. Em “O cão sem plumas” Cabral atinge a realização plena de uma poesia da imanência, pois afirmar a imanência implica necessariamente fazê-la, o que impõe uma prática da literalidade na produção de linguagem, seja esta filosófica ou literária. Em um modo de escrita imanente, não há lugar para a metáfora. A literalidade deleuziana está atrelada a uma noção peculiar de “Vida”:

É por isso que “O cão sem plumas” assume não apenas o papel de divisor de águas, no sentido de que rompe com o modo de fazer poesia inicial e dá início a outro, mas como o de modelo sintético e emblemático da obra cabralina como um todo. Para além de sua temática específica, ele espelha a concepção poética de toda a realização anterior e posterior do poeta. É tanto um poema sobre o Capibaribe quanto uma reflexão metalinguística, ou talvez a própria obra poética de Cabral avance como avança sobre o Recife o rio Capibaribe: por arroubos, paradas e acelerações. Sobre isso, um conceito de Deleuze e Guattari – talvez seu mais ambicioso e extenso conceito – parece-nos útil: o conceito de desterritorialização.

Há outros dois polos no agenciamento além dos corpos e da enunciação: são os eixos verticais, “lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e (...) picos de desterritorialização que o arrebatam”¹⁴⁹. Todo agenciamento forma, a priori, uma “terra”, tanto em dimensão material quanto em dimensão afetiva, o que quer dizer que “território” não se é apenas um local geográfico, embora implique necessariamente o espaço, mas, pertencendo tanto à ordem da natureza quanto à do pensamento, é um comportamento, uma atitude. Criar um território é um ato de apropriação, um ter mais que um ser. Toma-se posse de uma determinada zona estabelecendo fronteiras que afastam o que é de fora, ao mesmo tempo em que ela é sinalizada com algo próprio, algo que evidencie sua conquista e

¹⁴⁸ BARBOSA. *A imitação da forma*, p. 109.

¹⁴⁹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 2., p. 31.

estabeleça a jurisdição. Nesse sentido, o conceito de território deriva mais da etologia que da política. Como esclarece François Zourabichvili, “o valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos”¹⁵⁰. Constrói-se um agenciamento a partir de dois movimentos quase simultâneos: a desterritorialização, o movimento de abandono do território; e a reterritorialização, a construção (ou reconstrução) do território. O dinamismo desses dois momentos é fundamental para que o agenciamento não sucumba diante de forças externas, pois um agenciamento estático é frágil.

Deleuze e Guattari propõem dois tipos de desterritorialização e consequente reterritorialização que se desembocam em outros dois, apresentando então quatro formas: o movimento negativo e positivo, a desterritorialização relativa e a absoluta. Uma desterritorialização pode ser um movimento negativo, no sentido de que se efetua de maneira parcial, levando a reterritorializações que obstruem as próprias linhas de fuga e produzem um espaço segmentado que compensa e interrompe o processo desterritorializante. Assim é a desterritorialização efetuada pelas instituições, que se reterritorializam no capital, na família, na conduta moralizante; no âmbito da Linguagem, por exemplo, o regime signifiante produz um primeiro movimento de desterritorialização para logo depois se reterritorializar em si mesmo, bloqueando a linha de fuga e remetendo-a ao código e à representação.

Diferente é a desterritorialização positiva, mas ainda relativa, que se caracteriza por reterritorializações secundárias, que servem apenas para segmentar a linha de fuga, fazendo com que ela se movimente por arroubos e processos sucessivos. É a desterritorialização efetuada pelos chamados “movimentos”, as escolas literárias e filosóficas por exemplo, que muitas vezes criam linhas de fuga que logo são segmentadas em várias direções ou mesmo se engessam no dogma. Essas duas desterritorializações relativas, a positiva e a negativa, são indissociáveis: a primeira pode levar à segunda e vice-versa. As direções e etapas de uma desterritorialização são complexas e múltiplas, e para além do movimento relativo, temos também o movimento de desterritorialização “absoluto”. “A desterritorialização é absoluta (...) cada vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz à potência de uma linha vital abstrata ou traça um plano de consistência”¹⁵¹. A desterritorialização absoluta é um puro devir que leva à criação e à formação de novos agenciamentos: é o total arrebatamento que move, por exemplo, o artista, produtor de uma

¹⁵⁰ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 46.

¹⁵¹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 240.

nova terra constituída pela obra. Mas o movimento absoluto também comporta uma faceta negativa, que é quando tais linhas de fuga levam à morte e à aniquilação. Essa é a desterritorialização do adicto, do assassino, do temerário, do psicótico. Os exemplos dão conta da amplitude do conceito de desterritorialização, e de como ele pode funcionar como ferramenta para compreender diferentes níveis de realidade.

O movimento de desterritorialização permite compreender como a poesia (e a arte de modo geral) é um agenciamento particular. É que a máquina abstrata do poema que supera a dualidade conteúdo/expressão. Ela abre o agenciamento, desterritorializa-o de maneira absoluta. A obra de um poeta como Cabral encontra-se absolutamente desterritorializada, pois continua viva e proporcionando encontros. A especificidade da poesia, e a poesia de Cabral assume aí um lugar especial, pois mostra consciência dessa condição de máquina abstrata.

Num primeiro sentido, não existe a máquina abstrata, nem máquinas abstratas que seriam como Ideias platônicas, transcendentais e universais, eternas. As máquinas abstratas operam em agenciamentos concretos: definem-se pelo quarto aspecto dos agenciamentos, isto é, pelas pontas de descodificação e de desterritorialização. Traçam essas pontas; assim, abrem o agenciamento territorial para outra coisa, para agenciamentos de um outro tipo, para o molecular, o cósmico, e constituem devires. Portanto, são sempre singulares e imanentes¹⁵².

As duas águas de Cabral são faces do agenciamento, mas não é algo tão simples como postular que o corpo do poema, sua letra, é forma de conteúdo, e sua temática social, seu querer-dizer, é forma de expressão. A máquina abstrata não separa mais os eixos. E por isso a divisão em duas águas – não importa se foi o próprio Cabral quem a colocou – em última instância não faz sentido. “O cão sem plumas” é um agenciamento que compreende tais facetas da desterritorialização, sua composição dando a ver tanto no polo da forma de expressão quanto na forma de conteúdo, tanto em nível explícito quanto metalinguístico, o dinamismo dos movimentos e os diferentes estratos (o poema, a obra, a realidade) que compõem o Real do poeta. Num primeiro momento, nas duas primeiras partes do poema, as “Paisagens do Capibaribe”, é nos dado ver a desterritorialização relativa e negativa, explícita em imagens de inatividade e opressão:

Como às vezes
passa com os cães,
parecia o rio estagnar-se.
Suas águas fluíam então
mais densas e mornas;
fluíam com as ondas
densas e mornas
de uma cobra.

Ele tinha algo, então,

¹⁵² Ibidem., p. 241.

da estagnação de um louco.
 Algo da estagnação
 do hospital, da penitenciária, dos asilos,
 da vida suja e abafada
 (de roupa suja e abafada)
 por onde se veio arrastando.

A desterritorialização é lenta, o rio flui como “as ondas densas e mornas de uma cobra”, até que parece “estagnar-se”. Reterritorializa-se, mas para se tornar um locus heterotópico, comparado a espaços de isolamento – hospital, penitenciária, asilo –, espaços outros esquecidos dentro do *socius*, cuja existência torpe e paralisada (“vida suja e abafada”) impossibilita quaisquer linhas de fuga (o rio “se veio arrastando”). Essa territorialidade negativa engessa o movimento que deveria ser fluido, dada a natureza de rio. O resultado é uma entropia geográfica, social e humana, já que o devir-rio do homem, em princípio é tomado pela lama.

Entre a paisagem
 (fluía)
 de homens plantados na lama;
 de casas de lama
 plantadas em ilhas
 coaguladas na lama;
 paisagem de anfíbios
 de lama e lama.

A lama é o signo da territorialização negativa, codificadora, que paralisa todo o dinamismo do corpo, impondo ao homem uma regressão que, poderíamos dizer, refaz em direção contrária o mito da criação a partir do barro.

Na água do rio,
 lentamente,
 se vão perdendo
 em lama; numa lama
 que pouco a pouco
 também não pode falar:
 que pouco a pouco
 ganha os gestos defuntos
 da lama;
 o sangue de goma,
 o olho paralítico
 da lama.

Sem fala, com “gestos defuntos”, “sangue de goma” e “olho paralítico”, o homem deixa de ser homem. Tornando um enrijecido autômato feito de lama, mesmo a vida dos reflexos e da necessidade se cala.

Difícil é saber
 se aquele homem
 já não está
 mais aquém do homem;
 mais aquém do homem
 ao menos capaz de roer

os ossos do ofício;
 capaz de sangrar
 na praça;
 capaz de gritar
 se a moenda lhe mastiga o braço;
 capaz
 de ter a vida mastigada
 e não apenas
 dissolvida
 (naquela água macia
 que amolece seus ossos
 como amoleceu as pedras).

A desumanização é consequência da obstrução das linhas de fuga que poderiam permitir ao homem que habita e trabalha às margens do rio – símbolo de toda a exploração social que acomete não apenas a região, mas todo o Nordeste e, a fundo, todo o Brasil –, o salto para fora de sua terrível condição de explorado. Mas se Cabral apresenta esse lado que reduz a vida à crueza do mero existir, ele não se limita a isso. A ideia de território compreende um outro conceito: o ritornelo. Oriundo do campo da música, ritornelo é a princípio uma marcação em partituras que indica a repetição de um refrão ou uma frase que se torna fundamental na canção devido a seu retorno insistente. Deleuze e Guattari transformam, como de praxe, o ritornelo em operador teórico amplo.

Num sentido geral, chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou ‘dominado’ pelo som¹⁵³.

Estendendo-se à poesia, o ritornelo se caracteriza pela repetição de versos ou palavras específicos em diversas estrofes, servindo de marcação rítmica para o poema. É sabida a ojeriza de Cabral para com a música, mas isso não se estende ao ritmo.

Eu não tenho ouvido musical para a melodia. Talvez tenha para o ritmo. O ritmo não é só musical, existe um ritmo sintático. Você, diante de uma obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo. Esse ritmo não é musical, porque a arquitetura é muda. Existe um ritmo visual, existe um ritmo intelectual, que é um ritmo sintático¹⁵⁴.

A poesia de Cabral é profundamente rítmica, e mesmo o uso de rimas toantes tem por objetivo a marcação de um ritmo áspero mas firme, remetendo às gestas medievais e aos cantos sertanejos populares, onde a melodia é substituída pelo senso de repetição e prosaísmo da fala. Em última instância, o ritornelo é como o ato simbólico que instaura o território e seus movimentos de desterritorialização e reterritorialização, como o ritmo variado dos tambores em uma tribo, servindo tanto para a celebração, como para a guerra. O ritornelo possui três momentos coexistentes, implicados: 1) a procura de um território que possa manter afastado o

¹⁵³ Ibidem., p. 139.

¹⁵⁴ CABRAL *apud* ATHAYDE. *As ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 87.

caos; 2) a marcação ou o traçar dos limites desse território, construção efetiva uma “habitação” que filtre o caos; 3) o lançar-se fora do território, a desterritorialização absoluta que leva a um “caosmos”.

Os três momentos do ritornelo que demarcam o território e seus movimentos de desterritorialização e reterritorialização são válidos para pensar também o movimento da obra como um todo. Em seu primeiro livro, *Pedra do sono*, Cabral começa já a entoar timidamente um pequenino canto mineral, agarrando-se às coisas sólidas como único espaço seguro em meio ao caos interior, representado pelo subjetivismo surrealista de seus primeiros versos; em *Os três mal-amados*, *O engenheiro* e *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, o poeta progressivamente ergue uma casa poética sólida, tendo como égide a clareza, mantendo afastados de seu território o lirismo, o subjetivismo, que ameaçam reabsorver tudo no caos; por fim, a partir de *O cão sem plumas*, Cabral, já seguro que sua obra é capaz de resistir, abre-se para o caos, na forma de Pernambuco e suas mazelas sociais. Demarcar um novo território implica inicialmente procurar (criar) uma referência sobre o caos, um terreno seguro e assegurado. A apropriação é inicialmente efetuada por alguma matéria de expressão, um signo que ressignifique o espaço que se cerca para se proteger do caos. Como

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos¹⁵⁵.

Por todo o poema, a imagem do “cão sem plumas” é esse canto, esse ritornelo que assinala um pequeno espaço estável no poema, ao redor do qual outras imagens irão se agregar. Nos dois primeiros segmentos, ambos denominados “Paisagem do Capibaribe”, em que a territorialização apresenta sua faceta negativa, a repetição insistente (que já assinalamos) de determinados sintagmas, em que “aquele cão era como um cão sem plumas” é o centro, estabelece junto às imagens de estagnação a clara delimitação de um território, realizada pela constatação/construção da própria paisagem.

Podemos dizer que o poema faz um movimento que parte da territorialização desumanizadora para um movimento ulterior de desterritorialização e sua subsequente reterritorialização. O pequeno ritornelo poético “cão sem plumas” dá início ao movimento de reconstrução de um novo território já nessa primeira parte (segmentos I e II), mas é na segunda parte (segmento III), “A fábula do Capibaribe”, que o poema inaugura de fato um novo ponto de vista sobre o rio, o que mostra um outro momento do ritornelo, caracterizado

¹⁵⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 122.

pela efetiva construção de um abrigo contra o caos. Demarcam-se os limites do território, constata-se as diferenças, estabelecem-se os objetivos da obra como um todo.

Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. (...) Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita¹⁵⁶.

É por meio do conflito do rio com o mar, que surge no horizonte como meta e limite ao mesmo tempo, que Cabral marca poeticamente nova posição diante da geografia, da política e da humanidade do Capibaribe. O mar é violento e consumidor, “ácido” que se opõe à frágil vida do rio.

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado
à custa de sempre dizer
a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria).

Assim como o deserto e a folha em branco, o mar é em Cabral um dos signos do Caos, concebido pelo poeta sempre como uma espécie de superfície nadificadora, por isso “o silêncio alcançado à custa de sempre dizer a mesma coisa”, sua pureza de “professor de geometria”. Lembremos que para Deleuze, o caos suscita a indiferença e pode resultar tanto do nada negro, abismo indiferenciado onde tudo é dissolvido, como do nada branco, calmaria de determinações não ligadas, asséptica e estéril.¹⁵⁷ A primeira poesia de Cabral é construída em cima da dualidade de posição diante do Caos: o poeta teme o silêncio a que o Caos pode sujeitar sua poesia, pois o Caos apaga; mas o poeta também anseia pelo mergulho na velocidade e na indeterminação do Caos, pois o Caos cria. É que Cabral também distingue duas formas do Caos: o caos interior, equivalente ao nada negro, cujos signos são o subjetivismo, o hermetismo, o lirismo e a obscuridade; e o caos exterior, equivalente ao nada branco. É dessa forma que o mar aparece ao mesmo tempo como obstáculo e abertura:

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,

¹⁵⁶ Ibidem., p. 122.

¹⁵⁷ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 98.

a igreja aparentemente aberta.

A territorialidade é necessária para que não se sucumba ao caos, para que a vida do rio não se desintegre completamente perante a água salgada do mar:

Mas antes de ir ao mar
o rio se detém
em mangues de água parada.
Junta-se o rio
a outros rios
numa laguna, em pântanos
onde, fria, a vida ferve.

Junta-se o rio
a outros rios.
Juntos,
todos os rios
preparam sua luta
de água parada,
sua luta
de fruta parada.

O encontro de rios nessa “laguna” onde a vida, mesmo que “fria”, ferve, indica uma reterritorialização positiva que prepara uma desterritorialização última e absoluta, onde, a partir da luta muda contra o mar, o rio e a vida que o povoa se abrem para as forças do fora. É o último momento do ritornelo:

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém ou então vamos nós mesmos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm se acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas¹⁵⁸.

A desterritorialização absoluta que se abre ao caos e que conseqüentemente dá uma declaração ética em prol daquilo que Eduardo Portella chamou de “Raciovitalismo” em Cabral¹⁵⁹: uma postura que tenciona à concretude da vida através da abstração do pensamento, resultando em uma poesia em que toda emoção é pensada, toda palavra torna-se conceito, e toda música é, antes de tudo, som.

Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

¹⁵⁸ Ibidem., p. 123.

¹⁵⁹ PORTELLA. João Cabral de Melo Neto: poesia e estilo. In: *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

O que vive
 incomoda de vida
 o silêncio, o sono, o corpo
 que sonhou cortar-se
 roupas de nuvens.
 O que vive choca,
 tem dentes, arestas, é espesso.
 O que vive é espesso
 como um cão, um homem,
 como aquele rio.

O polo se alterna, e o “espesso” que antes indicava paralisia, no fim do poema adquire o aspecto de potência de vida. Os versos, em um profundo movimento desterritorializante, em uma forma espiralada, em que o concreto supera o abstrato, abdicando de uma concepção essencialista da vida em prol da centelha crua da imanência:

Como todo o real
 é espesso.
 Aquela rio
 é espesso e real.
 Como uma maçã
 é espessa.
 Como um cachorro
 é mais espesso do que uma maçã.
 Como é mais espesso
 o sangue do cachorro
 do que o próprio cachorro.
 Como é mais espesso
 um homem
 do que o sangue de um cachorro.
 Como é muito mais espesso
 o sangue de um homem
 do que o sonho de um homem.

Espesso
 como uma maçã é espessa.
 Como uma maçã
 é muito mais espessa
 se um homem a come
 do que se um homem a vê.
 Como é ainda mais espessa
 se a fome a come.
 Como é ainda muito mais espessa
 se não a pode comer
 a fome que a vê.

A vida torna-se multiplicidade:

Aquela rio
 é espesso
 como o real mais espesso.
 Espesso
 por sua paisagem espessa,
 onde a fome
 estende seus batalhões de secretas
 e íntimas formigas.

E espesso

por sua fábula espessa;
 pelo fluir
 de suas geléias de terra;
 ao parir
 suas ilhas negras de terra.

Porque é muito mais espessa
 a vida que se desdobra
 em mais vida,
 como uma fruta
 é mais espessa
 que sua flor;
 como a árvore
 é mais espessa
 que sua semente;
 como a flor
 é mais espessa
 que sua árvore,
 etc. etc.

O crescimento de intensidade demonstrado pelo movimento “espiralado” desses versos não deixa dúvidas sobre o vitalismo de Cabral.

Espesso,
 porque é mais espessa
 a vida que se luta
 cada dia,
 o dia que se adquire
 cada dia
 (como uma ave
 que vai cada segundo
 conquistando seu voo).

Na poesia de Cabral, a vida explode onde menos se espera: na pedra, na lâmina, nos cemitérios, no homem do Capibaribe. Uma vida imanente, espessa, que não apenas resiste ao caos como também cria a partir dele. Como diz Jean-Luc Nancy a respeito da filosofia de Deleuze: “atravessar o caos: não explicá-lo ou interpretá-lo, mas atravessá-lo, por trás de si o caos se fechar como o mar sobre o sulco”¹⁶⁰.

*

Após *Cão sem plumas*, a proposição construtivista que já apontava em Cabral desde *O engenheiro* será não apenas levada a termo, como renderá ao modernismo ocidental uma de suas obras mais radicais em termos de estruturação poética. Em *Quaderna* (1960), *Dois parlamentos* (1961), *Serial* (1961) e *A educação pela pedra* (1966), por meio de diferentes processos, o poeta submete os poemas singulares que compõem tais livros a um ordenamento radical da composição, impondo à linguagem poética os limites de uma rígida arquitetura que,

¹⁶⁰ NANCY. Dobra deleuziana do pensamento. In: ALLIEZ. *Deleuze*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 116.

no entanto, longe de conter a força poética de Cabral, a levará a execução de seus melhores poemas, como se a imposição de obstáculos lhe servisse para aguçar a lógica atenta, desperta e solar de sua poesia. Ora, o método que caracteriza tal arquitetura é o serial, como o próprio título de um dos livros entrega. Em *Quaderna*, a construção em séries funciona em cada poema particularizado, demonstrando o procedimento metafórico que Cabral utiliza na composição de suas imagens. Desse modo, um poema como “Estudos para uma bailadora andaluza” vai serializando metáforas ao mesmo tempo em que desconstrói e reconstrói a imagem da bailadora. Já em *Dois parlamentos*, duas séries dialogais paralelas apresentam, cada uma, uma ordem numeral que se opõe à linearidade da leitura página a página, o que possibilita ao leitor a escolha entre duas chaves diversas de abordagem do texto, fazendo com que o jogo de combinações leve consequentemente à proliferação discursiva, dando a ver de forma intrínseca a diferença no texto. Sobre *Serial*, o próprio João Cabral afirmou ser “construído sob o signo do número 4, dividido em quatro partes sob qualquer ângulo que se olhe”¹⁶¹. Os poemas são situados em quatro séries, que se diferenciam por meio dos sinais gráficos utilizados na separação de suas partes – algarismos arábicos, asteriscos, algarismos romanos e travessões – e através da temática abarcada em cada série, conforme especifica Eucanaã Ferraz:

Os quatro poemas cujas partes são divididas em algarismos arábicos têm em comum a exposição de um objeto que se modifica em quatro situações, ou de uma mesma qualidade verificada em quatro diferentes objetos. Os quatro poemas que apresentam suas partes divididas por asteriscos focalizam objetos ou situações cuja integridade se mantém, independentemente dos contextos ou dos pontos de vista sob os quais são analisados. A divisão marcada por algarismos romanos identifica quatro poemas em que os objetos permanecem estáticos, apenas movimentando-se em torno deles os olhares do poeta e do leitor. Os travessões aparecem nos quatro poemas em que atuam, em cada um, quatro personagens unidos por alguma característica (o trabalho ou o modo como trabalham), com exceção do primeiro, no qual uma única personagem – a sevilhana – passeia por quatro cidades da Espanha. Além de cada poema constituir-se como série – soma de quatro segmentos –, eles formam, por conseguinte, séries de quatro em quatro, apontando o tema e o tipo de abordagem¹⁶².

Mas é em *A educação pela pedra* que a arquitetura cabralina se mostra mais desenvolvida e a experimentação serial aparece de forma mais acabada. Utilizando-se do número 2 e seus múltiplos, o poeta erige um conjunto geométrico de poemas obsessivamente arquitetados, onde não há lugar para inspiração e espontaneidade sob a severa matemática e racionalidade linguística. Aqui, as séries vão se atravessando poema a poema, formando uma grande rede de diferença e repetição. Versos são cambiados estrofe a estrofe e texto a texto,

¹⁶¹ MELO NETO *apud* FERRAZ. Belo, Bula. In: MELO NETO. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, p. 13.

¹⁶² FERRAZ. Belo, Bula, p. 14.

ou mesmo reagrupados em sua totalidade para formarem outro poema, outro sentido. Mas, apesar da complexidade da construção, o livro não se fecha em um hermetismo estéril: a temática e a linguagem de Cabral continuam tendo no Nordeste seu eixo semântico, o que fica evidenciado na divisão em quatro partes, denominadas “Nordeste (a)”, “Não-Nordeste (b)”, “Nordeste (A)” e “Não-Nordeste (B)”.

Um tal esquematismo pode sugerir uma obra reduzidamente dualista, sujeitada a todas as deficiências que um pensamento baseado em princípios antagônicos possui. Não é o caso de Cabral. Em *Lógica do sentido* (1969), Deleuze, pensando a obra de Lewis Carroll, formula uma teoria sobre o método serial e o relaciona a determinados textos literários. Autores como Poe, Joyce, Roussel e o próprio Carroll utilizam em seus escritos de diversas técnicas seriais: personagens, situações, palavras etc. assumem a forma de séries que se entrecruzam e se espelham para produzir sentido. Mas como funciona esse método serial? Partindo de paradoxos lógicos, particularmente da regressão infinita¹⁶³ descrita pelo matemático Gottlob Frege, Deleuze afirma que “a forma serial se realiza necessariamente na simultaneidade de duas séries pelo menos”, sendo “essencialmente multisserial”¹⁶⁴ embora se divida em séries de duas naturezas: a significante, que diz respeito ao acontecimento, à proposição e à expressão; e a significada, relativa aos estados de coisas, ao termo independente à designação. Essa dualidade, que à primeira vista homogeneizaria o método serial, é ilusória, pois essas duas funções nas quais se dividem as séries são cambiantes e podem gerar múltiplas combinações, fazendo com uma série jamais seja igual à outra. O fundamental é fazer com que a diferença emerja do texto, mesmo quando as variações são mínimas. Nas palavras de Deleuze:

É evidente que as diferenças entre as séries podem ser mais ou menos grandes – muito grandes em alguns autores, muito pequenas em outros que não introduzem a não ser variações infinitesimais, mas não menos eficazes. É evidente também que a relação entre as séries, o que se refere a significante à significada, o que põe a significada em relação com a significante, pode ser assegurada da maneira mais simples pela continuação de uma história, a semelhança das situações, a identidade dos personagens. Mas nada disto é essencial. O essencial aparece, ao contrário, quando as diferenças pequenas *ou* grandes superam as semelhanças, quando elas são primeiras, quando, por conseguinte, duas histórias completamente distintas se desenvolvem simultaneamente, quando as personagens têm uma identidade vacilante e mal determinada¹⁶⁵.

¹⁶³ A regressão infinita ou proliferação indefinida, segundo Deleuze, pode ser descrita pelo seguinte axioma: “sendo dada uma proposição que designa um estado de coisas, podemos sempre tomar seu sentido como o designado de uma outra proposição”. DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 39.

¹⁶⁴ *Ibidem.*, p. 40.

¹⁶⁵ *Ibidem.*, p. 42.

Aproxima-se do trecho citado as considerações de João Cabral sobre *A educação pela pedra*, livro que

é escrito na base da dualidade. Todos os poemas que incluo têm duas partes, isto é, duas unidades. Uma vez associam-se, outras repelem-se. Ficamos, assim, com um poema duplo ou de duas metades. As relações de causalidade podem ser das mais variadas. A experiência já não é nova em mim. *Serial* incluía “O sim contra o sim”, onde peguei Cesário Verde e Augusto dos Anjos, dois poetas completamente diferentes, para mostrar o que os torna comuns. Posso ainda servir-me de duas unidades que parecem atrair-se para assinalar suas diferenças. A primeira parte do poema pode, pois, ser negada pela segunda, que a afasta por adversativa, ou é por ela completada conjuntivamente¹⁶⁶.

Entrevê-se, portanto, a complexidade do método dual criado pelo poeta. A figura do dois pode tanto servir à diferenciação quanto à justaposição. Isso nos leva a crer que o objetivo de Cabral ao introduzir em sua obra o conceito de “duas águas” é tornar óbvia a impossibilidade de uma leitura homogênea e simplificadora de sua obra, considerando-a um bloco sólido e estático. No entanto, essa orientação lançada aos leitores por um autor que parece controlar a recepção de sua obra com mãos de ferro, é na verdade uma armadilha, pois as águas não são duas, mas um múltiplo de dois, uma série, como a estrutura de livros como *Serial* e *A educação pela pedra* mostra. Aqui, já estamos em condições de se responder à questão colocada anteriormente sobre a aparente “disciplina do acaso” em tais textos. A imposição do modelo matemático na obra madura de Cabral é mais uma potencialização do acaso que uma tentativa de o controlar. Como afirma Eucanaã Ferraz, “a montagem das séries não programa sínteses ou hierarquias e, antes, pares e agrupamentos funcionam modularmente, em exercícios construtivos com os quais o poeta experimenta os limites extremos da ordem, sem romper jamais com a comunicação e o sentido”¹⁶⁷. O que se produz com a estrutura geométrica-isomórfica dos livros e poemas dessa fase não é um circuito fechado, mas uma ramificação infinita; não um quadro achatado, mas uma “janela para o caos”. Cada poema possui um recorte que dá para o infinito, cabendo ao observador (leitor) fazer o salto.

De modo diametralmente contrário ao ocorrido em Cabral, o qual instituiu deliberadamente em sua obra uma divisão dual, com o intuito de mostrar aos críticos as modulações de tom que assume, a obra de Deleuze por vez é criticada por se colocar como uma teoria da multiplicidade que, no entanto, desenvolve-se por dicotomias. Capitalismo e esquizofrenia, espaço liso e espaço estriado, árvore e rizoma, aparelho de estado e máquina de guerra, desterritorialização e reterritorialização etc. Na poesia de Cabral, abertamente

¹⁶⁶ CABRAL *apud* ATHAYDE. *As ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 114.

¹⁶⁷ *Ibidem.*, p. 16.

beligerante, o poeta não tem receio de tomar partido de um termo da oposição dualista, contrapondo-se diretamente ao termo contrário, como exemplo de lição negativa. Já em Deleuze, o uso é mais problemático, pois o filósofo “serve-se de um dualismo de modelos para atingir um processo que se recusa todo o modelo”¹⁶⁸. É prática usual de Deleuze, principalmente a partir de sua parceria com Félix Guattari, a construção de dualismos seguida de seu esfacelamento por ramificações. O erro dos críticos está na insistência com que esse processo se valendo de uma lente hegeliana, uma forma dialética de pensamento. As dicotomias deleuzianas são menos oposições que porventura viriam a se subsumir em uma síntese do que bifurcações que se implicam sem se fundir, que proliferam ao infinito sem perder a consistência no processo são menos antagonismos que matizes.

Ao se propor construir um sistema que acolha a multiplicidade não submetida ao uno, Deleuze assume o risco incontornável da interpretação dualista de sua obra. Problema que teóricos coetâneos como Jacques Derrida e Michel Foucault conseguem evitar rompendo com qualquer tipo de sistematização, abordando os problemas em situações concretas, no “caso a caso”. Mas justamente essa diferenciação fundamental em relação aos outros dois mais importantes pensadores do chamado pós-estruturalismo é a mostra da força de Deleuze, talvez um dos últimos grandes filósofos a propor um grande sistema de pensamento¹⁶⁹, ainda mais desafiador por ser sustentado por uma ética do desejo, por uma ontologia dos fluxos, por uma metafísica do múltiplo e por uma crítica dos afetos. Um sistema rizomático, um pensamento sistemático da diferença e da imanência. Com a perspectiva que o tempo nos proporciona, na medida em que nos afastamos de determinado período da história das ideias, temos por hábito promover a homogeneização de nomes, obras e conceitos surgidos em contextos específicos para que se encaixem num rótulo único, cuja função é conter a diversidade em prol do didatismo ou visão do geral. É o que ocorre com a massificação dos chamados pós-estruturalistas, unidos todos sob a égide de uma filosofia da diferença radical, do combate à representação. Inexoravelmente, isso dá espaço a algumas confusões como, por exemplo, o enquadramento de Deleuze como um filósofo da desconstrução.

¹⁶⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, Vol. 1, p. 32.

¹⁶⁹ Sistematização que não escapou a Alain Badiou em seu polêmico livro sobre Deleuze, em que afirma o “classicismo” inerente ao pensamento deleuziano, concebendo-o como um dos últimos esforços modernos de se construir uma metafísica do Uno. Badiou talvez vá demasiado longe ao operar verdadeira platonização de Deleuze, criando uma espécie de duplo negativo do filósofo. Ainda assim, é precipitada a ideia de que Deleuze considerasse o livro uma traição. Pelo contrário, tal leitura infiel talvez o agradasse por espelhar seu próprio método de apropriação da história da filosofia. Cf. BADIOU. *Deleuze: o clamor do Ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

A criação de um sistema aberto da diferença, rizomático, que funciona por acumulação e conexão de conceitos, afasta Deleuze do pensamento de Derrida. Deleuze é construtivista, não desconstrucionista. A luta de Derrida contra o que ele chama de “metafísica ocidental” é combatida por Deleuze em outra arena – se é que seja combatida. A leitura deleuziana de outros filósofos, embora aberrante, é essencialmente construtiva, mesmo quando está a lidar com “inimigos” teóricos, como Kant e Platão. “Essa prática da sodomia [em relação à interpretação deleuziana de outros filósofos] é também o que distingue Deleuze do âmbito da desconstrução; talvez o sinal mais óbvio da fenda que separa Deleuze da desconstrução seja sua oposição feroz à ‘hermenêutica da suspeita’ desta última”¹⁷⁰. E se em seguida Zizek afirma que Deleuze, ao contrário de uma “hermenêutica da suspeita”, pratica uma “benevolência excessiva”¹⁷¹ em suas leituras da história da filosofia, é justamente nessa benevolência que se encontra a violência de suas experimentações filosóficas. Ao abdicar das ‘aspas’ características da leitura derridiana, estabelecendo um discurso indireto livre, Deleuze produz uma crítica dentro do próprio discurso filosófico original, induzindo o filósofo lido não a entrar em contradição ou a se autodestruir, mas a praticar ele mesmo uma filosofia deleuziana. Deleuze é como um daqueles super-seres dotados da habilidade do controle mental, que se apropriam do herói e o levam a praticar crimes. É o que diz Zizek ao afirmar que “é fácil mostrar que a ‘benevolência’ de Deleuze é muito mais violenta e subversiva que a leitura de Derrida: sua enrabada produz verdadeiros monstros”¹⁷². Portanto, é construindo (e não desconstruindo) que Deleuze supera as aporias e os dogmas da história da filosofia. O deleuzianismo não inibe a utilização de conceitos de filósofos inimigos, mas os rouba e acumula, arranca-os de seu sistema original uso corrente, amplifica-lhes os detalhes. Em sua luta contra a representação, Deleuze tem como arma o excesso.

¹⁷⁰ ZIZEK. *Órgãos sem corpo*, p. 76.

¹⁷¹ *Ibidem.*, p. 77.

¹⁷² *Ibidem.*, p. 77.

2 O CONHECIMENTO: educação

Em João Cabral de Melo Neto, criar um poema é, em si mesmo, um processo de educação. O caos exige que o poeta construa um edifício firme que o resista, mas o único material passível de suportá-lo são as coisas. Faz-se necessário então *aprender* das coisas para *apreendê-las*. O que não significa apenas descrever o mundo como ele se dá a ver, mas recriá-lo. Em Gilles Deleuze, conhecer é tarefa árdua e artificial. A natureza humana não está predisposta ao conhecimento, antes de tudo, precisa passar por uma aventura tanto dos sentidos quanto da razão. Conhecer é contactar, implicar e complicar: exige exposição e experiência.

Este capítulo gira em torno das formações da epistemologia deleuziana e da pedagogia cabralina. Não obstante, para além da reflexividade em torno do problema da relação sujeito/objeto, a análise de tais processos tem como objetivo principal balizar os instrumentos de que se valem Cabral e Deleuze na tarefa dura de perscrutar um dos grandes deuses metafísicos: o Tempo.

2.1 Conhecimento por contato

Vejamos os versos de João Cabral sobre Manuel Rodríguez, o famoso tauromáquico Manolete, em “Alguns toureiros”¹⁷³:

Eu vi Manolo Gonzáles
e Pepe Luís, de Sevilha:
precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.

Vi também Julio Aparício,
de Madrid, como Parrita:
ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.

Vi Miguel Báez, Litri,
dos confins da Andaluzia,
que cultivava uma outra flor:
angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordóñez,
que cultivava flor antiga:
perfume de renda velha,
de flor em livro dormida.

¹⁷³ MELO NETO. Paisagem com Figuras. In: *Poesia completa e prosa*, p. 133.

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto,
 o toureiro mais agudo,
 mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,
 de punhos secos de fibra
 o da figura de lenha
 lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava
 o fluido aceiro da vida,
 o que com mais precisão
 roçava a morte em sua fímbria,

o que à tragédia deu número,
 à vertigem, geometria
 decimais à emoção
 e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
 não só cultivar sua flor
 mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
 com mão serena e contida,
 sem deixar que se derrame
 a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
 com mão certa, pouca e extrema:
 sem perfumar sua flor,
 sem poetizar seu poema.

Trata-se de um manual sobre a aprendizagem de uma arte. O nome de *Manolete* aparece após o inventário de nomes e atributos particulares de seis toureiros, cujas “flores”, imagem que podemos associar ao fazer, à arte das touradas (e da poesia), são descritas e relacionadas ao rigor e à logicidade, (“precisão”, “ciência”, “geometria”, “número”, “peso”, “medida”, “serena”, “contida”, “asceta” etc. são alguns dos vocábulos empregados), mas também ao imponderável, (“espontânea”, “angustiosa”, “emoção”, “explosão”, “susto”, “fluido”, “aceiro” etc.). Também há menção ao que se pode entender como tradição nos versos sobre Antonio Ordoñez, cultivador de uma “flor antiga, perfume de renda velha, flor em livro dormida”. Dentre “alguns toureiros”, *Manolete* possui lugar privilegiado. Além de concluir o poema, a ele sozinho é dedicado o dobro de estrofes em relação a todos os outros colegas: oito contra quatro. Conjuntamente, seu nome é introduzido pela primeira vez antecedido pela conjunção “mas”, indicando diferenciação ou oposição aos demais, o que é reforçado nos versos seguintes pelo seguido uso de advérbios que denotam superioridade (“o mais asceta”, “o mais mineral e desperto”, “o que melhor trabalhava”). Da segunda e última

vez que lemos o nome “Manolete”, ele é antecedido pela afirmação “sim, eu vi Manuel Rodriguez”, o que sugere aprovação, consentimento, concordância. Percebe-se que o uso da conjunção “como” marca, ao invés da metáfora, a analogia, o que reforça o teor “didático” da comparação. Portanto, Manolete é eleito mestre singular. Alguém que, para além do domínio específico de seu próprio fazer (ele não apenas cultiva sua flor), é capaz de lecionar aos artífices de outro campo (“demonstrar aos poetas”) sua ética e sua estética, distintas pelo domínio da técnica e da racionalidade sobre o espontâneo e o incontrolável. Em outro poema, “Escola das facas”¹⁷⁴, lemos:

O alísio ao chegar ao Nordeste
baixa em coqueirais, canaviais;
cursando as folhas laminadas,
se afia em peixeiras, punhais.

Por isso, sobrevoada a Mata,
suas mãos, antes fêmeas, redondas,
ganham a fome e o dente da faca
com que sobrevoa outras zonas.

O coqueiro e a cana lhe ensinam,
sem pedra-mó, mas faca a faca,
como voar o Agreste e o Sertão:
mão cortante e desembainhada.

Também aqui, narra-se um processo pedagógico. O vento alísio, que no hemisfério sul desloca-se do Sudeste em direção ao Noroeste, quando “conhece” a região Nordeste, entra em contato com as propriedades cortantes (“folhas laminadas”) da vegetação desta (“coqueirais” e “canaviais”) e, sendo afetado por elas (“se afia em peixeiras e punhais”), perde propriedades particulares anteriores (“suas mãos, antes fêmeas, redondas”) e adquire novas (“ganham fome e o dente da faca”), as quais, por sua vez, leva à região da Mata. Mas como acontece, passo a passo, esse conhecimento, processo de ensino e aprendizagem, que parece se abster do sujeito (não há o menor sinal de um eu lírico no poema) e se dá “faca a faca”, no embate de coisa com coisa?

Em epistemologia¹⁷⁵, chama-se conhecimento por contato o conhecimento direto, não inferencial, de coisas e pessoas por meio dos dados dos sentidos, em oposição ao

¹⁷⁴ MELO NETO. Escola das facas. In: *Poesia completa e prosa*, p. 403.

¹⁷⁵ Cf. RUSSELL. *Problemas da filosofia*. Trad. Desidério Murcho. Lisboa: Edições 70, 2008. Bertrand Russell é o responsável pelo estabelecimento conceitual canônico do conhecimento por contato e do conhecimento por descrição. No entanto, para Russell o conhecimento do mundo exterior por contato é impossível, visto que só temos contato de fato com os nossos dados dos sentidos e não diretamente com as coisas que nos afetam. Essa posição não é mais aceita pela maioria dos filósofos desde então. Desse modo, seguiremos aqui o desenvolvimento posterior do conceito de “conhecimento por contato”, considerando que ele engloba também o conhecimento do mundo exterior. Sobre isso, Cf. MURCHO. Introdução. In: RUSSELL. *Problemas da filosofia*, p. 8-61.

conhecimento por descrição, que é inferencial e indireto. No conhecimento por contato não cabe distinguir entre verdade e falsidade, especificidade da forma proposicional, o que cabe ao conhecimento descrição. No conhecimento por contato, ou se conhece ou não se conhece. Nesse seguimento, a poesia de Cabral parece propor sempre o conhecimento por contato, nunca por descrição, o próprio poema se oferecendo como objeto direto aos sentidos, a linguagem assumindo função intensiva, não proposicional. Trata-se, então, de objetivismo?

Consideremos os poemas “O mar e o canavial”¹⁷⁶ e “O canavial e o mar”¹⁷⁷, de *A educação pela pedra*.

“O mar e o canavial”:

O que o mar sim aprende do canavial:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.
O que o mar não aprende do canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.

*

O que o canavial sim aprende do mar:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espriar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial não aprende do mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.

“O canavial e o mar”:

O que o mar sim ensina ao canavial:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espriar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial sim ensina ao mar:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.

*

O que o mar não ensina ao canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia,
moída e miúda, pilada do que pilar.
O que o canavial não ensina ao mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.

¹⁷⁶ MELO NETO. A educação pela pedra. In: *Poesia completa e prosa*, p. 309.

¹⁷⁷ *Ibidem.*, p. 314.

Nesses dois poemas “gêmeos”¹⁷⁸, mais uma vez, temos duas coisas – mar e canavial – em relação de ensino e aprendizado. Mas ao contrário de “Escola das facas”, em que o vento alísio aparecia como receptor passivo, a associação entre o mar e o canavial é de troca mútua ativa, as propriedades de um sendo assimiladas pelo outro e se desdobrando eminentemente no aspecto formal, já que temos, além da permutação interna de versos em cada poema, o espelhamento externo que cria dois poemas diferentes, num jogo radical de diferença e repetição. Chama a atenção ainda o fato de que, apesar dessa reciprocidade afirmativa, em que mar ensina o canavial ao mesmo tempo em que aprende deste (“o que o mar sim ensina ao canavial”, “o que o mar sim aprende do canavial”), existem propriedades de ambos que não são ensinadas e aprendidas e não são aprendidas por não serem ensinadas. Em tais ocorrências (“o que o canavial não aprende do mar”, “o que o canavial não ensina ao mar”) o “sim” da relação dá lugar a uma “não” relação. No entanto, ao contrário do que pode se pensar, o “não” aqui não é negatividade, mas afirmação, já que opera uma seletividade no processo mútuo de educação. Se olharmos mais atentamente, a relação entre canavial e mar não é igualitária. O que o mar aprende do canavial são propriedades de contenção (“a elocução horizontal de seu verso”, “as geórgicas de cordel [...] narradas em voz e silêncio paralelos”) e o que ele ensina ao canavial, também (“o avançar minucioso de onda”, “o espriar minucioso de líquido”); já o que o mar não aprende do canavial é uma propriedade de excesso (“o desmedimento do derramar-se da cana”), oposta ao que ele não pode ensinar (“o comedimento do latifúndio do mar”). Tudo isso leva a supor uma superioridade do mar sobre o canavial, já que o que esse último não ensina ao mar, parece este não aprender por escolha seletiva própria, o que se pode constatar nos últimos três versos de cada um dos poemas, que a partir do jogo da não-relação, indicam a incapacidade de o canavial aprender do mar (e por isso também não pode ensinar) uma propriedade cabralina por excelência: a contenção. O brilhantismo do poeta reside no detalhe de que essa preferência ético-estética se faz confirmar no corpo do poema, sem fazer referência a “contextos” de qualquer espécie, única e simplesmente pelo fato formal de os três versos serem os únicos a manter a posição imutável no espelhamento dos poemas, finalizando-os, o que sugere uma ênfase aclamativa.

Em Cabral, portanto, o processo de educação, a relação de aprendizado e ensino, não é inteiramente bilateral: envolve necessariamente um lugar de mestre, um objeto dotado de certas propriedades específicas a serem ensinadas, mas também indica que há uma percepção externa que executa o trabalho de seleção dessas propriedades. Mas isso indica, em resposta à

¹⁷⁸ Para uma análise formal exaustiva dos dois poemas, Cf. BAPTISTA. *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005, pp. 182-192.

pergunta que fizemos a partir do poema “Escola das facas”, que há na educação cabralina, ao contrário de um objetivismo, uma primazia do sujeito que aprende sobre o objeto que ensina?

Essas questões estão mal colocadas e, no fundo, não fazem sentido. Antonio Carlos Secchin, em sua leitura de “O mar e o canavial” e “O canavial e o mar”, insiste na impossibilidade de se falar em uma poesia sem sujeito, estritamente objetiva:

é ilusório acreditar na existência de uma poesia literalmente objetiva: quanto mais não fosse, a estratégia da objetividade é opção subjetiva, e o sujeito não se marca apenas por meio de uma presença explícita. Pretender que ‘o culto do eu’ possa ser substituído pelo ‘culto do objeto’ é transitar num pensamento ingênuo, preso a uma dicotomia equivocada.¹⁷⁹

Mas muitos de seus melhores comentadores insistiram no objetivismo de Cabral. É o que acontece com Benedito Nunes, que fala de uma “morfologia do sensível” na obra madura do poeta que suplanta a “simbologia onírica” dos primeiros livros¹⁸⁰. Em escopo mais amplo, também fala de objetivismo Modesto Carone, ao afirmar que a reincidência da pedra nessa poesia é reflexo da tendência ao silêncio característica de toda a poesia moderna: “A alta frequência dessa palavra e de seus afins ou derivados trai uma franca adesão à dureza dos objetos que, em última análise, coincide com a face áspera e mineralizada do poema moderno”¹⁸¹. E seguindo a mesma esteira temos o comentário de Flora Süssekind, sugerindo que a orientação expositivo-visual predominante no estilo de Cabral dá a alguns de seus poemas o aspecto de “crônicas de viagem”; ainda que, no mesmo texto, a autora perceba que há uma tensão entre a descrição e a narrativa, entre o espaço e o tempo, que ameaça tal concepção objetivista: “E se, de um lado, pelo que neles há de descrição esses relatos parecem reforçar o marcado aspecto expositivo da poesia de Cabral; de outro, porém, pelo seu conteúdo narrativo, por vezes pela extensão, pela fluidez, parecem tender a instabilizar tal registro”¹⁸².

Houve ainda quem falasse de subjetivismo em Cabral. É o que encontramos em algumas posições da leitura de Cabral feita por Marta Peixoto, bastante competente em linhas gerais, mas que deixa entrever uma saída subjetiva, condensada na ideia de que um eu implícito se insinua através da personificação constante de animais e coisas, à tensão entre o poeta e as coisas. Para escapar ao lugar comum do objetivismo cabralino que ameaça sua leitura, a autora apenas inverte a equação, propondo que num “outro ângulo, necessário e

¹⁷⁹ Cf. SECCHIN. *João Cabral: uma fala só lâmina*, p. 240

¹⁸⁰ NUNES. *João Cabral: a máquina do poema*, pp. 27-30.

¹⁸¹ CARONE. *Poética do silêncio*, p. 53.

¹⁸² SÜSSEKIND. *Compasso de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto*. In: *A voz e a série*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora UFMG/Sette Letras, 1998, p. 46-50.

complementar, a poesia de Cabral esboça também as relações entre um eu que se retrai e o mundo por ele observado, divulgando assim uma subjetividade que se revela mesmo ao parecer ausente”¹⁸³. Embora já não muito levado em conta pela crítica contemporânea, devemos mencionar aqui também, devido à influência que exerceu nos anos subsequentes à sua publicação, o estudo de Lauro Escorel, *A pedra e o rio*, exemplo de interpretação subjetivista calcada na psicologia analítica de Carl Gustav Jung¹⁸⁴.

Se há algo que nos diz a divergência dessas opiniões críticas é que a poesia de Cabral nos força a pensar mais a fundo a dicotomia sujeito/objeto. Propor uma saída para o conhecimento alternativa a esse círculo inesgotável é um dos principais objetivos do programa filosófico de Deleuze, o que perpassa necessariamente o problema da educação. Em seu livro sobre Proust, a *Recherche proustiana*, a *busca* pelo tempo perdido, é entendida como longo processo de ensino e aprendizagem cujo funcionamento engloba uma semiótica geral: aprender significa captar e compreender signos os mais diversos, que são emitidos, ensinados pelos objetos. O que Deleuze chama de signos não são apenas elementos linguísticos, significantes e significados, mas também compostos físicos, percepções e afecções, formas de conteúdo e formas de expressão, incorporais e estados de coisas. Pessoas, animais, vegetais, instituições, ideias, discursos: tudo emite signos, tudo apreende signos. É desse modo que ao longo da monumental narrativa de Proust o protagonista se depara com quatro tipos principais de signos: os signos mundanos, os signos amorosos, o signo das impressões ou qualidades sensíveis e, por fim, os signos da arte. Os signos assaltam o protagonista de diversas maneiras e por todos os lados, obrigando-o a apreendê-los a cada novo passo na sociedade e na vida. Mover-se em meio às camadas sociais, descobrir as minúcias do amor, compreender o funcionamento dos sentidos e da memória, tornar-se capaz de criar ou mesmo de apreciar obras de arte: captar e emitir signos. Nesse sentido, educar-se é compor uma semiótica própria diante do mundo; conhecer a vida e viver impõe, *per si*, a necessidade de uma pedagogia dos signos.

Tendemos, contudo, a cometer um erro fundamental em nossa relação com os signos: consideramos que eles são intrínsecos aos objetos que os emitem. Na *Recherche*, o protagonista por muitas vezes atrela os signos do amor a uma determinada pessoa, como às personagens Albertine e Sra. Swann. Da mesma maneira, outra personagem, a sra. de Guermantes, é tida sozinha como símbolo de toda a mundanidade da aristocracia francesa

¹⁸³ PEIXOTO. *Poesia com coisas*, p. 12.

¹⁸⁴ ESCOREL. *A pedra e o rio*. Rio de Janeiro: Duas cidades, 1976.

decadente. Também o sabor da *madeleine*, aos sentidos do protagonista, contém em si todo o tempo e o espaço de uma cidade que já não existe. A essa equivocada fusão dos signos nos objetos Deleuze dá o nome de *objetivismo*.

O privilégio dado ao mundo exterior por João Cabral induz a buscar no objetivismo a explicação de sua poesia. Mas no campo da arte, não é apenas a prática particular de Cabral, essa sua “poesia com coisas”, e outras estéticas semelhantes que nos tendem à objetivação. Para Deleuze há o risco permanente na prática artística em geral – e que podemos estender sem dúvida à prática crítica – de se render à fenomenologia como método para a Verdade. “Mesmo quando vencemos as ilusões objetivistas na maior parte dos campos, elas subsistem ainda na Arte, em que continuamos a crer que é preciso saber escutar, olhar, descrever, dirigir-se ao objeto, decompondo-o e triturando-o para dele extrair uma verdade”¹⁸⁵. A arte tende a colocar os “signos em rotação”, para utilizar uma expressão de Octavio Paz¹⁸⁶, o que de certo modo lança luz sobre a tentação objetiva de boa parte dos olhares críticos sobre determinadas obras. Muitas vezes é o próprio artista que acredita ser suficiente a descrição e a observação das coisas para trazer à tona o sublime que torna seu produto “arte”.

É preciso demonstrar que esse não é o caso de Cabral. É verdade que alguns de seus poemas iniciais parecem voltar ao objeto um olhar quase inventariante, restringindo-se à enumeração de características e à emulação de linguagens alheias que reforçam a perspectiva objetivista, o que acontece principalmente em seus poemas-homenagem iniciais. Podemos citar como exemplos em *Pedra do sono*, os poemas “Homenagem a Picasso”¹⁸⁷ e “A André Masson”¹⁸⁸ que condensam as duas maiores influências vanguardistas sobre o jovem Cabral: o cubismo e o surrealismo. No poema sobre Picasso, o “esquadro”, símbolo de método e medida, disfarça o “eclipse que os homens não querem ver”, no que parece ser uma alusão ao inconsciente. Como vimos no primeiro capítulo, a técnica de colagem cubista é apropriada por Cabral como contraposição ordenada ao caos onírico que é o material poético de seus primeiros escritos. A forma é sempre um porto seguro contra o caos. Os “violinos fechados” que não produzem música sugerem o problema moderno da autonomia da arte diante da realidade. Em sua dicção cubista e surrealista, as imagens de *Pedra do sono* estão descoladas da representação, valendo por si mesmas na carnadura da palavra. O que não indica propriamente alienação, como fica evidente nos últimos versos do poema, em que “os recortes

¹⁸⁵ DELEUZE. *Proust e os signos*, p. 30.

¹⁸⁶ PAZ. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

¹⁸⁷ MELO NETO. *Pedra do sono*, p. 29.

¹⁸⁸ *Ibidem.*, p. 30.

dos jornais diários” acenam como “para o juízo final”, alusão à guerra e ao engajamento do Picasso de *Guernica*. Apesar de tudo isso mostrar que Cabral está dialogando diretamente com a tradição modernista e com os problemas de seu tempo, fica claro pela dicção e simbologia utilizadas no poema que ele o faz nos termos do “mestre” Picasso. Por isso a “homenagem” do título. “A André Masson”, segue a mesma lógica: imagens caras ao pintor francês são utilizadas para emular sua linguagem característica e dela tirar conclusões de ordem geral, como se o poeta cedesse seu veículo comunicativo, o poema, para que o mestre fale. Predomina no poema um caráter sub-reptício que mais uma vez se refere ao inconsciente, o que fica evidenciado nos termos “sonâmbulos”, “metafísica obscura”, “limbo”, “formas primitivas” que “fecham os olhos”, “escafandros” que “ocultam luzes frias” e “invisíveis” etc. Nessa exposição de imagens e sugestões típicas do movimento surrealista destacadas da obra do pintor, apenas no último verso há uma inserção marcadamente cabralina, o sol, ainda que gelado. Devemos considerar também um desses poemas que favorecem a leitura objetivista “A Paisagem Zero”¹⁸⁹, de *O engenheiro*, descrição poética de um quadro de Vicente do Rego Monteiro, em que o poeta pouco acrescenta ao que se vê na pintura. Dessa forma, o que fica demonstrado nesses primeiros poemas críticos é que, como em um exercício, o poeta tenta aprender a linguagem alheia compreensivamente, anulando-se no processo. É um estágio inicial de aprendizado, no qual o aluno emula o mestre, tentando apropriar-se de suas técnicas, o que resulta em crítica ainda submissa ao artista fonte. Portanto, podemos afirmar que em alguns momentos de sua obra inicial a reflexão crítica de Cabral resume-se a transcrições poéticas de linguagens alheias.

No entanto, não é aceitável postular, como fizeram alguns de seus críticos, que a poesia de madura de Cabral consiste numa arte fenomenológica ou *ekphrasis*, ou seja, que se define substancialmente como observação e descrição de objetos reais ou imaginários¹⁹⁰. A nós, sua poesia parece ir em direção bem diferente, e bastaria atentar para a vasta consideração crítica da tradição de que se encarrega o poeta para dar testemunho de uma prática de reconstrução deliberadamente “infel” dos objetos submetidos ao escrutínio do pensamento poético – o maior exemplo sendo talvez o Capibaribe de “O cão sem plumas” –, o que não apenas constata uma atividade de escrita incompatível com a passividade da analítica objetivista, como indica ainda a captura de algo além do mundo objetivo.

¹⁸⁹ MELO NETO. O engenheiro, p. 43.

¹⁹⁰ *Ekphrasis* é o nome que os gregos davam ao exercício retórico da descrição de quadros. O crítico Ricardo Ramos Costa associa diretamente a *ekphrasis* grega com a poesia de Cabral em seu estudo sobre o poeta pernambucano e o pintor espanhol Joan Miró. Cf. COSTA. *Poéticas da visibilidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014, p. 94-107.

Mas isso indicaria simplesmente a tomada do caminho contrário ao perpetrar de uma poesia partindo do mundo interior, conforme o onirismo presente nos primeiros livros de Cabral? Deleuze afirma que há sempre o risco de se substituir o objetivismo pelo subjetivismo. Embora a natureza mesma da poesia madura de Cabral rechace o eu lírico e a pessoalidade, isso por si só não atesta a inexistência de um sujeito, *a fortiori* impassível de exclusão total. Tal artifício poderia, inclusive, indicar uma compensação *subjetiva* à impossibilidade de se aprender do *objeto* o segredo de seus signos, o que daria ensejo, ainda em chave fenomenológica, à solução de uma intencionalidade da consciência. Obviamente, não acreditamos nisso, mas sim que a omissão do eu lírico e da consequente predominância dos objetos no processo de ensino e aprendizado indica uma concepção de conhecimento para além da dicotomia sujeito/objeto, objetivismo e subjetivismo sendo apenas “etapas” da educação, uma passagem necessária para a apreensão dos signos. Pois de acordo com Deleuze,

Cada linha de aprendizado passa por esses dois momentos: a decepção provocada por uma tentativa de interpretação objetiva e a tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva, em que reconstruímos conjuntos associativos. O que acontece no amor, acontece também na arte. É fácil compreender a razão: o signo é sem dúvida mais profundo que o objeto que o emite, mas ainda se liga a esse objeto, ainda está semi-encoberto. O sentido do signo é sem dúvida mais profundo do que o sujeito que o interpreta, mas se liga a esse sujeito, se encarna pela metade em uma série de associações subjetivas. Passamos de um ao outro, saltamos de um para o outro, preenchemos a decepção do objeto com uma compensação do sujeito¹⁹¹.

Não se trata então de falar de poesia objetivista ou subjetivista, mas de se procurar uma saída pelo “meio”.

2.2 A pedra no meio do caminho

O texto medular sobre a educação em João Cabral é – como não poderia deixar de ser – “A educação pela pedra”¹⁹², poema-título de seu livro de 1966. Aqui, além de estabelecer definitivamente as bases de sua pedagogia, Cabral erige também uma gnosiologia, uma teoria do conhecimento. O poema, como todo o livro homônimo do qual faz parte, é composto por duas séries que mantêm entre si forte tensão:

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal

¹⁹¹ DELEUZE. *Proust e os signos*, p. 34.

¹⁹² MELO NETO. Educação pela pedra. In: *Poesia completa e prosa*, p. 312.

(pela de dicção ela começa as aulas).
 A lição de moral, sua resistência fria
 ao que flui e a fluir, a ser maleada;
 a de poética, sua carnadura concreta;
 a de economia, seu adensar-se compacta:
 lições da pedra (de fora para dentro,
 cartilha muda), para quem soletrá-la.

*

Outra educação pela pedra: no Sertão
 (de dentro para fora, e pré-didática).
 No Sertão a pedra não sabe lecionar,
 e se lecionasse, não ensinaria nada;
 lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
 uma pedra de nascença, entranha a alma.

Tratando da estrutura do livro como um todo, Cabral diz: “Quis construir todo o livro estruturado num dualismo. Aliás, ele esteve por se chamar ‘O duplo ou a metade’. Assim, [...] metade dos poemas são simétricos, outros assimétricos; metade dos poemas associam-se, aglutinam-se, outra metade repele-se”¹⁹³. Levando em consideração esse esquema, cabe-nos indagar onde se encaixa “A educação pela pedra”. O fato de ser epônimo ao livro sugere o poema como síntese das estruturas do edifício poético minuciosamente planejado por João Cabral. Ao contrário de outros poemas, “A educação pela pedra” não possui um duplo, outro poema que lhe espelhe, como acontece por exemplo com “O mar e o canavial” e “O canavial e o mar”. Sua duplicidade é interna, tensionada a partir de suas duas “metades”. O que cabe indagar é qual a natureza dessa oposição: afinal as duas metades repelem-se ou se aglutinam?

Analisemos a primeira metade (estrofe). Os primeiros quatro versos apresentam um programa (“uma educação pela pedra”), um método (“por lições”) e um objetivo (“para aprender da pedra”) que só podem ser alcançados mediante uma disposição particular frente ao objeto (“frequentá-la; captar sua voz inenfática e impessoal”) e que já se confunde com ele (“pela de dicção ela começa as aulas”). A esse início programático, segue-se a relação de disciplinas “ofertadas” pela pedra – simultaneamente matéria e mestre – a quem se propuser a aprendê-las (“cartilha muda, para quem soletrá-la”). Claramente, estamos diante da enunciação poética do projeto cabralino em todas suas características, o que levou a maioria dos críticos a ver nesse poema, com certa razão, um modelo exemplar da prática metapoética compartilhada por Cabral com grande parte dos poetas modernos ocidentais, isto é, a produção de poemas que falam de poesia (e deles mesmos enquanto produtos de poesia) enquanto falam também de outras coisas. No entanto, não nos parece tão simples. Há de se notar como a autorreferencialidade do poema é problematizada pelo imanentismo que

¹⁹³ CABRAL *apud* ATHAYDE. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 114.

equipara os atributos físicos da pedra, em sua dimensão de *physis*, aos conceitos formulados no plano do pensamento (*Nôus*). Se a pedra possui austeridade, “voz inenfática, impessoal”; se sua “resistência fria ao que flui e a fluir, a ser maleada” é uma lição de moral, sugerindo impassibilidade, constância e obstinação; se sua composição mineral, “carnadura concreta”, é de uma tangibilidade material oposta a qualquer abstração, uma “lição de poética”; e se, por fim, seu “adensar-se compacta”, isto é, seu laconismo e sua frugalidade, é lição de economia: tudo isso se dá *literalmente*. É a própria pedra utilizando-se da linguagem para lecionar, não por proposições, mas por sensações. Essa literalidade, longe de reduzir o horizonte do sentido, acaba por expandi-lo, já que não se pode separar mais, como vimos quando tratamos de “O cão sem plumas”, os planos de significação e significado, conteúdo e expressão etc. Nesse sentido, falar em metapoesia é um equívoco induzido pela interpretação metafórica ou pelo conhecimento por descrição, o que dá no mesmo. Não se deve reduzir a educação de que trata o poema para a particularidade do fazer poético. É uma educação para orientar-se na *vida*, não apenas na arte, se é que seja possível separar uma da outra.

No mais, o que importa é a questão de *como* se dá, no sentido gnosiológico, essa educação pela pedra. Aventamos antes que o conhecimento não se efetua por meio de uma conexão sujeito e objeto, em que um dos termos assumiria papel ativo e o outro, passivo. Não obstante, nessa primeira estrofe lemos que as lições dadas pela “cartilha muda” da pedra a quem for capaz de “soletrá-la”, devem ser aprendidas “de fora para dentro”, o que supõe a observação, a descrição e a reprodução do objeto, justificando a afirmação peremptória, logo no segundo verso, de que “para aprender da pedra” é necessário “frequentá-la”. Não seria isso uma clara fenomenologia, uma apologia do objetivismo?

Acontece que a segunda estrofe propõe uma “outra educação pela pedra”, “de dentro para fora e pré-didática”. Ao contrário da primeira, essa educação não funciona por lições, pois a pedra “não sabe lecionar” e “se lecionasse não ensinaria nada”. Essa pedra é uma “pedra de nascença” que “entranha a alma”. Em polo completamente invertido em relação à primeira metade do poema, deparamo-nos com uma educação inata, que se aproxima de uma concepção idealista do mundo, em que tudo o que podemos conhecer já se encontra na mente (“na alma”). No entanto, isso se mostra absurdo pela presença de um elemento: o Sertão. O signo do Sertão nos lança, a partir de sua forte carga social ligada à nossa tradição, às noções amplas de desigualdade social, de exploração, de condição subumana; em suma, o Sertão lança-nos de volta ao mundo. Há algo no poema, portanto, que escapa à simples oposição antitética de suas metades.

A própria estrutura do poema e do livro *Educação pela pedra* como um todo impõe a necessidade de se enfrentar a tensão criada pela inserção de duas séries em busca de um terceiro elemento, um precursor sombrio, que atue como o nó que as ata, mantendo a tensão dual, conforme os asteriscos, algarismos e letras utilizados como reguladores na construção dos poemas. Se em uma leitura rasteira, enxergarmos na primeira estrofe uma perspectiva objetivista, e na segunda, uma subjetivista, qual seriam as consequências dessa oposição conforme posta no interior do poema? Como captar o signo sem se deixar cooptar pelo objeto ou pelo sujeito? Há uma pedra no meio do caminho?

Já em seu primeiro livro, a monografia sobre David Hume intitulada *Empirismo e Subjetividade*, Deleuze lança uma das bases de seu pensamento ao postular, junto ao filósofo escocês, que “as relações são exteriores aos seus termos”¹⁹⁴. Isso proporciona um deslocamento fundamental do conhecimento: deixa-se o foco na dicotomia sujeito/objeto em direção à relação em si. Para Deleuze, voltar-se às relações é a raiz comum de todo e qualquer empirismo; sua consequência, a supressão da crença de que seria o sujeito aquele a dar sentido aos objetos: pelo contrário, é o “fora” que afeta tanto o sujeito quanto o objeto. Assim, o empirismo não se confunde com a fenomenologia, na qual a consciência (ou sujeito) se volta para os fenômenos sem que deixe de existir como entidade autônoma, com primazia sobre o real.

Mas como evitar a arbitrariedade do relativismo radical a que um empirismo levado às últimas consequências, como o de Hume, inevitavelmente conduz? Para evitar a imersão em uma externalidade absoluta, o postular de um sem fundo indiferenciado como único plano de existência, para não se afogar completamente no caos e abolir toda a possibilidade de conhecimento, Deleuze vai a Kant e assimila o “empirismo superior” de Hume ao transcendental kantiano, com o intuito de formular uma pragmática que dê conta tanto da experiência real quanto da criação de conceitos que sejam, eles mesmos, experimentações. É isso o que Deleuze chama de “empirismo transcendental”: uma prática da imanência absoluta construída diretamente na experiência; um empirismo não no sentido tradicional que lhe opõe ao racionalismo como priorização da experiência sobre o conceito, mas um empirismo que torna o conceito experiência¹⁹⁵. Não se deve, portanto, confundir o transcendental com o transcendente:

¹⁹⁴ DELEUZE. *Empirismo e Subjetividade*: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 117-118.

¹⁹⁵ “A ideia de um empirismo transcendental, por um lado mantém que há uma diferença de natureza entre o empírico e o transcendental, por outro lado, supõe que o transcendental é ele mesmo experiência,

O transcendente não é o transcendental. (...) A imanência absoluta é em si mesma: ela não está em algo, a algo, não depende de um objeto e não pertence a um sujeito. Quando o sujeito e o objeto, que tombam para fora do plano de imanência, são tomados como sujeito universal ou objeto qualquer aos quais a própria imanência é atribuída, é toda uma desnaturação do transcendental que nada mais faz além de dobrar o empírico (é assim em Kant), e uma deformação da imanência, que se acha, então, contida no transcendente. A imanência não se entrelaça a um Algo como unidade superior a todas as coisas, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência já não é imanência a outra coisa que não a si que se pode falar de um plano de imanência¹⁹⁶.

Erigido a partir da experiência real, o conhecimento conforme Deleuze o define é o que resulta de agenciamentos e encontros entre o sujeito e o mundo. Se a consciência interna é inseparável do campo externo, “Pensar não é nem um fio estendido entre um sujeito e um objeto, nem uma revolução de um em torno do outro”¹⁹⁷, mas o limiar entre um e outro que os torna indiscerníveis.

Mas ainda não avançamos o suficiente. Vimos que a epistemologia de Deleuze é forjada, portanto, a partir de três filósofos de tradições diferentes: o racionalista Espinosa, o empirista Hume e, entre os dois, o crítico Kant. No entanto, seu intercessor principal para se pensar além do sujeito e do objeto é um filósofo ainda mais afastado da tradição cartesiana e que, para o bem e para o mal, orienta os outros três no plano filosófico de Deleuze: o espiritualista (ou irracionalista, para seus detratores) Henri Bergson.

No primeiro capítulo de *Matéria e memória* (1885), Henri Bergson procura superar a dualidade sujeito-objeto rompendo com a divisão estrita entre imagens na consciência e movimento no espaço, divisão esta que perdurou durante eras na tradição filosófica ocidental. Ao mesmo tempo em que se lança a tal tarefa, Bergson recusa a aproximação à fenomenologia de Husserl, o qual tenta ultrapassar as dicotomias imagem e consciência/movimento e espaço propondo a transcendência da consciência em relação ao objeto. À afirmação de Husserl de que “toda consciência é consciência *de* alguma coisa”, Bergson responde que “toda consciência *é* alguma coisa”¹⁹⁸. No plano físico, isso implica asseverar a correspondência entre imagem e matéria e entre matéria e luz. Diz Bergson:

A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”. Essa concepção da matéria é pura e simplesmente a do senso comum. (...) Portanto, para o senso comum, o objeto

experimentação, enfim, coloca uma imanência completa entre os dois”. DELEUZE. *Cartas*. Carta a Joseph Emmanuel Voeffray. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: n-1, 2018, p. 90.

¹⁹⁶ DELEUZE. Imanência: uma vida... In: *Dois regimes de loucos*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016, p. 408.

¹⁹⁷ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 13 e 103.

¹⁹⁸ DELEUZE. *Cinema 1: A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Ed. 34, 2018, p. 68.

existe nele mesmo e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si¹⁹⁹.

Para Bergson, portanto, as coisas são imagens em si e o universo material uma espécie de “metacinema” composto de imagens das quais o próprio corpo é uma dentre tantas, imagens essas que existem independentemente de um sujeito. Fundindo-as à matéria e à luz, Bergson atribui às próprias imagens a capacidade do movimento e as torna independentes do olho; concebe-as como que em estado gasoso, agindo e reagindo entre si e em todas as suas partes, para constituir um universo “acentrado” que existe *a priori*, para além do observador. O olho passa a estar nas próprias coisas, e inverte-se assim o antigo dogma filosófico: não é mais a consciência que ilumina as coisas, mas o conjunto das coisas luminosas ou a luz que constitui a consciência.

Dando mostras uma vez mais de seu método de colagem, ao conjunto infinito dessas imagens bergsonianas que constituem toda a realidade, Deleuze dará o nome de plano de imanência: “O universo material, o plano de imanência, é o *agenciamento maquínico das imagens-movimento*”²⁰⁰. Nessa concepção, o campo transcendental é feito de imagens, e o empirismo, entendido como condição para o pensamento, é o “tráfego” entre elas. Na medida em que se deve supor que haja entre as imagens um hiato, um intervalo que possibilite a separação entre a ação e reação, isto é, o movimento, o plano de imanência abarca também o tempo. Nesses intervalos estão localizadas “imagens-vivas”, os corpos, funcionando como obstáculos que refletem a luz das outras imagens, o que indica um duplo sistema de referência:

Há inicialmente um sistema em que cada imagem varia para ela mesma, e todas as imagens agem e reagem umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. Mas a ele se acrescenta um outro sistema em que todas variam principalmente para uma só, que recebe a ação das outras imagens em uma de suas faces e a ela reage numa outra face²⁰¹.

Assim, é mediante a reflexão das imagens no corpo, o qual as isola e a elas reage diferentemente, que a consciência se constitui. Daí que a coisa e a percepção da coisa são duas faces da mesma moeda e a consciência é como uma tela preta, imagem translúcida e opaca, em que se debruçam as outras imagens. Bergson entende o objeto do conhecimento como algo que se coloca entre o corpo e o mundo, uma imagem entre imagens, pois o mundo

¹⁹⁹ BERGSON. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 2.

²⁰⁰ Cf. DELEUZE. *Cinema 1: A imagem-movimento*, p. 73. Demonstra-se assim a amplitude do “plano de imanência” em Deleuze, espécie de “arquiconceito” que se reveste de inúmeras faces, inclusive a de outros filósofos. No entanto, cabe ressaltar que essas diversas faces funcionam como variações sobre o mesmo tema, pois o problema que ele dá conta é sempre o mesmo: espécie de fundo sem-fundo, solo do pensamento que o separa do indiferenciado, crivo primitivo sobre o caos.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 73.

é um conjunto de imagens e o corpo por si é uma imagem que reflete todas as outras. O conhecimento nem descende do sujeito, nem emana do objeto: ele acontece “fora”, mediante a mescla entre percepção e afecção. Assim, tudo o que existe são “imagens, as coisas mesmo são imagens, porque as imagens não estão na cabeça, no cérebro. Ao contrário, é o cérebro que é uma imagem entre outras. As imagens não cessam de agir e reagir entre si, de produzir e de consumir. Não há diferença algumas entre as *imagens*, as *coisas* e o *movimento*”²⁰². O corpo é uma imagem que “reflete” outras imagens e que as percebe, não de forma passiva, mas a partir das ações que se exercem sobre ele e as quais é capaz de exercer sobre outras imagens. É nesse sentido que Bergson vai entender a posição do corpo em meio ao universo material, sua ação de reflexão, como uma luta:

Havíamos considerado o corpo vivo como uma espécie de centro de onde se reflete, sobre os objetos circundantes, a ação que esses objetos exercem sobre ele: nessa reflexão consiste sua percepção exterior. Mas este centro não é um ponto matemático: é um corpo, exposto, como todos os corpos da natureza, à ação das causas exteriores que ameaçam desagregá-lo. Acabamos de ver que ele resiste à influência dessas causas. Não se limita a refletir a ação de fora; ele luta, e absorve assim algo dessa ação; aí estaria a origem da afecção. Poderíamos portanto dizer, por metáfora, que, se a percepção mede o poder refletor do corpo, a afecção mede seu poder absorvente²⁰³.

A pergunta de Espinosa, “o que pode um corpo?”, alcança em Bergson um outro nível. Exposto ao mundo o corpo percebe e é afetado, pois às percepções das coisas externas se unem as afecções que partem do próprio corpo, o mundo interno e o externo tornam-se uma coisa só, e a diferença entre perceber e ser afetado é apenas uma diferença de *grau*. Mas isso não significa que temos acesso à totalidade das coisas: perceber e ser afetado é selecionar dentre as propriedades do objeto aquelas que interessam aos nossos sentidos. Daí se faz a necessidade de uma *educação* dos sentidos:

Perceber todas as influências de todos os pontos de todos os corpos seria descer ao estado de objeto material. Perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste antes de tudo nesse procedimento prático. As percepções diversas do mesmo objeto que oferecem meus diversos sentidos não reconstituirão portanto, ao se reunirem, a imagem completa do objeto; permanecerão separadas uma das outras por intervalos que medem, de certo modo, muitos vazios em minhas necessidades: é para preencher tais intervalos que uma educação dos sentidos é necessária. Essa educação tem por finalidade harmonizar meus sentidos entre si, restabelecer entre seus dados uma continuidade que foi rompida pela própria descontinuidade das necessidades de meu corpo, enfim reconstruir aproximadamente a totalidade do objeto material²⁰⁴.

Estamos agora em condição de voltar a Cabral e a sua educação pela pedra. Em primeiro lugar, não cabe separar as pedras das duas estrofes em duas pedras de diferentes

²⁰² DELEUZE. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 59.

²⁰³ BERGSON, *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 58.

²⁰⁴ *Ibidem.*, p. 49.

naturezas, a primeira correspondendo à perspectiva do objeto (“cartilha muda”), a segunda, à do sujeito (“pedra que entranha a alma”). Da mesma forma, não há duas educações pela pedra, mas apenas “a” educação pela pedra. Afirmamos isso baseados na noção de que a pedra que leciona e a pedra que entranha a alma são respectivamente, percepção e afecção, ou seja, duas faces de uma mesma moeda, dado que são apenas diferenças de grau, no que tange ao conhecimento. As duas educações, vistas desse modo, são etapas indiscerníveis de um mesmo processo pedagógico cujo resultado é o poema. Para receber as diversas lições (“dicção”, “economia”, “moral”) da pedra, para ser afetado por suas propriedades inenfáticas e impessoais, “de fora para dentro”, deve-se já se ter sido capaz de percebê-las de “dentro para fora”, ter entranhado na alma uma pedra, ou seja, ter educado os sentidos para receber as lições da pedra. E essa educação só se dá pelas próprias lições: daí que não há início nem fim, nem prioridade das duas etapas, mas o eterno retorno de um processo circular e retroalimentar, o que já havia sido sugerido pelo espelhamento dos poemas “O mar e o canavial” e o “canavial e o mar”. Nesse sentido, o artigo indefinido que qualifica “uma educação pela pedra” na primeira estrofe não é a especificação de um tipo especial de educação, mas apenas a divisão didática de uma das duas etapas de toda e qualquer educação, qualquer processo de conhecimento, lembrando que o título do poema, “A educação pela pedra”, carrega consigo o artigo definido, o que sugere que a educação em si se dá pela pedra. É desse modo que devemos compreender a segunda série (estrofe) do poema, em que há mudança de perspectiva à “outra educação pela pedra”. O determinante “outra” não indica uma educação diferente, mas um resto, um suplemento à apresentada no primeiro verso. Tudo isso nos leva a concluir que o poema não trata apenas de um aprendizado mediante um objeto específico, as lições da pedra como lições particulares para uma ética e uma estética específicas, mas a pedra como *condição* de todo e qualquer aprendizado. Só se aprende pela pedra: objeto duro, maciço, impenetrável; portanto, *toda* educação é impessoal, inenfática, intrépida, dura e agressiva. Aqui, Cabral se encontra com Deleuze, para quem só há pensamento quando este é forçado por algo que lhe vem de fora, quando se é acometido por uma violência em forma de signos que arranca o espírito da indiferença provocada pelo caos. Aprender é se deparar com o *sem-fundo*, com o fora, com a exterioridade *absoluta*, ou seja, com a exterioridade não reduzida ao mundo material das coisas:

O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, o inimigo, e nada supõe a filosofia; tudo parte de uma misosofia [ódio ou desprezo pelo conhecimento]. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com

aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar²⁰⁵.

O pensar se dá por encontros, encontros não entre sujeito e objeto, mas encontros que se dão no campo dos signos, no campo indiscernível das percepções e das afecções, em suma, no “entre”, no “meio”. “Encontro é o nome de uma relação absolutamente exterior na qual o pensamento entra em conexão com aquilo que não depende dele”²⁰⁶. Por isso só há educação (pensamento) pela violência, pela contundência, pela impessoalidade. Por isso, só há educação pela pedra.

Aqui devemos efetuar novo desdobramento ao problema da dicotomia sujeito/objeto: Como devemos pensar nos termos de *relação* exterior aos termos, de percepção e afecção, a questão do objeto artístico e do sujeito criador ou espectador? Como pensar em termos epistemológicos a autorreferencialidade da poesia de Cabral e, ao mesmo tempo, seu extrato comunicacional?

Levando às últimas consequências o pensamento de Bergson, Deleuze responde que a arte existe em si, como pura sensação (isto é, um bloco composto de percepções e sensações) e “não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador então? Ela é independente do criador pela autoposição, que se conserva em si”²⁰⁷. Ao criador (pintor, cineasta, poeta etc.) cabe a tarefa de retirar de suas afecções e suas percepções (ou seja, suas sensações) seus componentes *impessoais*, o que Deleuze vai chamar de *afectos* e *perceptos*, sensações isoladas do Eu, sensações válidas por si mesmas, além de qualquer vivido. Afectos e perceptos são como que forças emanadas do fora, do caos, “congeladas” pelo artista, injetadas na criação para que esta adquira vida própria, a autossuficiência que fará resistir ao esfacelamento da matéria, de seu suporte material. Pois o objeto artístico é composto de sensações, mas estas são erguidas, “suportadas”, pelos materiais específicos à cada prática artística. Não seria isso, aliás, o que João Cabral quer dizer quando afirma que “a poesia não é linguagem racional, mas linguagem afetiva: dirige-se à inteligência, sim, mas através da sensibilidade”²⁰⁸? Enquanto o pintor usa tintas, o poeta usa palavras. Cada artista tem um procedimento único ao tratar os materiais e transformá-los em sensações. E, paradoxalmente, o que desencadeia a impessoalidade da arte é justamente o elemento mais particular de cada artista: o estilo. “Sempre é preciso o estilo – na sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de

²⁰⁵ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 240.

²⁰⁶ ZOURABICHVILI. *Deleuze*, p. 52.

²⁰⁷ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 193.

²⁰⁸ CABRAL *apud* ATHAYDE. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 71.

um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas aos perceptos, de afecções vividas aos afectos”²⁰⁹. O trabalho do artista é, desse modo, semelhante ao do engenheiro: fazer com que a arte se mantenha de pé sozinha, com que seja sólida, concreta, ainda que coberta de erros e irregularidades, cheia de anomalias e inverossimilhanças. A arte deve durar – no sentido de *duração*, de tempo eterno – e, mesmo que por apenas um instante, ser eterna: esse é o estatuto ontológico da arte. Daí não existir arte pessoal, expressão do eu, já que ela não se sustenta por lembranças imediatas no tempo cronológico, mas por lembranças puras, no tempo da duração. Mas a isso voltaremos mais à frente. Por agora devemos concluir que a autopoção do produto artístico, esse bloco de sensações composto por perceptos e afectos, é proveniente da própria condição do conhecimento, do pensamento. Isso implica, então, uma transcendência da arte? Pelo contrário, a arte é imanente ao mundo e, dessa forma, lhe é inseparável. Em termos epistemológicos, a arte é o mais puro conhecimento por contato: não há conhecimento proposicional quando se trata de arte, ela não está interessada no verdadeiro ou no falso. A arte é, como sensação, em si; sua comunicação, portanto, é um dado imediato aos sentidos.

Cabe aqui uma pequena nota. Não podemos deixar de observar uma profunda confluência entre a semiologia da arte postulada por Deleuze e algumas teorias da literatura. Em um dos textos seminais do formalismo russo, Victor Chklóvski diz:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte*²¹⁰.

O “estranhamento” ou “singularização” tido pelos formalistas russos como o alicerce da literariedade de um texto nasce de uma contração das sensações emitidas pelo objeto artístico, que assim se torna capaz de dar a ver, em seu devir, a virtualidade do próprio Real. Assim, a arte é independente do espectador, mas este não só é passível de ser afetado por ela como tem na experiência estética um meio privilegiado de acesso a Verdade do Ser. A autopoção do objeto artístico não o fecha em si mesmo: ele é um emissor de signos, um provocador da sensação e, logo, um estimulante ao pensamento. Por isso Deleuze nega a interpretação e diz que a arte tem de ser experimentada, o que o aproxima de outra escola de teoria literária: a estética da recepção. Para Wolfgang Iser, um dos maiores representantes

²⁰⁹ Ibidem., p. 201.

²¹⁰ CHKLÓVSKI. A arte como procedimento. In: TODOROV. *Teorias da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013, p. 91.

dessa vertente teórica, a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais, aquela que lhe provoca um estranhamento não só da letra, mas também do sentido²¹¹. A obra de arte interroga e transforma as crenças implícitas com as quais a abordamos. Os signos que emite respondem às perguntas que lhe lançamos de maneira inesperada, exigindo-nos toda uma reconfiguração de nosso sistema de apreensão semiótica; a obra artística de valor, portanto, não simplesmente reforça nossas percepções, mas as violenta, transgredindo nossas normas e valores codificados, favorecendo a criação de outros. Ainda nesse sentido, a crítica seria uma outra obra de arte, construída a partir de perceptos e afectos captados na relação com o objeto artístico estudado, complementados por aqueles oriundos de outros campos de experiência.

Um poema, portanto, é uma imagem que emite signos, que produz sensações, (máquina de comover, diria Cabral). Daí a equivalência de “A educação pela pedra” à pedra real e por isso a sequência de definições da pedra pelos seus atributos físicos ligados a atributos “mentais” não implica metáfora. Só assim se pode falar em autorreferencialidade: o poema é uma imagem assim como a pedra real (pelo menos como somos capazes de conhecê-la) é uma imagem; o poema é uma coisa, assim como a pedra real é uma coisa. Estamos próximos de João Alexandre Barbosa quando este afirma que “na medida em que foi construindo a sua obra, João Cabral, operando um incessante direcionamento da linguagem, foi literalmente *aprendendo* com os objetos uma forma de *imitar* a realidade. Para dizer tudo: a sua [poesia] é antes uma *imitação da forma* do que de conteúdo dados pelo real”²¹². Se afastarmos dessa ideia de “imitação” o sentido corrente da *mimesis*, ou seja, de representação do objeto, e não distinguirmos mais forma e conteúdo, entenderemos que o poema é independente do que ele referencia. Estamos próximos também daquilo que Ludwig Wittgenstein entende como a natureza “pictórica da linguagem”, isto é, a noção de que “a proposição é uma figuração da realidade”, “um modelo da realidade tal como pensamos que seja”²¹³. A pedra do poema independe ontologicamente da pedra real e mantém com essa a mesma relação concreta que uma maquete poderia manter com o edifício de que é o modelo: Figura, não representação. É só assim que a dureza das vírgulas, das pausas, dos “rr” de “A educação pela pedra” *imitam* a pedra real: ela é como um modelo autônomo de pedra; se todas

²¹¹ Cf. ISER. *The act of reading*. New York: John Hopkins Press, 1980.

²¹² BARBOSA. *A imitação da forma*, p. 153.

²¹³ WITTGENSTEIN. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020, p. 157.

as pedras do mundo desaparecessem, o poema se manteria de pé como coisa independente²¹⁴. É devido a essa autonomia que João Alexandre Barbosa pode afirmar que, em “A educação pela pedra”, Cabral “atinge o poema de participação coletiva por meio de um discurso poético voltado para o mecanismo da composição, quando o que há de metalinguístico no texto é a estratégia pela qual consegue vincular mais radicalmente comunicação e composição”²¹⁵. A educação então demonstra seu duplo e indiscernível movimento: a aprendizagem *do* poeta com a pedra; o ensino do poeta ao leitor *pela* pedra.

Somos deslocados então à outra face da moeda, a esse outro polo da educação, a educação *pela* arte: para Cabral, o que é o poeta e o que é o leitor? Vejamos o poema “O sertanejo falando”²¹⁶, também do livro *Educação pela pedra*:

A fala a nível do sertanejo engana:
as palavras dele vêm, como rebuçadas
(palavras confeito, pílula), na glâce
de uma entonação lisa, de adocicada.
Enquanto que sob ela, dura e endurece
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra.

2.

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem de pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho.

A natureza do sertanejo, essa “árvore pedrenta”, corresponde à pedra que “entranha a alma” da segunda estrofe de “A educação pela pedra”. Aqui fica claro que a natureza do sertanejo e a do que ele produz como linguagem (“idioma pedra”) são idênticas. O sertanejo e sua expressão (poderíamos dizer, o poeta e seu poema) são como dois atributos da mesma substância: são ambos pedra. O que há de diferença consiste no trabalho de “confeitaria” por que passa o produto expressivo. A pedra entranhada na alma é “rebuçada” na língua, espécie de cobertura doce com que se cobre o bolo, mas que nisso não perde sua essência pedrenta. A

²¹⁴ “À primeira vista, a proposição – como vem impressa no papel, por exemplo – não parece ser uma figuração da realidade de que trata. Mas tampouco a escrita musical parece ser, à primeira vista, uma figuração da música; ou nossa escrita fonética (alfabética), uma figuração de nossa linguagem falada. E, no entanto, essas notações revelam-se figurações, no próprio sentido usual da palavra, do que representam”. Ibidem., p. 157.

²¹⁵ Ibidem, p. 218.

²¹⁶ MELO NETO. *Educação pela pedra*, p. 309.

conclusão é inevitável: criador e criatura são uma só e mesma coisa, sertanejo e pedra, poeta e poema. Cabral, um espinosista.

Mas por que dizer que, no Sertão, a pedra não sabe lecionar e que, se lecionasse, não ensinaria nada? O que é esse Sertão que, aparentemente, priva a pedra de suas forças, de sua emissão de signos e, conseqüentemente, de sua potência de ensinar? Sem dúvida, a imagem do Sertão nos remete imediatamente à simbologia já tradicional das letras brasileiras para a dura realidade de falta que recobre o homem sertanejo. Mesmo indo além da óbvia camada político-social da imagem, não resta dúvida de que o Sertão surge aqui com propriedades semelhantes ao “deserto”, de poemas como “A fábula de Anfion” e “Psicologia da composição”; ou seja, retorna como entidade nadificadora, esfaceladora, silenciadora do mundo. Uma leitura rápida indicaria que, privada de suas forças por um nada simbolizado pelo Sertão, incapaz de emitir signos, a pedra torna-se inútil (“se lecionasse [a pedra] não ensinaria nada”), incapaz de ensinar o que quer que seja em seu lugar de objeto. Nessa clave, a pedra seria imagem de uma condição desumana e reificada, que impossibilita a recepção do sujeito. Uma outra leitura – ainda mais perigosa, pois revela um risco sempre à espreita – leva à consideração do Sertão como caos em toda sua positividade, aquilo que não anula as forças, mas que as faz irromper furiosamente, descontroladas, desfazendo o que se construiu, levando a um ponto sem retorno a violência do pensamento. A condição sertaneja como produto de um esmagamento, de uma devassa e, por fim, de um silêncio indelével. Portanto, haveria três pedras diferentes, ou três processos de educação, no poema: a primeira pedra, um objeto em plena atividade de suas forças, capaz de instigar o pensamento e um sujeito capaz de os apreender e os experimentar; a segunda, a coisa desprovida de suas forças, inútil perante o sujeito, que por sua vez possui uma pedra na alma: petrificado, “coisificado”, dessubjetivado; a terceira, o símbolo de um excesso, de algo levado longe demais, de um processo de demolição.

Todas as três educações são possíveis, pois o Sertão é o Caos, a imanência absoluta quando desprovida de qualquer crivo que a reparta, isto é, desprovida de conceitos, de blocos de sensação. Mas há ainda uma quarta leitura da segunda estrofe de “A educação pela pedra”, mais suplementar do que opositiva em relação à primeira, e que permite enxergar no silêncio da pedra além do risco de um calar-se, uma condição de expressão. O Sertão, o deserto, o fora são a matéria prima da vida, condição primitiva que tanto aniquila como torna possível a criação. Pois tudo que somos e criamos é um pedaço do Caos. Mais uma vez, Espinosa. Deus

(ou o Caos) é a única substância e toda a realidade consiste em atributos ou modulações Dele. *Chaos sive natura*.

E como criamos a arte e a nós mesmos a partir do Caos? Quando propõe sua pujante sistematização do pensamento de Michel Foucault, Deleuze concebe a organização da realidade em três dimensões sobrepostas. 1) A dimensão do saber, composta pelos enunciados, regime do que é dito e lido, discursos e programas políticos, estéticos, científicos etc., em suma, linguagem; e o estado de coisas não-enunciável, regime do que é visto, arquiteturas e mecanismos, luz. 2) A dimensão do poder, formada pelas linhas de força que estão localizadas no “entre” dos regimes do saber e que são inseparáveis destes, constituindo relações de forças indizíveis e invisíveis que transpassam de um ponto a outro o que é visto e o que é dito. 3) A dimensão da subjetividade, construída quando as linhas de força se dobram sobre si mesmas ao invés de constituir relação com outras linhas de força, de certa forma “internalizando” o extremo exterior que Deleuze (e Foucault) chama de “Fora”, outro nome do Caos. “Esse lado fora informe é uma batalha, é como uma zona de turbulência e de furacão, onde se agitam pontos singulares, e relações de força entre esses pontos”²¹⁷.

Espinosa, Hume, Kant, Bergson, Foucault: são esses os intercessores que levam Deleuze, comprovando a característica sistemática de sua filosofia, a configurar a o processo de subjetivação como fruto do caos. É interessante apontar que Deleuze entende que a dimensão da subjetividade se originou justamente de uma crise no pensamento de Foucault, aquela que se dá entre a publicação de *A vontade de saber* e *O uso dos prazeres*. Quando os entes parecem reduzidos às relações de poder e às linhas de força intransponíveis, Foucault é obrigado a traçar um novo mapa, encontrar um possível que o permita mover suas análises e que lhe indique uma saída para o aparente fechamento do conjunto saber/poder. É justamente aí que surgem os modos de subjetivação. Cada processo tem critérios imanentes de funcionamento. Sobre uma linha de forças pode se destacar uma linha de subjetivação que subverte a primeira, mesmo que depois essa mesma linha que produz o sujeito também venha a se tornar linha de força e se voltar novamente à formação de poderes e saberes. As linhas de um processo de subjetivação são linhas de variação, não possuem coordenadas constantes; assim, as subjetividades podem surgir de diferentes modos em diferentes sociedades. Portanto, a própria emergência do conceito de subjetividade na obra de Foucault se dá como fruto de um processo de subjetivação, em que o autor “dobra” as linhas de força que já limitavam seu próprio pensamento.

²¹⁷ Cf. DELEUZE. *Foucault*. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013, p. 129.

Disso se pode concluir que a subjetividade não é algo já preexistente, mas um processo que se origina no ente quando ele escapa às forças estabelecidas e aos saberes constituídos. Dar início ao processo de subjetivação é efetuar uma dobra no par sujeito/objeto, é conjurar um mundo sem oposição entre interior e exterior. Como vimos em Cabral, a educação consiste nesse próprio processo, por isso ela deve ser sempre “pela pedra”, forjada do próprio caos, contundente pois dobrada sobre as linhas de força do fora: criatura e criador; meio, terra, território. Ou não é nesse sentido que Cabral afirma que “no Sertão uma pedra de nascença entranha a alma”? Subjetivação feita de pedra, matéria do deserto, do caos, para a ele se interpor. A pedra já não ensina nada, pois ela é aquilo de que nós mesmos somos feitos. Espinosa diz que “cada coisa, à medida que existe em si, quer perseverar em seu ser”²¹⁸. Nisso, ele segue Aristóteles, para quem toda forma de vida, por mais simples que seja, é feita para a eternidade e não para a morte²¹⁹. Nesse sentido, se a subjetivação é o processo de educação, esse dobrar das forças do caos a partir do qual criamos a nós mesmos; e a arte é o produto dessa mesma subjetivação, elas são também *vida*, uma forma da eternidade.

A partir de tudo o que dissemos anteriormente, cabe aqui outra pequena nota. Dessa vez, uma reflexão sobre certa teoria da poesia. Em seu célebre estudo sobre a produção poética que vai da metade do séc. XIX à metade do séc. XX, *Estrutura da lírica moderna* (1967), Hugo Friedrich, desenvolvendo a sua maneira um argumento já posto por José Ortega y Gasset²²⁰, afirma que a secessão que se deu na poesia moderna entre o eu empírico do poeta e o eu lírico da poesia, os quais se configuravam, no período romântico como unidade indivisível, promoveu a “desumanização” do produto poético, afastando-o radicalmente da realidade política e social de seu tempo ao desprovê-lo de função representativa²²¹.

Na análise empreendida pelo crítico alemão, podemos entrever os dois polos distintos, subjetivismo e objetivismo, dessa poesia desumanizada: de um lado, a abstração hermética de cunho transcendente em poetas como Rainer Maria Rilke, Stephen Mallarmé e Wallace Stevens; do outro, a coisificação despersonalizante e imanente de William Carlos Williams, Francis Ponge e, podemos acrescentar à lista, João Cabral de Melo Neto. Para Friedrich, ambos os grupos são duas faces da mesma moeda sem face, isto é, a despersonalização da

²¹⁸ ESPINOSA. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 172.

²¹⁹ “A operação que para os viventes é a mais natural de todas é produzir outro ser igual a si, a fim de participar, na medida do possível, do eterno e do divino: com efeito, é a isso que todos aspiram, e é esse o fim pelo qual todos realizam tudo aquilo que por natureza realizam”. ARISTÓTELES *apud* REALE; ANTISERI. *Filosofia: Antiguidade e Idade média*, vol. 1. Trad. José Bortolini. São Paulo: Paulus, 2017, p. 213.

²²⁰ Cf. ORTEGA Y GASSET. *A desumanização da arte*. Trad. de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

²²¹ Cf. FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1991.

lírica moderna. Enquanto uma vertente adotaria o subjetivismo extremo que transforma o poema em conjunto de símbolos cifrados incapazes de serem remetidos ao mundo real; a outra, o objetivismo radical, agarrar-se-ia às coisas para compensar o esvaziamento completo do eu e da identidade. Além da já muito apontada limitação de escopo na análise de Friedrich, restrita praticamente só à primeira corrente, a da chamada “poesia pura”²²² descendente de Mallarmé e Valéry, o principal problema nos parece ser exatamente o sentido do termo “despersonalização”, utilizado negativamente como sinônimo de “desumanização”.

Afinal, o que nos torna “humanos”? Ortega Y Gasset, Friedrich e toda uma tradição de pensadores do século XX²²³, tomados de furor nostálgico e, por que não?, reacionário, tendem a apontar na arte moderna a falta de um horizonte de valores, de uma finalidade para a arte maior que ela mesma, como se ela estivesse desde a modernidade desprovida da função moral que lhe seria inerente em outros tempos, isto é, a capacidade de ir além de si mesma e de “formar”, no sentido educacional, o humano em sua essência. Em suma, a arte “humanizaria” a partir do momento em que ela “transcendesse” sua natureza de arte, indo além de si mesma e direcionando o homem também a uma finalidade transcendente.

Mas não seria justamente a capacidade de recusarmos os fins e de manter os “meios” o que nos torna humanos? É o que dizem, como mostra Slavoj Žižek em livro sobre Deleuze, as teorias contemporâneas da biogenética e, em polo completamente distinto, a psicanálise lacaniana. Para as primeiras, o que nos distingue dos animais não é a capacidade de submetermos o prazer a um mero subproduto gerado por um objetivo mais amplo, como sobreviver, por exemplo, mas, do contrário, a de elevarmos a recompensa “secundária” a um fim em si mesma. Diametralmente oposta à biogenética em tudo mais, a psicanálise de Jacques Lacan se aproxima dela quando afirma que o sucesso clínico passa por uma “experiência no limite da despersonalização”, momento definidor em que passamos a compreender o círculo infinito do gozo:

Tornamo-nos “humanos” quando caímos no loop fechado, autopropulsionado, da repetição do mesmo gesto e do encontrar satisfação nisso (...). Esse movimento rotativo, no qual o progresso linear do tempo é suspenso por um loop repetitivo é a pulsão em sua forma mais elementar. Isso, mais uma vez, é “humanização” em seu grau-zero: esse loop autopropulsionado que suspende/interrompe o encadeamento temporal linear²²⁴.

²²² Cf. BERARDINELLI. As muitas vozes da poesia moderna. In: *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

²²³ A essa tradição podemos acrescentar nomes como Theodor Adorno (apesar de sua contundente crítica a Friedrich) e os contemporâneos Giorgio Agamben e Zygmunt Bauman.

²²⁴ ŽIŽEK. *Órgãos sem corpos: Deleuze e consequências*. Trad. Manuella Assad Gómez. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008, p. 201.

Não seria a arte pela arte, a poesia pura, sem fim para além de si mesma, uma mostra desse loop autopropulsionado? Ao apontar os limites da tese de Hugo Friedrich, o crítico anglo-germânico Michael Hamburger sugere que, ao contrário do que pensa Friedrich, a “poesia com coisas” de poetas como William Carlos Williams e Francis Ponge, longe de ser “desumanizada”, funciona como “ponte” entre o sujeito do poeta e os objetos do mundo. Para Hamburger, ao se voltar para as coisas, o poeta moderno encontra correlatos objetivos para o mundo interior no mundo exterior e, abstendo-se de explicá-los ou relacioná-los diretamente, amplia o jogo do sentido na experiência. O que torna a poesia moderna mais humana é justamente seu teor menos confessional e, por isso, menos individualista. Nesse sentido, a observação de Hamburger sobre a poesia de William Carlos Williams parece-nos perfeitamente cabível para a poesia de João Cabral: “sempre a observação geral procede de seu *encontro* com as pessoas, lugares e coisas, de uma ocasião específica que ele não tanto narra quanto revive dinamicamente em palavras que expressam uma experiência interior e uma exterior”²²⁵. A fronteira entre interior e exterior já não existe (no limite, mesmo a fronteira entre o poema e a vida desaparece), e o que Octavio Paz entende como a tarefa específica do surrealismo parece-nos válida para toda a poesia que se coloca como moderna:

O surrealismo se apresenta como uma tentativa radical de suprimir o duelo entre sujeito e objeto, forma que assume para nós o que chamamos realidade. (...) a empreitada surrealista é um ataque ao mundo moderno porque pretende suprimir a luta entre sujeito e objeto. (...) o mesmo ácido que dissolve o objeto desagrega o sujeito. Não há eu, não há criador, mas sim uma espécie de força poética que sopra onde quer e produz imagens gratuitas e inexplicáveis²²⁶.

É o que Deleuze afirma quando diz que só se depara o sentido como pequenas “faíscas” do fora. As coisas não dizem nada em si mesmas, elas não constituem sozinhas sua essência; o sujeito não sabe nada em si mesmo, ele não possui o privilégio da verdade. A coisa só faz sentido quando as “forças” que dela se apoderam e nela se expressam, atravessam-na, atacando o sujeito e, com isso, arrancando-o de seu torpor natural²²⁷. Esse é o processo de subjetivação, como a dança fatal do toureiro predileto de Cabral em “Lembrando Manolete”²²⁸

²²⁵ HAMBURGUER. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Moreira de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 51. (grifo nosso)

²²⁶ PAZ. *O arco e a lira*, p. 178.

²²⁷ Cf. DELEUZE, *Nietzsche e a Filosofia*, p. 11; e também o comentário de Zourabichvili: “Uma ‘coisa’ – fenômeno de qualquer ordem, física, biológica, humana – não tem sentido em si, mas somente em função de uma força que dela se apodera. Portanto, ela não tem interioridade ou essência: seu estatuto é o de ser um *signo*, o de remeter a outra coisa distinta de si mesma: à força que ela manifesta ou exprime. Toda exegese voltada para o conteúdo explícito da coisa nada nos ensina sobre seu sentido, e, acreditando dizer sua natureza, ela de fato se limita a descrever um fenômeno”. In: ZOURABICHVILLI. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*, p. 59.

²²⁸ MELO NETO. Agrestes. In: *Poesia completa e prosa*, p. 506.

Tourear, ou viver como expor-se;
expor a vida à louca foice

que se faz roçar pela faixa
estreita de vida, ofertada

ao touro; essa estreita cintura
que é onde o matador a sua

expõe ao touro, reduzindo
todo o seu corpo ao que é seu cinto,

e nesse cinto toda a vida
que expõe ao touro, oferecida

para que a rompa; com o frio
ar de quem não está sobre um fio.

ou como o nadador de Deleuze que, para aprender a nadar, precisa se expor ao mar ameaçador, interpretando e respondendo aos signos da água, movimentando-se sempre em resposta aos movimentos aquáticos:

O movimento do nadador não se assemelha ao movimento da onda; e, precisamente, os movimentos do professor de natação, movimentos que reproduzimos na areia, nada são em relação aos movimentos da onda, movimentos que só aprendemos a prever quando os apreendemos praticamente como signos. Eis porque é tão difícil dizer como é que alguém aprende: há uma familiaridade prática, inata ou adquirida, com os signos, que faz de toda educação algo de amoroso, mas também de mortal. Nada aprendemos com aquele que nos diz: faça como eu. Os nossos únicos mestres são aqueles que nos dizem “faça comigo” e que, em vez de nos proporem gestos para reproduzir, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo. (...) Quando o corpo conjuga os seus pontos notáveis com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta esta diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. Aprender é constituir este espaço do encontro com signos, espaço em que os pontos notáveis se articulam uns nos outros e em que a repetição se forma ao mesmo tempo que se disfarça. Há sempre imagens da morte na aprendizagem, graças à heterogeneidade que ela desenvolve, aos limites do espaço que cria. Perdido no longínquo, o signo é mortal; e também o é quando nos atinge diretamente²²⁹.

Observando os dois belos textos acima, a relação toureiro e touro, nadador e onda, somos capazes de apontar as ressonâncias que o encontro dos pensamentos de Cabral e de Deleuze criam no que tange à educação. São cinco os pontos principais: 1) Exposição. O contato, o encontro (“tourear ou viver como expor-se, expor a vida à louca foice”): a relação básica e necessária, a violência entre o que se aprende e o que vai ser aprendido, entre o que ensina e o que vai ser ensinado, entre o professor e o aluno, “entre” o sujeito e o objeto. 2) Experiência. A prática, o confronto (“só aprendemos quando os apreendemos praticamente como signos”): a relação é concreta e corresponde ao *fazer*, envolve a atividade de observar, de captar, de reproduzir, em suma, de perceber e de ser afetado. 3) Participação. A comunhão,

²²⁹ DELEUZE. *Diferença e repetição*, pp. 73-74.

a indiscernibilidade (não aprendemos com quem diz “faça como eu”, mas com quem diz “faça comigo”): não há distinção real entre mestre e aluno, sujeito e objeto, aprender e ensinar. Ser mestre é ser aluno, aprender é já ensinar, (e em francês, língua de Deleuze, a palavra “*apprendre*” reúne os dois sentidos, de aprender e de ensinar). 4) Risco. A vida, a morte (“a faixa estreita de vida, ofertada”, “há sempre imagens da morte na aprendizagem”): o lançar-se ativo frente ao caos, a exposição, a seleção impessoal que arranca os perceptos das percepções, os afectos das afecções. A educação envolve o risco, pois educar-se é se colocar no corpo a corpo com o mundo e sempre há a ameaça de se sucumbir. 5) Criação. A dança, o nado (“o frio ar de quem não está sobre um fio”, “aprender é constituir esse espaço de encontro com os signos”): tourear, criar é tornar possível o processo de educação, a dobradura de forças que faz emergir a subjetividade entre o sujeito e o objeto; a invenção, a produção de si e da obra.

Essas cinco posições resumem em conjunto um programa que denominamos, seguindo Cabral e Deleuze, *educação* ou processo de subjetivação, condição e substrato do *conhecimento*. Obviamente, colocadas assim, são insuficientes e demasiado esquemáticas. Mas devemos entendê-las não como etapas sucessivas, mas como posições coexistentes, atravessamentos. O pensamento que se fecha aos encontros não se mantém emancipado; ao contrário, curva-se refém do Eu, embota-se, perde a capacidade de afetar e de ser afetado, sua prática se engessa, no limite, deixa de ser pensamento. Da mesma maneira, não se pode dizer legítimo o pensamento que se conforma ser para sempre receptor, subjugado às forças alheias, incapaz de criar por si mesmo. Quem não é capaz de ensinar o pensamento não dominou seu fazer e resigna-se a ser veículo transmissor da maestria de fazeres alheios. Os dísticos emparelhados do poema, como a repetição e a diferença no trecho de Deleuze, espelham a luta mortal entre touro e toureiro, entre o nadador e a onda, entre o criador e a matéria prima, demonstram como a própria dança, o próprio nado, a própria educação é o conhecimento. Tanto para Cabral quanto para Deleuze, educação significa experimentação, e é nesse sentido que é também performance, espetáculo. Pois a educação é anti-natural, é sempre um esforço, é sempre pela pedra.

2.3 *The time is out of joint*

O problema do conhecimento e da educação não pode ser desvinculado de uma interrogação sobre o tempo. Uma das principais consequências da revolução kantiana na

história da filosofia foi introduzir a forma do tempo na formulação do cogito cartesiano, abrindo caminho para uma nova imagem do pensamento em que o Eu e Deus são destituídos de seus lugares de regulação, o que tem por consequência uma concepção do Ser como pura diferença.

A crítica de Kant ao “eu penso, logo sou” de Descartes incide em apontar a impossibilidade de se estabelecer encadeamento direto entre o “eu penso”, ato de pura determinação, e o “eu sou”, posição de algo a determinar. É como se houvesse um hiato entre o ato de pensar e a substância pensante, pois Descartes não esclarece a “forma” de como se determina o indeterminado, como se passa do pensar ao ser. Nesse *gap* entre os dois termos, Kant insere o tempo: concebe-o como condição para se conectar o “eu penso” ao “eu existo”. Ao “complementar” o cogito cartesiano, Kant libera definitivamente o pensamento da existência de Deus, já que não há mais espaço para a intervenção de um ser onipotente que una os dois termos e, além disso, “racha” o Eu em dois: o *Eu* transcendental, que em francês Deleuze (seguindo uma classificação já dada por Sartre) chama de “Je”, e o Eu empírico, ou o “Moi”:

O Eu [Moi] está no tempo e não para de mudar: é um eu passivo, ou antes, receptivo, que experimenta as mudanças no tempo. O *Eu* [Je] é um ato (eu penso) que determina ativamente minha existência (*eu sou*), mas só pode determiná-la no tempo, como a existência de um eu [moi] passivo, receptivo e cambiante que representa para si tão somente a atividade de *seu próprio* pensamento. O *Eu* e o Eu estão, pois, separados pela linha do tempo que os reporta um ao outro sob a condição de uma diferença fundamental. Minha existência jamais pode ser determinada como a de um ser ativo e espontâneo, mas como a de um eu passivo que representa para si o *Eu*, isto é, a espontaneidade da determinação, como um Outro que o afeta²³⁰.

Essa fratura do eu operada por Kant é o equivalente conceitual à célebre fórmula poética de Rimbaud: “Je est un autre” [Eu é um outro]. Com ela, subentende-se que o único conhecimento possível é o do eu fenomenal, ou seja, o conhecimento do eu passivo, imerso no tempo. Conhecemo-nos do mesmo modo como conhecemos qualquer outro fenômeno: não como “somos”, mas como nos “aparecemos”. “Neste sentido, o ‘eu penso’ só pode conhecer o que ele não é”²³¹. Pensado de tal maneira, o tempo é a diferença que infiltra o eu e o cinge em dois.

Protagonista em vários de seus poemas, o tempo de João Cabral figura em sua obra numa dualidade experiencial, numa tensão entre o tempo em si e a consciência-corpo que o vivencia, o que deixa entrever uma escolha de cunho ético no que tange à conduta da

²³⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 43.

²³¹ MACHADO. *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 112.

experiência. Contudo, ainda que essa “tensão dual” se baseie na contraposição perspectiva entre o mundo interior e o mundo externo, não há dúvida de que o tempo cabralino tende a se mostrar como algo que se situa do lado de “fora”; uma coisa ou entidade autônoma que se mostra em forma pura apenas quando contraposta a espaços abertos e estendidos. O tempo de Cabral é agente corrosivo apartado do que consome; líquido volátil em que a subjetividade, como qualquer outro objeto no mundo, está imersa. Isso é demonstrado em “Para mascar com *chiclets*”²³²:

Quem subiu, no novelo do chiclets,
 ao fim do fio ou do desgastamento,
 sem poder não sacudir fora, antes,
 a borracha infensa e imune ao tempo;
 imune ao tempo ou o tempo em coisa,
 em pessoa, encarnado nessa borracha,
 de tal maneira, e conforme ao tempo,
 o chiclets ora se contrai ora se dilata,
 e consubstante ao tempo, se rompe,
 interrompe, embora logo se reemende,
 e fique a romper-se, a reemendar-se,
 sem usura nem fim, do fio de sempre.
 No entanto quem, e saberente que ele
 não encarna o tempo em sua borracha.
 quem já ficou num primeiro chiclete
 sem reincidir nessa coisa (ou nada).

2.
 Quem pôde não reincidir no chiclete,
 e saberente que não encarna o tempo:
 ele faz sentir o tempo e faz o homem
 sentir que ele homem o está fazendo.
 Faz o homem, sentindo o tempo dentro,
 sentir dentro do tempo, em tempo-firme.
 e com que, mascando o tempo chiclete,
 imagine-o bem dominado, e o exorcize.

Nesses versos intrincados – em que as repetições insistentes e as rimas externas e internas encenam o ato contínuo e difuso de mascar chiclete – coexistem duas abordagens sobre a temporalidade, dois modos que configuram a tensão da experiência conforme proposta pelo poeta. A primeira modalidade concebe o tempo inserido no movimento (o dilatar e contrair do chiclete “consubstante ao tempo”), fundido às coisas (“encarnado na borracha”), submisso ao entendimento e à causalidade; em suma, como tempo cronológico e linear (“a romper-se, a reemendar-se, sem usura nem fim, do fio de sempre”). Como o chiclete que masca, o eu é “consubstante” à temporalidade e, passivo (“sem poder não sacudir fora”), assiste ao tempo e a si mesmo, experimentando-o e experimentando-se como fenômeno. Desse ponto de vista, parece haver uma semelhança com o tempo do eu empírico de Kant,

²³² MELO NETO. Educação pela pedra, p. 338.

aquele que Deleuze chama de “Moi”. Já a segunda abordagem, introduzida a partir da conjunção adversativa “no entanto” no décimo terceiro verso da primeira estrofe, implica a necessidade de um eu (“quem”) que possa escapar à causalidade (“não reincidir no chiclete”) para sentir o tempo como força externa, que seja capaz de o experimentar por dentro e de dentro. Aqui, a subjetividade lança o tempo fora para só então poder “habitá-lo”, propondo uma vivência temporal ativa, que ressoa o âmbito do eu transcendental, o “Je”. “Habitar o tempo”²³³ é, inclusive, nome de outro poema, no qual a questão de duas experiências do tempo nos parece mais bem colocada:

Para não matar seu tempo, imaginou:
 vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
 no instante finíssimo em que ocorre,
 em ponta de agulha e porém acessível;
 viver seu tempo: para o que ir viver
 num deserto literal ou de alpendres;
 em ermos, que não distraiam de viver
 a agulha de um só instante, plenamente.
 Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
 habitá-lo, na agulha de cada instante,
 em cada agulha instante: e habitar nele
 tudo o que habitar cede ao habitante.

2

E de volta de ir habitar seu tempo:
 ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
 e como além de vazio, transparente,
 o instante a habitar passa invisível.
 Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
 matar o tempo, enchendo-o de coisas;
 em vez do deserto, ir viver nas ruas
 onde o enchem e o matam as pessoas;
 pois como o tempo ocorre transparente
 e só ganha corpo e cor com seu miolo
 (o que não passou do que lhe passou),
 para habitá-lo: só no passado, morto.

Conforme a estrutura geral de *Educação pela pedra*, livro ao qual também pertence “Para mascar com *chiclets*”, “Habitar o tempo” possui duas partes contrapostas, que não delineiam necessariamente oposição antagônica, mas uma “polifonia” de sentido que pertence à harmonia dissonante que forma o todo do poema e do livro. Uma vez mais, Cabral sugere uma dupla via de lida no e com o tempo. A primeira estrofe postula o desígnio de o conservar (“para não matar seu tempo”) mediante focalização no presente imediato (“vive-lo no instante finíssimo em que ocorre, ao vivo”), abolindo ao máximo o espaço extenso das coisas ao redor (“viver num deserto literal que não distraia de viver o instante plenamente”) para *inserir-se* no tempo (“vivendo-o de dentro dele, habitar nele tudo o que habitar cede ao habitante”). A

²³³ Ibidem., p. 339.

segunda estrofe indica um momento posterior (“e de volta de ir habitar o seu tempo”), em que a intenção primeira malogra em razão da impossibilidade de se estabelecer referência num paradoxal deserto inextensivo (“ele corre vazio, o tal tempo ao vivo, e o instante de habitar passa invisível”). Aponta-se então outro local para se habitar o tempo, diametralmente contrário ao exposto na primeira parte do poema: ao invés da ponta viva e vazia do presente, a amplitude cheia de coisas do passado já ido, morto.

Ao tornar o tempo mais uma de suas “coisas”, a poesia de João Cabral se põe próxima à empreitada filosófica de Kant, aquele que, segundo Deleuze, “libertou” o tempo ao torná-lo autônomo em relação à consciência. Quando faz da temporalidade uma condição do pensar, fraturando o eu e separando-o de sua essência, Kant emancipa o tempo de qualquer subordinação. No limite, livra-o da submissão ao movimento e, invertendo a equação costumeira, submete o movimento a uma forma temporal pura. O resultado pode ser ilustrado pela fórmula do Hamlet de Shakespeare: *the time is out of joint*, “o tempo está fora dos gonzos”. É um tal tempo autônomo, tempo-coisa, o que aparece em “O alpendre no canavial”²³⁴:

Do alpendre sobre o canavial
a vida se dá tão vazia
que o tempo dali pode ser
sentido: e na substância física.

Do alpendre, o tempo pode ser
sentido com os cinco sentidos
que ali depressa se acostumam
a tê-lo ao lado, como um bicho.

Coisificado como “um bicho” que os sentidos humanos se acostumam a ter “ao lado”, o tempo é objeto situado no espaço e, por isso, inversamente proporcional a este. Quanto mais dilatado o espaço, mais denso o tempo. O espaço privilegiado do alpendre sobre o canavial, onde a “vida é rala”, isto é, onde o movimento se dilui, é o que permite a solidificação do tempo; do mesmo modo a “alma”, a subjetividade, quanto mais expandida, afrouxada, mais capaz de perceber o tempo puro:

Ou porque no deserto, em volta,
da cana oceânica e sem ilhas,
ou poros, mais ávidos, se abram
e a alma se faça menos fibra,

ou porque ele próprio, o tempo,
por contraste com a vida rala,
se condense, se faça coisa,
que se vê, se escuta, se apalpa.

²³⁴ MELO NETO. Serial, p. 309.

O tempo, contudo, apesar de sua densidade, não é sempre homogêneo como “água lisa”. Ele se dá a ver no descontínuo e no diverso que enriquece seu ritmo, como nos sons característicos de cada um dos múltiplos pássaros. O tempo, além de coisa, é também linguagem:

Do ermo que vai em derredor,
das várzeas de cana somente,
passarinhos buscando pouso
vem aterrissar neste alpendre.

Onde cada um com a receita
herdada dentro da família
se põe a demonstrar que o tempo
não soa sempre em água lisa.

O tempo então é mais que coisa:
e como capaz de linguagem,
e que ao passar vai expressando
as formas que tem de passar-se.

Para Deleuze, o erro filosófico de Kant é tentar reabilitar a integridade do Eu e a necessidade de Deus através da identidade sintética e da moralidade da razão prática, abstendo-se de assumir as consequências radicais que sua própria filosofia criou ao libertar o tempo. Diferentemente de Kant, João Cabral não faz concessões, tomando o tempo fora de seus gonzos sem reintroduzir nenhum tipo de transcendência. Nos poemas comentados acima o poeta retoma, de um outro ponto de vista, as duas faces do tempo já encaradas na trilogia negativa, que comparamos antes aos tempos de Cronos e de Aion. Se naquele tríptico Cabral enfrentava uma crise que o levava a oscilar entre essas duas formas do tempo, nos livros maduros ele as apresenta uma vez mais, mas tomando afirmativamente a posição de uma delas: a forma do tempo de Aion, entendido como a coexistência do passado, do presente e do futuro. Essa postura afirmativa do poeta perante uma temporalidade simultânea conduz à indagação sobre o passado e a memória e, conseqüentemente, às suas conexões com a criação poética. Assim, em “O profissional da memória”²³⁵, de *Museu de tudo*, o trabalho de rememoração que envolve uma mulher e a cidade de Sevilha, é escrutinado e estendido metalinguisticamente à reinterpretação do real que é a feitura da poesia:

Passeando presente dela
pelas ruas de Sevilha,
imaginou injetar-se
lembranças, como vacina,

para quando fosse dali
poder voltar a habitá-las,
uma e outras, e duplamente,

²³⁵ MELO NETO. *Museu de tudo*, p. 375.

a mulher, ruas e praças.

Assim, foi entretecendo
entre ela, e Sevilha fios
de memória, para tê-las
num só e ambíguo tecido;

foi-se injetando a presença
a seu lado numa casa,
seu íntimo numa viela,
sua face numa fachada.

Mas desconvivendo delas,
longe da vida e do corpo,
viu que a tela da lembrança
se foi puindo pouco a pouco;

já não lembrava do que
se injetou em tal esquina,
que fonte o lembrava dela,
que gesto dela, qual rima.

A lembrança foi perdendo
a trama exata tecida
até um sépia diluído
de fotografia antiga.

Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera:
que hoje qualquer coisa de uma
traz da outra sua atmosfera.

De imediato, a “narrativa” onisciente em terceira pessoa que rege o poema já indica um distanciamento entre o eu lírico e os acontecimentos, ilustrando o duplo movimento que vai da percepção à memória e a posterior sobreposição dela ao aqui e agora. O presente do caminhante, caracterizado pelas ações perceptivas que executa, é referido no passado, ou seja, no próprio poema, que é, em si, uma espécie de memória. Assim como o homem já não é mais aquele perceptor de Sevilha, aquele que tentava unir a cidade mnemonicamente à mulher, o poema não é um retrato fiel do episódio, mas sua “fotografia antiga”, “um sépia diluído”. Se a memória, relacionando Sevilha e a mulher, não as recupera per si, mas traz uma “da outra sua atmosfera”, o poema é uma “outra forma” de fazer subsistir tal atmosfera: é uma foto da foto, e o poeta é o fotógrafo, o “profissional da memória”. Essa “profissionalização” não se opõe ao “voluntarismo”, no sentido em que falamos de “memória voluntária”, mas é, na verdade, sua radicalização. O profissional da memória é aquele que executa com plena consciência o trabalho de recordação, de seleção e cooptação das lembranças, não dando ensejo à livre associação e ao sonho. Ao contrário do que se passa em Marcel Proust, tratando-se de Cabral, mesmo o memorialista está sempre atento e desperto.

Não obstante, o problema principal posto pelo poema é de método: como a memória do passado transfigura a percepção presente e, em última instância, torna-se algo essencialmente diferente? Essa questão nos leva de volta à filosofia de Bergson, cujo estrato epistemológico está centrado na distinção e, por fim, na reconciliação, entre matéria e espírito, entre cérebro e memória.

Para Bergson, o tempo presente é o tempo da ação, tempo em que estamos voltados intensivamente para o mundo ao redor, percebendo-o e agindo sobre ele. “Nosso corpo é um instrumento de ação, e somente de ação”²³⁶, diz o filósofo. O cérebro, como órgão do corpo, está completamente inserido no presente, voltado para a percepção e a ação, e a memória está como que separada do presente, ainda que exercendo sobre ele influência decisiva. Isso se explica pela proposição de que a memória não “está” no cérebro, mas é como que “instrumentalizada” por ele quando há a necessidade de se agir no presente da matéria. O cérebro é como uma vara de pescar que mergulha no oceano do passado para “selecionar” dentre as inúmeras lembranças alguma que o auxilie a resolver um problema presente colocado pela percepção. O cérebro é um crivo mecânico que, despertado pela percepção, está sempre voltado para a utilidade.

A mediação entre as lembranças passadas e as percepções presentes executada pelo cérebro sugere uma distinção clara entre passado e presente, o primeiro sendo não apenas o presente que passou, mas também um ente autônomo *contemporâneo* ao presente. No poema, o personagem vai “se injetando” de percepções enquanto passeia por Sevilha com a mulher “presente”, tentando elaborar *posteriormente* na memória uma associação entre as duas, tecer “fios de memória, para tê-las num só e ambíguo tecido”. O “profissional da memória” – e daí o epíteto – almeja o controle desse processo, ou seja, determinar conscientemente não apenas quais as percepções ele reterá como lembranças, mas como estas deverão se atualizar depois em resposta a percepções futuras: “para quando fosse dali poder voltar a habitá-las, uma e outras, e duplamente, a mulher, ruas e praças”. É por isso que quando afastado da ação e da percepção de Sevilha e da Mulher, “desconvivendo delas, longe da vida e do corpo”, o profissional da memória vê “que a tela da lembrança se foi pindo pouco a pouco”, ou seja, que ocorreu uma *atualização* do passado virtual, acarretando uma perda inexorável da “pureza” da lembrança que, paradoxalmente, resulta em produto capaz de condensar em si a memória de ambas, Mulher e Sevilha, pois “de outra forma [as] recupera: que hoje qualquer coisa de uma traz da outra sua atmosfera”. Ora, não seria essa capacidade de reter a lembrança

²³⁶ BERGSON. *Matéria e memória*, p. 261.

e transformá-la em algo novo o trabalho de todo artista? Não seria, no caso da poesia, o produto criado por esse “profissional da memória” o próprio poema?

Voltemos a Bergson. A maneira como Cabral coloca a questão do tempo ressoa a teoria da memória do filósofo, para quem o presente é como que a ponta do passado, sempre a roer o futuro. O passado tem existência real, assim como as coisas o têm diante de nossa percepção. Como já vimos, o corpo não é o ponto a partir do qual emana o tempo psicológico, mas está ele mesmo imerso no tempo, como uma imagem qualquer. O presente se baseia no conjunto de sensações e movimentos que afetam essa imagem, no esquema sensório-motor que define nossa relação imediata com o mundo, isto é, com seu campo de ação e utilidade. O que, segundo Bergson, “equivale a dizer que meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo”²³⁷, na seleção das percepções sobre as quais ele deve agir e na memória habitual que lhe apresenta as soluções no plano da ação para as percepções imediatas que o afetam. Vista desse modo, a memória não consiste em uma regressão do presente em direção ao passado, mas em um movimento do passado para o presente, o corpo sendo a ponta de lança da memória que toca o mundo externo. O conceito de duração, a *durée* bergsoniana, propõe a coexistência do passado e do presente como duas coisas diferentes que caminham paralelas. A duração é justamente o “inchamento” do passado, cuja ponta é o presente, em direção ao porvir. Assim como a filosofia de Bergson, a poesia de Cabral é um esforço para se pensar o tempo através de outra figura que não a reta e tampouco o círculo. O tempo puro é como um espiral, em que passado, presente e futuro relacionam-se por saltos, cortes e conexões, em que a ponta mais distante toca o início e modifica o meio. Supondo dois ou mais termos relacionados que podem ser pontos localizados no espaço ou estados deslocados no tempo, o movimento de translação que leva de um a outro ocasiona também a transformação do todo que compreende os termos. É nesse sentido que o tempo puro só se dá a ver arrancado do movimento. “O espaço não é o suporte sobre o qual o movimento real se põe; é o movimento real, ao contrário, que o põe abaixo de si”²³⁸. O movimento é anterior ao espaço homogêneo e este, no extremo, nada mais é que a fôrma de que nosso entendimento se utiliza para imobilizar o devir com vistas à ação e à utilidade prática. No poema “Num bar da *Calle Sierpes*, Sevilha”²³⁹, Cabral indica um “descompasso” entre o movimento, as coisas que “passam”, e o tempo, a coisa que “passa” e faz “passar.

Vendo tanto passar

²³⁷ BERGSON. *Matéria e memória*, p. 162.

²³⁸ *Ibidem.*, p. 256.

²³⁹ MELO NETO. Crime na “Calle” Relator. In: *Poesia completa e prosa*, p. 346.

só não assisto ao tempo.
No corredor tortuoso
da rua é menos denso.

Quanto mais faz passar
em todos os sentidos,
o tempo ou se distrai
ou se apaga, dormindo.

Depois de não sei quanto
demorar-me em seu vácuo,
parece que o relógio
correu adiantado.

Porém que ele está certo
logo depois descubro:
o tempo o fez andar,
como fez andar tudo.

Não posso é me lembrar
em que foi consumido,
se nada em mim dormiu
e tanto passou, vivo.

É que a unificação
de todos os sentidos,
como o disco de Newton,
dá um branco de olvido?

Seja o que for, o tempo
aqui não é sentido:
nem há como captá-lo,
múltiplo como é e tão rico.

Dá-se a tantos sentidos
que nenhum o apanha,
na vária *Calle Sierpes*
de Sevilha da Espanha.

No mesmo sentido, em “O motorneiro de Caxangá”²⁴⁰, de *Quaderna*, Cabral intui o tempo puro, arrancado do movimento:

Mas o trem de casas-vagões
passa ou é passado por?
como poder distinguir
do passado o passador?

se na estrada tudo passa
e nada de vez passou?
como saber se é a gente
ou as casas-trem o andador?

ou quem sabe? a própria estrada
rolando com um propulsor?
(pois dela sobe incessante
e subterrâneo rumor).

²⁴⁰ MELO NETO. *Quaderna*. In: *Poesia completa e prosa*, p. 218.

De certo modo, esses poemas explicam o fracasso, descrito em “Habitar o tempo”, de se procurar vivenciar a temporalidade esvaziando-a, experienciando-a em sua extremidade atual absoluta. O presente só existe na sua condição de utilidade e ação, no mundo da causalidade, do movimento, daí a necessidade de preenchê-lo com coisas, atuá-lo, para se fazer “habitar” por ele. Já o passado “morto”, isto é, o passado já “passado”, é algo que sempre carregamos conosco; é ele que podemos de fato “habitar”, mas apenas se abraçarmos sua inutilidade, sua condição originária de tempo puro. Percebe-se então uma diferença fundamental entre presente e passado, a qual Deleuze define nestas palavras:

Entre a matéria e a memória, entre a percepção pura e a lembrança pura, entre o presente e o passado, deve haver uma diferença de natureza (...). Se temos tanta dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado já não é, que ele deixou de ser. Confundimos então o Ser com o ser-presente. Todavia, o presente *não é*; ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser-útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele *É*, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si²⁴¹.

Essa passagem demonstra a paradoxal eternidade do puro devir de Deleuze. Paradoxo que, no entanto, é apenas aparente. O devir, transformação e desenvolvimento infinito do mundo, é eterno; daí que o novo só pode surgir da eternidade, a diferença só ocorrer em meio à repetição. Consequentemente, só se pode falar em essencialismo deleuziano nos seguintes termos: uma essência mutante, uma permanência do provisório, uma eternidade do devir. O próprio o diz em termos bergsonianos, quando afirma que há “um ‘passado em geral’, que não é o passado particular de tal ou qual presente, mas que é como que um elemento ontológico, um passado eterno e desde sempre, condição para a ‘passagem’ de todo presente particular. É o passado em geral que torna possíveis todos os passados”²⁴². Esse “passado em geral” nada mais é do que aquilo que Deleuze chama de “virtual”, em contraponto ao presente particular, ao “atual”.

2.4 O atual e o virtual

Em *Diferença e repetição*, Deleuze acautela: “o único perigo é confundir o virtual com o possível. Com efeito, o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma ‘realização’. O virtual, pelo contrário, não se opõe ao real; ele possui uma realidade por si

²⁴¹ DELEUZE. *Bergsonismo*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 46.

²⁴² *Ibidem.*, p. 48.

mesmo. O seu processo é a atualização”²⁴³. Essa passagem condensa a conceituação do par virtual/real conforme pensada por Deleuze. Devido a sua profusão sintética, analisemo-la em partes:

1) “O único perigo é confundir o virtual com o possível”. Quando Deleuze chama a atenção para o erro da associação com o possível, o que ele afasta do conceito de virtual é o sentido de possível como *provável*. Diferente é a relação que mantém o virtual com aquele aspecto do possível que se entende por *potencial*. O virtual é uma potência. A pergunta espinosista “O que *pode* um corpo?” e a ética nietzschiana das forças que nos afastam ou nos aproximam do que *podemos* é parte intrínseca da virtualidade deleuziana, por sua vez inspirada em Bergson. A essa linhagem conceitual devemos acrescentar a dualidade *ato* e *potência* aristotélica, com a qual o par atual/virtual possui inegável filiação. Portanto parece-nos útil, para que não haja confusões, isolar, na ideia de possível, a noção de potência da noção de provável. Apenas este último é o alvo da oposição deleuziana ao virtual.

2) “O possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma ‘realização’”. O real é aquilo que é, aquilo que está aí, dado empiricamente. Se observamos a chuva cair na janela e, ao abrirmos a mão, sentimos as gotículas de água vindas do céu, seguidas de uma grande precipitação, podemos afirmar: chove. Constatada pela nossa experiência, a chuva que cai no momento é *real*. No entanto, se momentos antes tivéssemos observado no céu algumas nuvens carregadas, mas, ao constatar que ainda não chovia, disséssemos “vai chover”, estaríamos já no campo do possível como *provável*. Chover era uma probabilidade, poderia tanto chover como não chover. Desse modo, o possível (provável) é aquilo que se acrescenta ao real, uma soma que não poderia ser feita se antes já não existisse o real como fundamento. Daí o possível ser sempre um desdobramento do real, uma parte que não difere dele por natureza. O possível, que é sempre futuro, está ancorado no presente do real, uma ilusão baseada na concepção retilínea do tempo, segundo a qual o presente mergulharia lentamente no passado enquanto o futuro viria de encontro a nós.

3) “O virtual, pelo contrário, não se opõe ao real; ele possui uma realidade por si mesmo. O seu processo é a atualização”. O possível (provável) nada mais é que uma adição ao real, uma expansão ao que já é dado. Quando o possível se torna real é como se ele eliminasse outras possibilidades, uma operação de exclusão que podemos simbolizar com a conjunção “ou”: ou chove ou não chove. Procedendo dessa maneira, limita-se o real ao possível e, portanto, ao atual. Assim, é o virtual que nos permite pensar o real além do

²⁴³ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 345.

possível, pois real e virtual coexistem num mesmo processo. A atualização *trai* o virtual na medida em que sua efetuação implica necessariamente um produto sempre aquém de sua virtualidade. A partir disso podemos afirmar que o virtual não é uma entidade “extra” realidade, transcendente, derivada seja de um outro mundo ou de um Ser (Deus) fora do mundo que carregaria em si as “probabilidades” de existência por vir. O real é composto tanto pelo atual quanto pelo virtual. O atual é o empírico e o virtual é o ideal: o que há entre os dois é uma relação de imanência. Se a conjunção lógica que define o par real/possível é “ou”, em relação ao par virtual/atual a conjunção é ‘e’. A filosofia deleuziana se situa justamente nesse “entre” onde se situa a relação entre atual e virtual. Configurando-se como a potencialidade infinita do Real, pode-se dizer que o virtual é mais um dos nomes do Caos na obra deleuziana.

Cabral pode auxiliar-nos a compreender esse difícil trecho do plano filosófico de Deleuze por meio de um poema magistral que encena o movimento incessante do atual para o virtual e do virtual para o atual. Trata-se de “Estudos para uma bailadora andaluza”²⁴⁴. O livro a que pertence o poema, *Quaderna* (1959), é, como o nome sugere, composto por poemas que possuem estrofes formadas por quatro versos, quadras. Além disso, no livro, todos os poemas que se referem à figura feminina – novidade na poesia de Cabral até então – são preponderantemente metrificados em versos de sete sílabas, redondilhas maiores. No caso de “Estudos para uma bailadora andaluza”, esse esquema formal reflete diretamente a fórmula rítmica das *siguiriyas*, estilo de música flamenca que costuma utilizar versos de sete sílabas dispostos em quadras como letra para acompanhamento do ritmo sincopado do violão. Como de praxe em Cabral, o poema segue *pari passu* os atributos do objeto que replica, nesse caso redesenhando a bailadora flamenca no ato de sua dança, por sua vez encenada por meio de sucessivos símiles, os quais são insistentemente retificados pelo eu-lírico. O primeiro desses símiles é a imagem do fogo, com a qual a bailadora “inteira se identifica”:

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguiriyas*,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.

Identificação tanto de corpo (gestos, cabelo, língua, carne, nervos)

Todos os gestos do fogo
que então possui dir-se-ia:
gestos das folhas do fogo,
de seu cabelo, sua língua;

gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,

²⁴⁴ MELO NETO. *Quaderna*, p. 195.

carne toda em carne viva.

quanto de alma (caráter, extremismo, natureza faminta).

Então, o caráter do fogo
nela também se adivinha:
mesmo gosto dos extremos,
de natureza faminta,

gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.

Mas logo o eu-lírico restringe a identificação que antes classificava como inteiriça. Há um ponto na dança da bailadora que escapa ao fogo; conseqüentemente, a comparação com a imagem deste se revela insuficiente:

Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas siguiriyas,

de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra,

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.

“Desmentida” a semelhança com o fogo, novos símiles surgem para dar conta de outras características da bailadora. São símiles já marcados, no entanto, pela indeterminação causada por uma dupla tensão, dialética do dominador e do dominado, que envolve a dança:

Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança
toda a energia retesa
e todo o nervo de quando
algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão
de quem vai montado em sela,
de quem monta um animal
e só a custo o debela,

como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressentido ser mandado
e obedecendo protesta.

O eu-lírico então é levado a afirmar que os símiles só serão suficientes se forem considerados juntos, indiscerníveis.

Então, como declarar
se ela é égua ou cavaleira:
há uma tal conformidade
entre o que é animal e é ela,

entre a parte que domina
e a parte que se rebela,
entre o que nela cavalga
e o que é cavalgado nela,

que o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as inerva,

e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira.

“Cavaleira ou égua?”, pergunta o eu-lírico; “impossível traçar nenhuma linha fronteira entre ela e a montaria, ela é a égua e a cavaleira”, é a resposta. Mais um gesto específico invoca outro símile, dessa vez, a curiosa comparação de postura entre a bailadora e um telegrafista;

Quando está taconeando
a cabeça, atenta, inclina,
como se buscasse ouvir
alguma voz indistinta.

Há nessa atenção curvada
muito de telegrafista,
atento para não perder
a mensagem transmitida.

comparação esta que é posta em dúvida, mas logo depois reafirmada:

Mas o que faz duvidar
possa ser telegrafia
aquelas respostas que
suas pernas pronunciam

é que a mensagem de quem
lá do outro lado da linha
ela responde tão séria
nos passa despercebida.

Mas depois já não há dúvida:
é mesmo telegrafia:
mesmo que não se perceba
a mensagem recebida,

se vem de um ponto no fundo
do tablado ou de sua vida,
se a linguagem do diálogo
é em código ou ostensiva,

já não cabe duvidar:
deve ser telegrafia:
basta escutar a dicção
tão morse e tão desflorida,

linear, numa só corda,
em ponto e traço, concisa,
a dicção em preto e branco
de sua perna polida.

Aqui, a proliferação e a afirmação de símiles diferentes para gestos específicos dão a entender que o eu-lírico desistiu da identificação totalizante da primeira parte do poema. Seguindo a comparação com o telegrafista, outro gesto, as batidas fortes que a dançarina flamenca dá no chão, remetem a outra imagem: um camponês a trabalhar a terra:

Ela não pisa na terra
como quem a propicia
para que lhe seja leve
quando se enterre, num dia.

Ela a trata com a dura
e muscular energia
do camponês que cavando
sabe que a terra amacia.

Do camponês de quem tem
sotaque andaluz caipira
e o tornozelo robusto
que mais se planta que pisa.

Então essa imagem induz a partir de si outra, a imagem de uma árvore, a qual escapa por contraste e oposição ainda a uma terceira, a da ave:

Assim, em vez dessa ave
assexuada e mofina,
coisa a que parece sempre
aspirar a bailarina,

esta se quer uma árvore
firme na terra, nativa,
que não quer negar a terra
nem, como ave, fugi-la.

Árvore que estima a terra
de que se sabe família
e por isso trata a terra
com tanta dureza íntima.

Mais: que ao se saber da terra
não só na terra se afinca
pelos troncos dessas pernas
fortes, terrenas, maciças,

mas se orgulha de ser terra
e dela se reafirma,
batendo-a enquanto dança,

para vencer quem duvida.

Como se se fechasse um ciclo, a dança da bailadora “sempre acaba como começa”, e outros símiles são invocados para explicá-lo. Primeiro, a imagem dupla de livro/estátua para dar conta do duplo movimento de desafiada e desafiadora,

Sua dança sempre acaba
igual como começa,
tal esses livros de iguais
coberta e contra-coberta:

com a mesma posição
como que talhada em pedra:
um momento está estátua,
desafiante, à espera.

Mas se essas duas estátuas
mesma atitude observam,
aquilo que desafiam
parece coisas diversas.

A primeira das estátuas
que ela é, quando começa,
parece desafiar
alguma presença interna

que no fundo dela própria,
fluindo, informe e sem regra,
por sua vez a desafia
a ver quem é que a modela.

Enquanto a estátua final,
por igual que ela pareça,
que ela é, quando um estilo
já impôs à íntima presa,

parece mais desafio
a quem está na assistência,
como para indagar quem
a mesma façanha tenta.

O livro de sua dança
capas iguais o encerram:
com a figura desafiante
de suas estátuas acesas.

e então o último símile, a imagem de uma espiga de milho, que se desfolha, assim como a bailadora se desvela no ato da dança.

Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, envolvida de palha;
madura, quase despida.

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.

Não só da vegetação
de que ela dança vestida
(saias folhudas e crespas
do que no Brasil é chita)

mas também dessa outra flora
a que seus braços dão vida,
densa floresta de gestos
a que dão vida a agonia.

Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora, de fato, sempre,
continue nela a vesti-la,

parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e, como a palha que seca,
vai aos poucos entreabrindo-a.

Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque terminada a dança
embora a roupa persista,

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.

É a última imagem “que a memória conservará” pois é ela a síntese de todo o processo de “desfolhamento imagético” empreendido no poema, exemplar complicadíssimo não só da visão cabralina sobre o tempo, mas de toda sua ontologia. O futuro do pretérito no “Dir-se-ia” que abre os “Estudos” lança imediatamente o desfolhamento imagético na dimensão da virtualidade, o tempo verbal indicando menos a consequência condicional da ação que poderia ter acontecido no passado, isto é, no campo do possível, do que a incerteza, a indefinição, a indiscernibilidade que se interpõe à bailadora atual e suas imagens virtuais. “Estudos para uma bailadora andaluza” é como uma longa demonstração da pergunta no verso final de “Among school children” de William Butler Yeats, poema que lhe carrega similaridades que vão além da estrutura múltipla de quatro e das imagens duplicadas: “How can we know the dancer from the dance?”. Ao encenar o espetáculo flamenco por meio de símiles que, paradoxalmente, nos dão a ver a bailarina, seus gestos e traços, à medida que nos afasta do ato em si da dança, “Estudos para uma bailadora andaluza” é como uma montagem cinematográfica de cunho moderno, em que se intui um ritmo descolado da linearidade causal, um ritmo sobreposto em camadas: um tempo arrancado do movimento.

Em seus livros sobre cinema, Deleuze identificava dois grandes tipos de imagem fílmicas levando em conta suas relações com o tempo: “enquanto a imagem-movimento dá uma representação indireta do tempo, isto é, mostra o tempo através do movimento, representa o curso empírico do tempo, a imagem-tempo apresenta o tempo diretamente, dá uma apresentação direta do tempo, uma apresentação do tempo puro, livre do movimento”²⁴⁵. O primeiro tipo de imagem, a imagem-movimento, predominou no cinema clássico, cuja montagem privilegiava a ação; a segunda, a imagem-tempo, atinge seu apogeu a partir do neorrealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e o cinema japonês de Yasujiro Ozu. O cinema deste último, por exemplo, fez irromper da banalidade rotineira da vida comum a potência intolerável do tempo em si. Mesmo a mais simples circunstância, como a visita dos pais ao filho que mora no interior, o casal que não quer comprar uma televisão, a filha que não quer se casar para continuar a morar com o pai, traz a potência de uma visão que se concretiza na imagem de uma bicicleta parada ou num vaso de flores isolado em um canto do jardim. Essas naturezas mortas de Ozu, longe de serem imagens vazias, são imagens diretas do tempo. Essa abordagem direta do tempo, sem o intermédio do movimento, é o que fundamenta a imagem-tempo e a opõe à imagem-movimento. Uma imagem que não se fundamenta mais no esquema sensório-motor da vivência presente, como numa arte realista tradicional, mas sim na criação de situações óticas e sonoras puras.

A diferença entre os dois tipos de imagem fundamenta-se em dois tipos diferentes de “reconhecimento” perceptivo: 1) o reconhecimento automático ou habitual – reconheço um amigo, um animal reconhece um alimento – que é sensório-motor e funciona mediante movimento. Nesse tipo de reconhecimento, à primeira imagem do objeto vão se associando diversas outras imagens (como se os passos da dança da bailarina dos “Estudos” fossem apenas “narrados”, encadeados em imagens “fotográficas”) em um movimento horizontal que prolonga a percepção e extrai dela a utilidade do que é percebido, como se fossem reunidos em único plano diversos objetos distintos. 2) o reconhecimento atento, que consiste em fixar a percepção no objeto, deixando de prolongá-la. Aqui, captação é mais sutil, e apenas se orienta em direção ao objeto, descrevendo-o minuciosamente e descobrindo a cada nova investida perceptiva recomeçada do zero uma nova característica intrínseca (como os símiles do poema, que surgem a cada nova característica da bailarina invocada pelo eu-lírico). Assim, o objeto permanece o mesmo, mas atravessa diferentes planos (a espiga desfolhada). A essas formas de reconhecimento, correspondem os dois principais tipos de imagem: ao reconhecimento

²⁴⁵ MACHADO. *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 248.

habitual, a imagem-movimento sensório-motora; ao reconhecimento atento, a imagem-tempo ótica-sonora pura. Apesar de à primeira vista a imagem-movimento parecer mais rica por condensar em uma coisa várias outras associações e a imagem-tempo não passar de uma descrição pobre, isso é ilusório, pois o esquema sensório motor é apenas uma abstração que vai do particular ao geral, enquanto a imagem-tempo pura, embora evanescente, retém sempre uma singularidade essencial da coisa, dando uma amostra do quão inesgotável é sua descrição, já que sempre irá remeter a outras múltiplas descrições. É esse último tipo de reconhecimento e de imagem que a forma do poema nos permite alcançar. À medida que o cinema evolui sua linguagem específica, a predominância da imagem-movimento começa a dar lugar às imagens-tempo. Da mesma maneira, parece-nos que a poesia está mais próxima da imagem-tempo do que a prosa tradicional, cuja forma narrativa “encadeadora” a aproxima da imagem-movimento.

No poema de Cabral, a ignição *ex nihilo* da bailadora, capaz de “arrancar-se de si mesma”, espécie de efeito sem causa, é mostra de como o virtual paradoxalmente envolve uma cristalização que remete à eternidade, um tempo arrancado do movimento, fora dos gonzos. Ao observador (que ocupa o lugar do eu-lírico no poema), os gestos e o caráter da bailarina *lembram* (no sentido em que utilizamos esse verbo para comparar algo que observamos no momento a algo que conhecemos do passado) os gestos e o caráter do fogo. A associação é tão intensa que no decorrer dos versos sentimos que a bailadora não se *mistura* ao fogo, mas que, por alguns instantes incomensuráveis, *torna-se* ela mesma o fogo. Mas também o fogo que imaginamos adquire contornos humanos, e torna-se impossível distingui-lo por sua vez da bailadora. “À medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos”²⁴⁶. A identificação entre bailadora e fogo é um *devir*, um “entre”, o que significa dizer que não há uma metamorfose concluída, no sentido de que se passa de algo para outra coisa, de um ponto A para um ponto B, da bailarina ao fogo. Estamos no campo do que é indiscernível entre o atual e o virtual. Entre os dois elementos, a bailarina e o fogo, há um deslocamento infinito que nos impede de capturar um ou outro. É ainda nesse sentido que Bosi falará de uma certa evanescência da imagem poética:

Constituídas, as formas aparecem ao olho como algo firme, consistente. Mesmo as imagens ditas fugidias, esgarçadas, vaporosas, podem ser objeto de retenção e de evocação. Sendo finito o sistema de percepção de que o corpo dispõe, as imagens percebidas terão, necessariamente, margens, limites. A imagem terá áreas (centro,

²⁴⁶ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 8.

periferia, bordos), terá figura e fundo, terá dimensões: terá, enfim, um mínimo de contorno e coesão para subsistir em nossa mente²⁴⁷.

Se a imagem-movimento se forma a partir de um encadeamento que vai da percepção à ação, prolongando uma na outra, a imagem-tempo pura, de outro modo, não se prolonga em movimento, mas estabelece conexão com uma lembrança. É o que acontece quando o eu-lírico do poema aproxima a imagem presente da bailarina dançando sucessivamente a outras imagens que se encontram no passado da percepção. Dessa forma, uma situação objetiva correlaciona-se a uma lembrança subjetiva, o que é atual se vincula ao que é virtual. No entanto, caso a imagem-lembrança se atualize completamente, ou seja, se nos lembramos perfeitamente da situação passada subjetiva à qual associamos a situação presente objetiva, o encadeamento sensório-motor retoma novamente seu curso interrompido, volta novamente a passar da percepção para a ação. Daí o fracasso do eu-lírico em encontrar um símile que dê conta da totalidade da dança da bailarina. Para que uma imagem-tempo pura se constitua, é necessário que a lembrança falhe, que uma sensação de déjà-vu ou sonho prevaleça sobre a recordação objetiva, que um passado generalizado – como a sensação de que eu já vi algo parecido com a bailarina em algum lugar, mas o qual não se aplica muito bem – sobreponha-se ao passado particular. Deleuze atribuía a essa sensação produzida pela imagem-tempo a importância que têm o sonho, o pesadelo, o delírio e a alucinação no cinema europeu. Falando especificamente da imagem poética em *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi afirma algo semelhante: “A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência e pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele”²⁴⁸.

É uma propriedade das imagens-tempo a aptidão de se deslocar em dupla direção. “A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza”²⁴⁹. O que emerge dessas imagens por meio da dupla captura que efetuam do real e do imaginário, do presente e do passado, do atual e do virtual, é o próprio tempo. É como a experiência final na *Recherche* de Proust, uma experiência do tempo em si mesmo, não um tempo interior a nós, subjetivo, mas um tempo no qual nós estamos imersos, ao qual nós somos interiores: “Habitar o tempo”, como diz Cabral.

²⁴⁷ BOSI. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 22.

²⁴⁸ Ibidem, p. 19.

²⁴⁹ DELEUZE. *Cinema 2*, p. 89.

Ao contemplar a dança da bailadora, que acontece no presente, a memória do observador assimila-a a várias imagens retiradas do passado, constando uma relação entre as imagens não de sucessão, mas de contemporaneidade. A imagem atual, a bailarina dançando, já traz em si *suas* imagens virtuais: o fogo, a cavaleira, a égua, a telegrafista etc. Isto é, ela não remete a outro objeto (uma recordação de um “fogo” pretérito, por exemplo), a um passado particular, mas sim a uma outra face de si mesma, que a ela coexiste numa relação especular, a um passado “puro”, não cronológico. Essas duas faces da imagem tornam-se indiscerníveis na medida em que o virtual está sempre em vias de se atualizar assim como o atual de se virtualizar. Presente e passado, atual e virtual são como as faces de um cristal, que ora é límpido e ora opaco: são indiscerníveis e indivisíveis. Assim, o objeto permanece o mesmo, mas atravessa diferentes planos. A cada imagem associada à bailadora, cabe uma retificação do eu-lírico. A indecidibilidade sobre a imagem adequada para a bailadora não tem nada a ver com escolha metafórica, mas testemunha o instante ínfimo em que se dá a transição do virtual para o atual, aquilo que Deleuze chama de “cristais de tempo”, que são certas imagens capazes não de ser o tempo em si, mas de dar a ver o tempo. Daí o caráter de vidência que a arte realmente poderosa contém. Sua ideia de perceber o passado, o presente e mesmo o futuro através de uma imagem que apresenta o tempo diretamente, livre de sua associação ao movimento. Isso se dá porque sempre há algo que “resta” no processo de atualização. É nesse sentido que o virtual é uma potência, uma “tendência” que nunca se realiza por completo, mas também uma fonte inesgotável de acontecimentos.

A proliferação de imagens suscitadas pela dança da bailadora é ela própria uma dança. Como passos ritmados e estudados, as imagens nunca são aleatórias, associadas ao acaso. As imagens constantemente atualizadas são incapazes de abarcar a virtualidade da bailarina, então o poeta se propõe a retificação insistente ao final de cada uma das seis partes do poema. Essa estrutura é uma repetição. O devir é o conjunto do processo que conecta a transição do virtual para o atual; a repetição, o eterno retorno, seu motor. A repetição, como estrutura constitutiva do devir, é o que possibilita o advento do novo, pois o que se repete não é o atual efetivado, ou seja, aquilo que foi, mas sua dimensão virtual. A repetição é o modo que o discurso encontra para reter a imagem. Como pondera Alfredo Bosi: “como a série temporal do discurso persegue o imediato, o simultâneo, o ‘finito’ da imagem? Como se comporta o tempo à procura da matriz temporal? O discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de recorrências”²⁵⁰. Os passos e gestos da bailadora são essa

²⁵⁰ Ibidem., p. 32.

repetição, ritornelo, espécie de linha lançada sobre a dimensão virtual da eternidade, que traz à tona, a cada vez (isto é, atualiza) um de seus devires, virtualmente coexistentes. A dança é um eterno retorno da diferença, que “sempre acaba igual como começa”.

No início deste capítulo, fazíamos-nos as velhas perguntas relativas epistemológicas: é possível conhecer algo na relação sujeito *e* objeto? É possível conhecer sujeito *ou* objeto? Junto a Deleuze e Cabral, concluímos que o conhecimento só se pode dar “entre” essas duas instâncias, e assim invocamos o tempo como intermediário entre o fenômeno e a coisa. Agora cabe indagar: conseguimos avançar em relação à problemática do conhecimento segundo posta pelos dois pensadores ou apenas substituímos as primeiras perguntas por outras: como é possível conhecer *o* tempo? Como é possível conhecer *no* tempo? E se afirmamos como fizemos que o Ser é o Tempo, tais perguntas lançam-nos de volta ao ponto de partida: é possível conhecer o Ser? É possível conhecer?

Vimos acima como o objetivismo de João Cabral, seu desígnio de se fazer uma poesia *com* coisas, muitas vezes pode ser entendido como um método poético fenomenológico, em que os poemas seriam como que descrições dos objetos de que tratam, naturalmente enriquecidas pela arguta visão do poeta, ampliada pelas lentes de aumento de seu estilo. Parece-nos, no entanto, que o poeta nunca abdicou da ambição de se chegar ao âmago do ser, de fazer uma poesia *da* coisa. Embora os desafios de um empreendimento dessa espécie sejam óbvios, João Cabral não deixa de propor um procedimento poético que mire as entranhas das coisas, as entranhas do ser e do tempo. É desse modo que no poema “De um avião”²⁵¹, sob a tarefa de apreender a paisagem pernambucana na perspectiva de passageiro num aeroplano que gradualmente levanta voo, encontra-se a busca no tempo pelo conhecimento do ser.

Se vem por círculos na viagem
Pernambuco – Todos-os-Foras.
Se vem numa espiral
da coisa à sua memória.

Objeto que se mostra ao sujeito em múltiplas proporções e facetas, Pernambuco é a coisa em si que o poeta tenta reter enquanto parte do/para o mundo fenomênico (“Todos-os-Foras”), enquanto se desloca numa “espiral” do tempo que vai do presente ao passado, “da coisa à sua memória”. Da mesma maneira como o poema ilustra o alçar voo do avião, demonstra também, da trajetória ascendente pelos círculos da espiral do tempo, o movimento lógico da indução, em que se parte do particular rumo ao geral. “O primeiro círculo é quando / o avião no campo do Ibura”, são os arredores de onde se lança o sujeito do conhecimento, a

²⁵¹ MELO NETO. Quaderna, p. 203.

pista onde “o salto ele calcula” em direção ao objeto. No entanto, logo se nota que esse primeiro círculo de onde parte o sujeito não possibilita uma visão clara da coisa, e que há um obstáculo a impedir seu acesso:

De Pernambuco, no aeroporto,
a vista já pouco recolhe.
É o mesmo, recoberto,
Porém, de celulóide.

Esse ponto de partida, o aeroporto, base interna na qual o sujeito se encontra ainda retido, impõe um distanciamento em relação ao objeto.

Nos aeroportos sempre as coisas
se distanciam ou celofane.

O sujeito então lança-se para fora, dispondo-se a abrir a perspectiva,

Agora o avião (um saltador)
caminha sobre o trampolim.
Vai saltar-me de fora
Para mais de fora daqui.

mas se depara com a cisão entre *Eu* (Je) e *Eu* (Moi) ou, em termos fenomenológicos, entre “Em-si” e “Para-si”, figurada no poema pela condição peculiar de passageiro em um veículo: isto é, encontra-se dentro de algo que o leva para fora:

No primeiro círculo, em terra
De Pernambuco já me estranho.
Já estou fora, aqui dentro
deste pássaro manso.

Esse lançar-se para fora, em um primeiro momento, não é radical. No segundo círculo, o avião “a pequena altura” ainda remete ao contato imediato com os dados sensíveis do objeto, os quais o sujeito “veste por dentro”:

No segundo círculo, o avião
vai de gavião por sobre o campo.
A vista tenta dar
um último balanço.

A paisagem que bem conheço
por tê-la vestido por dentro,
mostra, a pequena altura,
coisas que ainda entendo.

Mas logo os dados imediatos dos sentidos se tornam obsoletos. No comentário geográfico-arquitetônico sobre a capital Recife, o observador serve-se de imagens, indicando a necessidade de uma mediação à proporção que se aumenta a distância, no tempo e no espaço, para a coisa.

E eis o Recife, sol de todo
o sistema solar da planície:
daqui é uma estrela
ou uma aranha, o Recife,

Invertendo a relação, agora é o distanciamento do Eu perante o objeto, sua externalização, que coloca obstáculos ao conhecimento:

(Já a distância sobre seus vidros
passou outra mão de verniz:
ainda enxerga o homem,
não mais sua cicatriz)

A especificidade, o particular, vai se perdendo quanto mais se amplia a perspectiva. Logo, as coisas concretas de Recife se transformam em abstrações geométricas, e a coisa-em-si, esse “diamante”, perde-se:

Penetra por fim o avião
pelos círculos derradeiros.
A ponta do diamante
perdeu-se por inteiro.

Até mesmo a luz do diamante
findou cegando-se no longe.
Sua ponta já rombuda
tanto chumbo não rompe.

Coisa-diamante: cristal, à primeira vista, impenetrável. No entanto, há uma maneira de se chegar ao conhecimento de Pernambuco: a memória. O diamante cabralino é o cristal de tempo deleuziano: imagem-lembrança através da qual se dá a ver o tempo.

Tanto chumbo como o que cobre
todas as coisas aqui fora.
Já agora Pernambuco
é o que coube à memória.

Já para encontrar Pernambuco
o melhor é fechar os olhos
e buscar na lembrança
o diamante ilusório.

Se o diamante, a coisa-em-si que se mostra através da lembrança, é ilusório, ele o é no sentido em que é ilusória uma lanterna mágica. Esta usa de uma fonte de luz que perpassa placas de vidro coberta com figuras que são projetadas na parede; movendo as placas, as figuras se mexem como se estivessem vivas. Ou seja, o que é uma ilusão não são as imagens, mas o movimento. O diamante de Cabral, coisa dura e densa, é também atravessado por uma “luz incisiva”, que nada mais é, como veremos logo à frente, que a consciência atenta.

É buscar aquele diamante
que vi apurar-se cá de cima,
que de lama e de sol
compôs luz incisiva;

Torna-se, então, possível o conhecimento:

desfazer aquele diamante
a partir do que o fez por último,
de fora para dentro,

da casca para o fundo,

até aquilo que, por primeiro
se apagar, ficou mais oculto:
o homem, que é o núcleo
do núcleo de seu núcleo.

Assim, é no tempo, no próprio salto que se dá do presente sensório-motor (“a partir do que o fez por último, de fora para dentro, da casca para o fundo”) rumo ao passado da lembrança pura (“até aquilo que, por primeiro se apagar, ficou mais oculto”) que se atinge o âmago do Ser, cujo “núcleo do núcleo de seu núcleo”, nada mais é do que o homem, consciência privilegiada pois capaz de colocar em questão o próprio ser, aquilo que Martin Heidegger chamou de *Dasein*, ou “ser-aí”.

Para Cabral, portanto, é por meio da memória que se chega às coisas. Mas basta apenas o trabalho de rememoração para que se conheça o mundo? Seguindo Bergson, Deleuze dirá que existem dois modos diferentes de conhecimento. O conhecimento mediato, prático, sensório-motor, que utilizamos para a ação no presente, nas intervenções cotidianas: um conhecimento baseado na “psicologia” do sujeito e do objeto; e o conhecimento imediato ou intuitivo, de fundo especulativo, em que mergulhamos no tempo puro. No limite, o conhecimento verdadeiro da realidade das coisas e de nós mesmos só é possível por meio deste último, o qual nos permite fugir ao círculo da ação e experienciar o ser em si. “Saltamos realmente no ser, no ser em si, no ser em si do passado. Trata-se de sair da psicologia; trata-se de uma Memória imemorial ou ontológica”²⁵². Esse último é o conhecimento demonstrado no poema, em que a observação e a descrição do objeto não bastam. Mas a passagem de um conhecimento psicológico para um conhecimento metafísico não significa por si um distanciamento do mundo prático. Aos poucos a rememoração, a lembrança pura, ganha existência psicológica, isto é, atualiza-se, passa do virtual para o atual, torna-se ferramenta da consciência que “age” no mundo da matéria. Afirmar essa transição de uma psicologia para uma metafísica implica ser capaz de distinguir, no âmago da memória – medida em que pode haver uma dilatação maior ou menor da duração –, uma maior ou menor complexidade na captação do passado. Assim, Deleuze nos alerta para o erro de confundirmos a distinção de natureza entre passado e presente, lembrança e percepção, com uma simples distinção de grau:

Instalamo-nos em um misto mal analisado. Esse misto é a imagem como realidade psicológica. Com efeito, a imagem retém algo das regiões nas quais fomos buscar a lembrança que ela atualiza ou que ela encarna; mas essa lembrança, precisamente, não é atualizada pela imagem sem que esta a adapte às exigências do presente,

²⁵² DELEUZE. *Bergsonismo*, p. 48.

fazendo dela algo presente. Assim, a diferença de natureza entre o presente e o passado, entre a percepção pura e a memória pura, é por nós substituída por simples diferenças de grau entre imagens-lembrança e percepções-imagens²⁵³.

O que nos faz recair no erro de misturar passado e presente e, com isso, impossibilita-nos alcançar o verdadeiro conhecimento é a ausência de um método que permita romper a relação sujeito e objeto para imergir no bojo do ser. Sem ele, “permanecemos forçosamente prisioneiros de um misto mal analisado, no qual não se podem discernir as diferenças de natureza originais”²⁵⁴. Esse método, Bergson e Deleuze chamam de *intuição*: “Trata-se da simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com sua qualidade própria”. Mas não devemos ver na intuição um fundo místico ou uma habilidade inata. “Esta maneira de compreender o real não nos é natural no estado atual do nosso pensamento; ela demanda uma ruptura com os hábitos, uma conversação com o espírito e um trabalho de reflexão”²⁵⁵.

Se o conhecimento prático possui natureza psicológica, enquanto o conhecimento intuitivo raiz metafísica, para se alcançar este último se faz necessário antes se libertar da hegemonia do primeiro, o que implica uma reeducação da sensação. Se no conhecimento do mundo no presente da ação (atual) encontramos “distensionados” no tempo, orientados por um sistema sensorio-motor fruto da inteligência – ou seja, pelo hábito –, para angariarmos o conhecimento metafísico do passado puro (virtual), necessitamos tensionar o tempo, fazer com que uma dobra do presente sobre o passado livre-nos do hábito, do reconhecimento e da ação automáticas com os quais reagimos ao aqui e agora. Essa libertação é efetuada pela intuição, ou por aquilo que Cabral dá o nome de *atenção*, como em “Catar feijão”²⁵⁶:

1.

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar esse feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre

²⁵³ Ibidem., p. 49.

²⁵⁴ Ibidem., p. 63.

²⁵⁵ VIEILLARD-BARON. *Compreender Bergson*. Trad. Maria de Almeida Campos. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 108.

²⁵⁶ MELO NETO. *Educação pela pedra*, p. 320.

um grão qualquer, pedra ou indigesto,
 um grão imastigável, de quebrar dente.
 Certo não, quando ao catar palavras:
 a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
 obstrui a leitura fluviante, flutual,
 açula a atenção, isca-a como o risco.

Nessa apologia de um estilo seletivo e vigilante, os versos são tanto a receita quanto o resultado. As elipses de conjunções e advérbios denotam a prática supressiva de “jogar fora o leve e oco, palha e eco”; as aliterações de consoantes e as reiteradas pausas, a presença de grãos de pedra indigestos que atravancam a leitura distraída e a prosódia mansa. Uma poética da assepsia que não exclui o dissonante, mas antes, procura-o; que assume seu “risco” e utiliza-o como “isca”. É esta a atenção cabralina: capacidade de contrair e tensionar a linguagem, fazendo saltar a qualidade inextensiva, a sensação ou o tempo puro, da quantidade extensiva, a percepção ou o espaço. O objetivo é alcançar o essencial mediante a supressão do inessencial; atingir, ao eliminar o acessório e o supérfluo, o caroço da coisa, “núcleo do núcleo de seu núcleo”. Otto Maria Carpeaux diz que o “estilo é escolha entre o que deve perecer e o que deve sobreviver”, e assim classifica o estilo de Graciliano Ramos “lírico”, pois “quer eliminar tudo que não é essencial (...). Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo. Para guardar apenas o que é essencial, isto é, conforme o conceito de Benedetto Croce, o ‘lírico’”²⁵⁷. Nesse sentido – e apenas *nesse* sentido – podemos falar de um “lirismo” em João Cabral. De maneira perspicaz, José Guilherme Merquior escreveu sobre o método da *atenção* em Cabral:

Qual será o método dessa incansável atenção? São o raio-x e o cubismo. Radiografia, como penetração do mais interior, do menos epidérmico, da alma mesma das coisas que se esconde, e que o poeta arrasta ao claro com sua retina de microscópio. Cubismo, porque essa poesia se torna plástica pelo visual, mas sobretudo pela correlação de planos, pela multiplicidade de sentidos, pelo contraponto cercado a coisa pelo sensível e pelo conceito, pelo físico e pelo humano. Correlação, em consequência, menos do que interpretação. Está nela a origem do poema em série, do serial onde a caça ao objeto (pessoa ou coisa) se sucede nos *flashes* de vários ângulos, nos cortes, nos closes, que só a técnica flexível do *cameraman* consegue unir sem perda de fluidez, de modo que o que era o filme eisensteiniano (o assalto brusco ao aspecto irrealizado do mundo) vira narração americana, de conjunções macias, de filme contínuo e brando – a notável sutileza com que as quadras se ligam e as redondilhas se entrelaçam²⁵⁸.

O método da atenção é um processo seletivo, e se esse “catar-feijão se limita com escrever”, isso indica que a arte, no caso de Cabral a poesia, possui a chave do acesso ao essencial. Em *Proust e os signos*, Deleuze vai enxergar na arte o conhecimento por

²⁵⁷ CARPEAUX. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

²⁵⁸ MERQUIOR. A nuvem civil sonhada, p. 63.

excelência, a única forma de pensamento capaz de atingir a essência do tempo. A arte reencontra o tempo perdido, não o trazendo como “vivido”, mas como vida impessoal. Assim, o herói de Proust não recobra a cidade de Combray da forma que ela era em sua infância ou em algum outro lugar do tempo, ele capta a essência, o puro sentido que a transforma em verdade artística. Para Deleuze, é principalmente de uma “vidência” que se trata a arte, e a literatura especificamente.

O que a arte nos faz é redescobrir o tempo tal como se encontra enrolado na essência, tal como nasce no mundo envolvido da essência, idêntico à eternidade. (...) Por essa razão, podemos dizer com todo o rigor que só a obra de arte nos faz redescobrir o tempo. (...) Ela porta os signos mais importantes, cujo sentido está contido numa complicação primordial, verdadeira eternidade, tempo original absoluto²⁵⁹.

A essência de que fala Deleuze – e isso é a base de sua grande máquina de combate contra o Absoluto hegeliano – é a “diferença última e absoluta”²⁶⁰ que se produz pela e na repetição. Na especificidade artística, isso significa que a essência é particular e individualizante, manifestando-se justamente no “estilo”:

Ela própria [a essência] individualiza e determina as matérias em que se encarna, como os objetos que enfeixa nos anéis do estilo: como o avermelhado septeto e a branca sonata de Vinteuil ou a bela diversidade na obra de Wagner. É que a essência é em si mesma diferença, não tendo, entretanto, o poder de diversificar e de diversificar-se, sem a capacidade de se repetir, idêntica a si mesma. Que poderíamos fazer da essência, que é diferença última, senão repeti-la, já que ela não pode ser substituída, nada podendo ocupar-lhe o lugar? Por essa razão uma grande música deve ser tocada muitas vezes; um poema, aprendido de cor e recitado²⁶¹.

Em João Cabral, o uso obsessivo de rimas toantes, incomum entre os poetas modernos de língua portuguesa, e o ritmo inspirado na oralidade das cantigas de cordel pernambucanas e nas gestas medievais, são marcas de uma poesia que aspira à memória singular e coletiva. Como diz Susan Sontag:

O ritmo e a rima, bem como os recursos formais mais complexos da poesia, como o metro, a simetria das figuras e as antíteses, são os meios que as palavras oferecem para criar uma memória de si mesmas antes da invenção dos signos materiais (a escrita); assim, tudo o que uma cultura arcaica quer confiar à memória é posto em forma poética²⁶².

Não devemos entender com isso que a poesia proporciona a conservação da memória de uma cultura, no sentido de uma história linear e teleológica; menos ainda, que é instrumento da memória individual para a ação no presente. O tempo fora dos gonços, o

²⁵⁹ DELEUZE. *Proust e os signos*, p. 21.

²⁶⁰ *Ibidem.*, p. 39.

²⁶¹ *Ibidem.*, p. 46.

²⁶² SONTAG. O estilo. In: *Contra a interpretação*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 54.

tempo da poesia tem o poder de se sobrepôr ao presente egocêntrico e anticomunitário, assim como ao passado histórico e diacrônico. Nas palavras de Alfredo Bosi:

Mesmo quando o poeta fala de seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta de um *modo* que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato²⁶³.

A experiência do conhecimento só é possível através de um mergulho no tempo que, em sua forma pura e eterna, é o Caos. Mais que isso, conhecer é ser capaz de tocar o Caos (o virtual, o puro devir, a diferença e a repetição) e dele retornar com uma visão, uma epifania. “Atravessar o deserto e voltar com os olhos vermelhos”, diz Deleuze, é a tarefa da arte.

*

Resta-nos esclarecer um último ponto. Tendo em vista os termos utilizados em nossa argumentação, termos como “essência do tempo”, “tempo eterno” e “tempo puro”, pode-se acusar-nos, a despeito de nosso objetivo contrário, de lançar sobre o problema do conhecimento uma solução transcendente. Para reafirmar nossa posição em prol de uma imanência absoluta na poesia de João Cabral e na filosofia de Deleuze, pode ser conveniente contrastar, *en passant*, as diferentes resoluções que a poesia de Cabral e a de T. S. Eliot²⁶⁴ encontram para questões semelhantes.

Como Bergson e Deleuze, Eliot fala de um tempo eterno nos *Quatro quartetos*; como João Cabral, concebe duas vias de conhecimento: uma dentro e outra fora do tempo. Atentemo-nos somente ao primeiro dos *Quatro quartetos*, “Burnt Norton”, que apresenta a tese que será desenvolvida, contestada e reafirmada ao longo de todo o conjunto de poemas:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
Footfalls echo in the memory

²⁶³ BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p. 131.

²⁶⁴ Não é nosso objetivo aqui empreender uma análise extensa e minuciosa de poemas tão complexos quanto os *Quatro quartetos*, mas apenas apontar algumas zonas de contato com os pensamentos de João Cabral e de Gilles Deleuze.

Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind²⁶⁵.

Esses versos ecoam tanto a duração de Bergson (que Eliot conhecia bem) quanto o devir de Heráclito (autor do trecho citado como epígrafe no poema), ainda que em termos de expressão poética, estejam mais próximos do texto bíblico do Eclesiastes. Incluso nessa tradição, Eliot intui um tempo que, assim como em Bergson, é metafísico, e, assim como em Heráclito, está em fluxo perpétuo. Ao afirmar a coexistência de passado, presente e futuro, Eliot rechaça a cronologia, a qual irá associar à degradação dos tempos modernos e, concomitantemente, retira o tempo dos gonzos, isto é, liberta-o da subordinação ao movimento:

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, there we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time²⁶⁶.

Como podemos notar até aqui, a “metafísica” do tempo de Eliot é muito próxima a de Cabral. O que afastará este de Eliot, no entanto, será sua diferente postura ética adotada diante desse tempo eterno. Embora Eliot admita o paradoxo de que “ser consciente é estar fora do tempo” mas que “somente através do tempo é o tempo conquistado”,

Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time
But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future.
Only through time time is conquered²⁶⁷.

²⁶⁵ ELIOT. *Obra completa, vol. 1: Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004, p. 333: “O tempo presente e o tempo passado / Estão ambos talvez presentes no tempo futuro / E o tempo futuro contido no tempo passado / Se todo tempo é eternamente presente / Todo tempo é irredimível. / O que poderia ter sido é uma abstração / Que permanece, perpétua possibilidade, / Num mundo apenas de especulação. / O que poderia ter sido e o que foi / Convergem para um só fim, que é sempre presente. / Ecoam passos na memória / Ao longo das galerias que não percorremos / Em direção à porta que jamais abrimos / Para o roseiral. Assim ecoam minhas palavras / Em tua lembrança.” (Trad. Ivan Junqueira)

²⁶⁶ *Ibidem.*, p. 337: “No imóvel ponto do mundo que gira. Nem só carne nem sem carne. / Nem de nem para; no imóvel ponto, onde a dança é que se move, / Mas nem pausa nem movimento. E não se chame a isto fixidez, / Pois passado e futuro aí se enlaçam. Nem ida nem vinda, / Nem ascensão nem queda. Exceto por este ponto, o imóvel ponto, / Não haveria dança, e tudo é apenas dança. / Só posso dizer que estivemos ali, mas não sei onde, / Nem quanto perdurou este momento, pois seria situá-lo no tempo.” (Trad. Ivan Junqueira)

²⁶⁷ *Ibidem.*, p. 337: “O tempo passado e o tempo futuro / Não admitem senão uma escassa consciência. / Ser consciente é estar fora do tempo / Mas somente no tempo é que o momento no roseiral, / O momento sob o caramanchão batido pela chuva, / O momento na igreja cruzada pelos ventos ao cair da bruma, / Podem ser

sugerindo com isso que a experiência do tempo puro exige um mergulho no próprio tempo, o poeta americano acredita na abnegação do mundo aqui e agora e na renúncia ao desejo como únicos meios para se alcançar tal objetivo.

Descend lower, descend only
 Into the world of perpetual solitude,
 World not world, but that which is not world,
 Internal darkness, deprivation
 And destitution of all property,
 Desiccation of the world of sense,
 Evacuation of the world of fancy,
 Inoperancy of the world of spirit;
 This is the one way, and the other
 Is the same, not in movement
 But abstention from movement; while the world moves
 In appetency, on its metalled ways
 Of time past and time future²⁶⁸.

Para o crítico Northrop Frye, os *Quatro quartetos* apresentam quatro níveis diferentes da experiência, calcados no percurso purgatorial proposto por Eliot: 1) o nível da visão espiritual, espécie de epifania que abre os olhos do eu para uma existência superior, fora do tempo; 2) o nível da visão nostálgica, “onde as experiências de intensidade peculiar se ligam pela memória e impõem um padrão de maior significância e tristeza na vida cotidiana”²⁶⁹; 3) espécie de recaída na experiência cotidiana, onde o eu procura novamente sua identidade por meio do desejo e a memória oriundos da vida ordinária do corpo; 4) e finalmente, o nível da ascese, da recusa do desejo e da memória em prol da dissolução das ilusões do eu.

Comparado ao percurso de Eliot traçado por Frye, João Cabral recebe a visão do primeiro nível mediante experiência não espiritual, mas artística, e recusa o quarto nível, alojando-se entre o segundo, o tempo puro de Proust, e o terceiro, o esfacelamento inevitável da visão pelo caos, pela realidade que recusa qualquer imagem. Assim, ao contrário de Deleuze para quem a imanência da arte é o caminho privilegiado para se ter a visão do tempo puro, para Eliot a transcendência da religião cristã é o único meio. Isso João Cabral não pode aceitar. Em Eliot, para além do deserto há o jardim. Em Cabral, o deserto é o próprio jardim, “um pomar às avessas”. E se a saída do deserto de Eliot é a subida das escadas, que

lembrados, envoltos em passado e futuro. / Somente através do tempo é o tempo conquistado.” (Trad. Ivan Junqueira)

²⁶⁸ Ibidem., p. 339: “Desce mais fundo, desce apenas /Ao mundo da perpétua solidão, / Mundo não mundo, mas o que não é mundo, / Escuridão interior, privação / E destituição de toda a propriedade, / Ressecamento do mundo dos sentidos, / Evasão do mundo da fantasia, / Inoperância do mundo do espírito; / Este é o único caminho, o outro / É o mesmo, não em movimento / Mas de movimento abstêmio, enquanto o mundo se move / Em apetência, sobre seus metálicos caminhos / De tempo passado e tempo futuro.” (Trad. Ivan Junqueira)

²⁶⁹ FRYE. *T.S. Eliot*. Trad. Elide-lela Valarini. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 79.

corresponde a uma tentativa de se separar do eu empírico²⁷⁰, ao atravessar o deserto cabralino do pensamento nos vemos diante sempre de outro deserto, mais concreto e implacável que o primeiro: a realidade empírica. Como em “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”²⁷¹:

Viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Exceção aos desertos: o da Caatinga,
que não libera o homem, como outros,
para que ele imagine ouvir-se mundos
ouvindo-se a máquina bicho do corpo;
para que, só e entre coisas de vazio,
de vidro igual ao do que não existe,
o homem, como lhe sucede num deserto,
imagine sentir outras coisas ao sentir-se;
embora um deserto, a Caatinga atrai,
ata a imaginação; não a deixa livre,
para deixar-se, ser; a Caatinga a fere
e a ideia-fixa: com seu vazio riste.

*

Ele ocorre vazio, o tal tempo ao vivo;
e, como além de vazio, transparente,
habitar o invisível dá em habitar-se:
a ermida corpo, no deserto ou alpendre.
Desertos onde ir ver para habitar-se,
mas que logo surgem como viciosamente
a quem foi ir ao da Caatinga nordestina:
que não se quer deserto, reage a dentes.

Se o poema se bifurca a partir de “Habitar o tempo”, isso indica menos um processo dialético que uma proliferação problemática. Um poema não se opõe ao outro, negando-o, mas insere uma diferença na repetição. Dentre todos os desertos, há uma espécie que repele sua condição desértica. Dá-se assim mais uma volta no parafuso. A Caatinga: símbolo de uma atualização contundente, exigente de atenção e mergulho ao invés de ascese e contemplação. A Caatinga, imanência ferrenha, atrai mas “ata a imaginação”, impossibilita ao homem “deixar-se”, “ser”. O mundo do aqui e agora, o mundo histórico-social, morde e fere. Assim, “Bifurcado de ‘Habitar o tempo’” *suplementa* “Habitar o tempo”. Ao salto no Ser se segue a absorção pelo Devir. A virtualidade atualiza-se, o passado retorna no presente, o concreto irrompe no abstrato. Situamo-nos num desconfortável intervalo entre idealismo e materialismo.

De maneira similar, a filosofia de Deleuze não pode deixar de voltar ao caso concreto, ao singular, recusando assim o Absoluto, com o qual a ideia de tempo puro e eterno não deixa de fazer eco. É o próprio jogo entre o virtual e o atual que impede aos dois pensadores, a

²⁷⁰ Ibidem., p. 78.

²⁷¹ MELO NETO. Educação pela pedra, p. 328.

Cabral e a Deleuze, a queda na transcendência. A cada atualização que o pensamento produz, novas virtualidades se fazem necessárias. A cada vislumbre do tempo puro e “transparente”, do “pomar às avessas” que é o deserto virtual, uma nova realidade atual nos “atrai, “ata[-nos] a imaginação”, “fere” e joga-nos novamente no turbilhão presente, obrigando-nos à aventura do pensamento, à reconstituição do jogo, ao mergulho sempre renovado na virtualidade. Não há verdade no tempo, o tempo é a verdade. Não há Razão ou finalidade, mas experiência e acontecimentos. É nesse sentido que o tempo puro de Deleuze, o tempo vazio e deserto de Cabral, essa eternidade ou Ser do devir, não é outra coisa senão o Caos.

3 A CRÍTICA: valoração

João Cabral e Gilles Deleuze afirmam: toda *poiesis* implica necessariamente uma *poética*²⁷². Ou seja, em todo ato criador deve haver, intrinsecamente, um julgamento avaliativo. Ambos se opõem à ideia de inspiração, própria à escolástica e ao romantismo: não há fazer natural, espontâneo, improvisado; o antes, o durante e o depois do processo de criação devem ser assimilados, calculados, reforçados e, se for caso, reconsiderados. Concepção autorreflexiva da criação que se direciona tanto à linguagem particular de suas produções quanto às linguagens alheias, não importam quais sejam os campos de pensamento a que pertencem.

Tudo isso não deixa de resvalar no lugar comum. Obviamente, não há pensamento sério que não se direcione vez ou outra ao problema de seu próprio funcionamento. No entanto, o que torna os procedimentos de Cabral e de Deleuze peculiares é o lugar central que tal atividade assume em suas obras. É impossível compreender a poesia de João Cabral sem levar em conta o caráter metalinguístico de poemas como “Psicologia da composição”, “Uma faca só lâmina” e “Alguns toureiros”, para ficar em apenas alguns exemplares que tratam diretamente do fazer poético e promovem os principais axiomas do lúcido pensamento cabralino: a apologia ao mundo exterior em detrimento do subjetivismo, a prevalência da construção sobre a inspiração, o vocabulário seco em lugar da retórica transbordada. Por sobreposição, não se compreenderá o poeta pernambucano sem que se atente aos constantes diálogos que sua poesia promove, não apenas com outros poetas e escritores, mas também com as artes plásticas – principalmente a pintura – e a arquitetura.

O mesmo se pode dizer a respeito de Deleuze. Na constituição de seu plano filosófico, servem-no prioritariamente os encontros com outros filósofos ou campos exteriores e heterogêneos à filosofia. O que testemunha a parte preponderante de sua produção que são as monografias sobre filósofos – Hume, Nietzsche, Kant, Espinosa, Leibniz e Bergson –, mostras de incursão *sui generis* na história da filosofia por parte de um pensador contemporâneo; e a fundamental a influência de artistas como Kafka, Proust, Bacon, Mondrian, Godard, Ozu, e cientistas como Hjelmslev, Riemann, Arquimedes etc. em sua produção de conceitos.

²⁷² “Pelo nome de poética, hoje se indica frequentemente o conjunto de reflexões que um artista faz sobre sua própria atividade ou sobre a arte em geral”. ABBAGNANO. *Dicionário de Filosofia*. Org. Alfredo Bosi. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 427.

Deleuze e Cabral se utilizam, portanto, de um procedimento basilar: a conversação ampla e contínua com os mais diversos campos do pensamento e mestres. Pensamentos que se constituem a partir de diálogos com projetos de naturezas as mais diversas, mas com os quais compartilham, ainda que seja por instantes, uma mesma questão, um mesmo problema. Desse modo, os mestres de Deleuze e de Cabral são mais que interlocutores, são *intercessores*. Longe da aceitação passiva de doutrinas de outrem, Deleuze e Cabral utilizam-se de “lições” como fazem aprendizes insubmissos, isto é, transformam práticas e conceitos alheios em ferramentas submetidas a objetivos próprios. O pensamento de ambas partes do exame e da apropriação, consciente e valorativo, consonante ou dissonante, da tradição cultural do ocidente. Essencialmente pensadores que se propõem à tresvaloração de valores tradicionais, Deleuze e Cabral são *críticos* por excelência.

3.1 Crítica e autocrítica

João Cabral disse em algumas oportunidades que, antes de se tornar poeta, seu desejo era se tornar crítico literário: “Eu nunca pensei em ser poeta nem nunca me considerei (e até hoje não me considero) com temperamento de poeta. Eu tenho temperamento de crítico. Meu ideal foi sempre ser crítico literário”²⁷³. De fato, a presença constante em sua obra de poemas *críticos*, poemas que não só tecem considerações sobre a prática artística em dimensão metalinguística, mas que muitas das vezes o fazem a partir da escolha de artistas “homenageados”, leva o próprio Cabral a organizar uma antologia poética estruturada em volta do tópico. Vem então a lume o livro *Poesia crítica*, de 1982, trazendo oitenta poemas divididos em duas partes. A primeira é “Linguagem”, na qual se encontram os poemas que tratam da poesia e da arte de maneira geral e que apresentam argumentos, conceitos e figuras estéticas em versos autorreferentes, indicando o que seria a linguagem “pessoal” do poeta; já na segunda, denominada “Linguagens alheias”, então os poemas nos quais Cabral se refere diretamente à prática de outros pensadores. Desse conjunto resulta, portanto, uma poesia crítica e metacrítica, nos moldes da tradição artística moderna. Logo, Cabral pertence ao rol daqueles que se convencionou chamar de “escritores-críticos”: escritores que exercem a atividade crítica não apenas conjuntamente com suas obras literárias, mas *através* destas²⁷⁴.

²⁷³ MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 24.

²⁷⁴ Cf. PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Na verdade, a poesia crítica de Cabral não se resume ao compilado publicado em 82. “Toda a poesia de Cabral está marcada, desde o começo, pelo desejo da crítica. À revelia dos temas que escolhe, o poeta reflete sempre sobre a relação do artista com o seu objeto e põe em xeque as normas estéticas ditadas pela tradição. Dialoga com outros poetas e artistas – pintores, escultores, gravadores etc. – e fixa os limites de uma nova estética”²⁷⁵. Componente intrínseco a seu projeto poético, esse diálogo tenso de Cabral com a tradição passa longe de se resumir à aceitação passiva ou mesmo à recusa negativa dos valores correntes. O revisionismo cabralino opera por inversão e deslocamento. Cabral usa de seus próprios valores para selecionar suas influências, um pouco ao modo como o Kafka de Jorge Luis Borges “cria” seus precursores a partir de sua obra, localizada em ponto futuro da tradição²⁷⁶. É desse ponto de vista que Luiz Costa Lima fala de “traição” na poesia cabralina²⁷⁷. O procedimento é característico: mesmo quando elege um mestre “incontestável”, o poeta pernambucano o descreve através de uma lente deformadora que acaba por nos dizer mais sobre a poesia cabralina do que sobre a prática do eleito; do mesmo modo, quando o objeto da crítica é alvo de reprovação, esta se dá sempre em relação à ética-estética já estabelecida por Cabral em seus poemas. Assim se efetua, metodicamente, aquilo que Antonio Carlos Secchin chamou de “crítica no espelho”, o que se pode ilustrar com dois poemas, ambos de *Museu de tudo* (1975).

O primeiro, “A Quevedo”²⁷⁸,

Hoje que o engenho não tem praça,
que a poesia se quer mais que arte
e se denega a parte
do engenho em sua traça,

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho.

demonstra a postura assertiva de Cabral para com o vários escritor espanhol, figura dita basilar do barroco europeu, mas que possuía em relação ao movimento profundas diferenças. Quevedo, embora adepto da vertente conceptista e afeito ao exagero em algumas de suas obras, possuía uma dicção clássica que se sobressaia às idiosincrasias barrocas. A ironia é que tal contradição, conforme colocado por Otto Maria Carpeaux, não deixa de ser essencialmente... barroca. “Quevedo é barroco, mesmo contra a vontade: pois Quevedo foi o

²⁷⁵ CASTELLO. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 149.

²⁷⁶ BORGES. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 127-130.

²⁷⁷ Cf. LIMA. *Lira e antilira*.

²⁷⁸ MELO NETO. *Museu de tudo*, p. 368.

maior inimigo do estilo barroco literatura”²⁷⁹. Visto pelo lado de inimigo do excesso, o Quevedo de Cabral é exaltado pela elaboração minuciosa de seu estilo, prova de que é “possível abolir o lance” do acaso na criação poética, e ainda pela exposição das entranhas formais de sua arte, o “travejamento” de seu “engenho”. Esse discernimento crítico dá ao Quevedo cabralino ares modernos: sua poesia adquire consciência metapoética. Forja-se assim, a partir da remota tradição do barroco espanhol, uma aliança em torno do estilo seco e controlado praticado pelo poeta pernambucano em pleno séc. XX.

Em contraposição à apreciação favorável de Quevedo, está o poema “Anti-Char”²⁸⁰, libelo duro contra a poesia surrealista do francês René Char:

Poesia intransitiva,
sem mira e pontaria:
sua luta com a língua acaba
dizendo que a língua diz nada

É uma luta fantasma
vazia, contra nada;
não diz a coisa, diz vazio;
nem diz coisas, é balbucio.

Aqui, condena-se o hermetismo de Char e sua conseqüente incomunicabilidade. Lembremos no entanto, que o dilema expressão vs. comunicação é a marca da crise presente na primeira poesia do poeta pernambucano, superada com a virada para o mundo sociopolítico de “O cão sem plumas”. De modo que não é sem fundamento afirmar que, ao se voltar contra uma “Poesia intransitiva / sem mira e pontaria”, Cabral esteja deslocando o alvo real de sua crítica, ou seja, o hermetismo e o ensimesmamento de sua própria poesia conforme praticada em *Pedra do sono*. Isso se torna ainda mais sugestivo se nos atentarmos às similaridades de dicção e de imaginário entre “Le Carreau”, de Char,

Pures pluies, femmes attendues,
La face que vous essuyez,
De verre voué aux tourments,
Est la face du révolté;
L'autre, la vitre de l'heureux,
Frissone devant le feu de bois.

Je vous aime mystères jumeaux,
Je touche à chacun de vous;
J'ai mal et je suis léger²⁸¹.

²⁷⁹ CARPEAUX. *História da literatura ocidental*, p. 911.

²⁸⁰ MELO NETO. Museu de tudo, p. 371.

²⁸¹ CHAR. A vidraça. In: *Antologia da poesia francesa*. Trad. Claudio Veiga. Rio de Janeiro: Record, 1999:

“A vidraça”

Chuvas puras, esperadas mulheres,
O rosto que lavais,

e “A porta”²⁸², do livro de estreia de Cabral:

Procuravam a esquecida chuva
de inverno em sua boca
de onde alguém soprara as
palavras de fora do poema.

Como a interrogassem sobre a... (?)
a mulher falando no escuro:
levitações elefante até-logo,
o sol na frente não desapareceria.

Houve porém outro alguém
(deste só a cabeça
e o número da casa)
que se esqueceu entre o véu e o assalto.

Ao atacar Char, Cabral mira a si mesmo. Daí, deliberadamente, não haver menção em “Anti-Char” nem ao comprometimento político do poeta surrealista, que era membro da resistência francesa à ocupação nazista na segunda guerra, nem à inegável parcela participativa de sua poesia²⁸³.

De vidro condenado aos sofrimentos,
É o rosto do revoltado;
O outro, fremindo ao fogo da lareira,
É a vidraça do afortunado.

Vos quero bem, ó dúplice mistério,
A um e outro estou ligado;
Dói-me tanto e me sinto bem.
(Trad. Claudio Veiga)

²⁸² MELO NETO. Pedra do sono, p. 26.

²⁸³ Cf. nesse sentido a entrevista dada por Paul Veyne, biógrafo e amigo de René Char, a Bernardo Carvalho na *Folha de S. Paulo*, da qual transcrevemos um trecho:

“*Folha* - Há um grande poeta brasileiro, João Cabral de Melo Neto, que escreveu um pequeno poema chamado ‘Anti-Char’, em que critica a poesia dele, a idéia de um poema que não diz nada, que ronda o vazio, que não comunica diretamente. Como o sr. vê essa crítica?

Veyne - É verdade que existem sempre duas tendências na poesia, uma concepção um pouco sagrada, onde a obscuridade domina, e uma concepção bem mais carnal. O que me impressiona em Char não é o lado esotérico e mallarmaico, que me deixa um pouco indiferente, mas a violência com que falou de coisas que nos apaixonam e que são tanto místicas como políticas (falo da resistência antinazista na França) e também amorosas. É o lado político e carnal dessa poesia que me atraiu violentamente. A poesia que chamamos de hermética é um pouco como os sonhos. Há sonhos que não entendemos, mas que nos deixam obcecados, por serem violentamente sensuais ou constituídos por uma paixão violenta. A poesia de Char tem esse efeito de sonho, de poesia onírica, carregada de uma paixão violenta, seja política ou sensual ou religiosa, onde o lado hermético serve apenas para tornar tudo mais solene, como a missa em latim.

Folha - Alguns críticos dizem que Char tentou fundir poesia e natureza, como se quisesse reproduzir o mistério da natureza com seus poemas herméticos.

Veyne - Substituir o mundo por um livro? Não. De jeito nenhum. Seria mais o contrário. Era um homem com convicções muito fortes, que queria exprimir essas convicções, mesmo se fosse sob uma forma um pouco onírica e obscura. Um homem que prezava muito as suas convicções e que um dia me disse uma coisa decisiva: que a

Quando elogia um aspecto específico da obra de Quevedo e deprecia seletivamente a poesia de Char, Cabral marca os limites da negatividade de seu pensamento poético mediante a afirmação de determinados valores positivos. É nesse sentido que afirma: “sou um poeta crítico. Mas sou sobretudo um poeta autocrítico”²⁸⁴. Com isso somos levados a discordar da interpretação de Helton Gonçalves de Souza, para quem a divisão da antologia *Poesia crítica* em duas partes, “Linguagem” e “Linguagens alheias”, pressupõe dois tipos diferentes de crítica, uma direcionada à própria poesia e outra às práticas artísticas de outros²⁸⁵. Da mesma maneira que – a despeito do que propõe o próprio poeta – não é cabível distinguir na poesia de Cabral duas águas (tendências) separadas, uma comunicativa e outra expressiva, também não é passível de separação a crítica cabralina de sua autocrítica. Ambas são faces de uma mesma moeda, de um mesmo procedimento de tresvaloração de valores em poesia. Criticar o outro já é criticar-se, estabelecer critérios para julgar a si é estabelecer critérios para julgar o outro²⁸⁶.

O criticismo de João Cabral não deixa de ter pontos em comum com a chamada “crítica de oficina” postulada por T. S. Eliot. Nas palavras do poeta americano: “minha crítica tem em comum com a de Ezra Pound o fato de que seus méritos e limitações só podem ser completamente avaliados quando considerados em relação à poesia que eu mesmo escrevi”²⁸⁷. Indubitavelmente, a avaliação exercida por um praticante do ofício a partir do paradigma distinto que é sua própria obra possui a vantagem de deixar claros os critérios que orientam o julgamento. À vista disso, inclusive, pode-se dizer que Cabral vai além de Eliot, pois empreende sua crítica não em ensaios prosaicos, mas em sua poesia mesma. O objeto estético se torna ele mesmo o “suporte” da crítica, complementando-a e justificando-a em seu âmago. No entanto, pode se questionar Eliot quando ele diz que “este tipo de crítica de poesia por um

poesia e as palavras falam fatalmente de alguma coisa, que uma poesia é melhor se ela diz a verdade, se tem consequências práticas, por exemplo, e mesmo políticas. Um grande poema, para ele, é aquele que diz a verdade, por exemplo, sobre as circunstâncias trágicas do nazismo, e que com isso produzirá um grande efeito em certos homens que o lerem. Posso dizer que, no que me diz respeito, em circunstâncias políticas dramáticas na França, como a guerra da Argélia, tive alguns aborrecimentos contra o governo e a poesia de Char me serviu como fonte de convicção.”

VEYNE. A paixão violenta. 1 de out. de 1995. Entrevistador: Bernardo Carvalho. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/01/mais/18.html>

²⁸⁴ MELO NETO. Entrevista. In: *Revista 34 Letras*. Rio de Janeiro, nº3, p. 41, março 1989.

²⁸⁵ SOUZA. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 40.

²⁸⁶ Não por acaso, João Cabral foi capaz de ditar os rumos da fortuna crítica sobre sua obra, legislando sobre os objetivos e pressupostos que a orientam, o que até hoje se projeta como luz ofuscante sobre os profissionais da leitura que se aproximam da poesia cabralina.

²⁸⁷ ELIOT. As fronteiras da crítica. In: *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972, p. 153.

poeta, ou o que tenho chamado de crítica de oficina, tem uma limitação óbvia. O que não tem nenhuma relação com a obra do próprio poeta ou lhe é antipática fica fora de sua competência”²⁸⁸. Não seria esse o estigma de todo e qualquer crítico? Aqueles que se restringem apenas à atividade de seleção e avaliação também não formam cada um seu *paideuma* individual e, quando se voltam contra determinada obra, não é para de alguma maneira justificar a excelência de outra?

3.2 O teatro de máscaras

Gilles Deleuze, para quem “a filosofia é inseparável de uma ‘crítica’”²⁸⁹, serve-se igualmente de um criticismo de “oficina”. Em acordo com um pensamento que se propõe a funcionar entre a diferença e a repetição, o método deleuziano consiste em apropriações heterodoxas da tradição,

concebendo a história da filosofia como uma espécie de enrabada, ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção. Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia fazer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer²⁹⁰.

Utilizando-se de torções conceituais e omissões estratégicas, Deleuze cria um teatro de máscaras filosófico o qual lhe fornece ferramentas para operar em seu próprio plano, dando ensejo ao combate à representação e à insubordinação da diferença à identidade que caracteriza sua filosofia. Conseqüentemente, não é possível desvincular os livros de história da filosofia da obra, digamos, “autoral” de Deleuze. Em suas leituras, o filósofo francês se vale de um procedimento de “colagem” que consiste em retirar do outro pensador aquilo que ressoa no pensamento deleuziano, desconsiderando muitas vezes a função que os conceitos roubados exercem na amplitude sistemática da obra alheia. Deleuze age de modo a localizar e adensar um ponto singular no projeto do outro, alargando-o em relação ao plano geral da obra em questão – o qual, é bom frisar, Deleuze não ignora. Isso acaba produzindo uma “dobra” na leitura, um simulacro do original, operação indissociável de “explicar-implicar-complicar”²⁹¹.

²⁸⁸ Ibidem., p. 153.

²⁸⁹ DELEUZE. *Ilha deserta e outros textos*, p. 178

²⁹⁰ DELEUZE. *Conversações*, p. 15.

²⁹¹ DELEUZE. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 2012, p. 46.

Efetuar a dobra de um pensamento é compor um movimento uníssono de exposição das suas entranhas conceituais, de comprometimento do comentarista com o comentado e de complexificação do material. É desse modo que o “filho monstruoso” resultante dos comentários deleuzianos é sempre uma espécie de duplo do pensador-pai. Sobre essa filosofia das máscaras, diz Jean Luc-Nancy:

É uma filosofia da nomeação, não do discurso. Trata-se de nomear as forças, os momentos, as configurações, não de desenrolar ou de enrolar sentido. A própria nomeação não é uma operação semântica: não se trata de significar as coisas; trata-se, antes, de indexar com nomes próprios os elementos do universo virtual. Talvez nenhuma filosofia faça tal uso dos nomes próprios: por uma lado, ela imprime um “devir-conceito” a nomes próprios (Nietzsche, Leibniz, Bergson, Ariadne etc.); por outro, ela imprime um “devir-nome-próprio a conceitos (platô ou rizoma, ritornelo ou dobra). (...) Ela não é uma questão de estilo (no sentido de uma volta sobre si da língua), ela é uma questão de nomeação e de descrição: uma espécie de grande *ekphrasis* (era, para os gregos, o gênero específico da descrição de quadros)²⁹².

Afirmávamos antes que a comparação da poesia de Cabral à *ekphrasis* grega efetuada por alguns de seus comentadores acabava por reduzir a arte do poeta a um objetivismo estéril. A mesma comparação feita em relação à filosofia de Deleuze mostra, no entanto, como os poderes da nomeação e da descrição podem ser libertadores num contexto conceitual. Não só porque o ato de nomear e descrever concretiza o abstrato, dando aos conceitos “carnadura concreta”, como também porque torna possível a transformação dos nomes-próprios filosóficos em máquinas abstratas específicas, aquilo que Deleuze chama de *personagens conceituais*.

Personagens conceituais não apenas expõem os conceitos de uma filosofia: eles participam ativamente de sua criação. São fundamentais para a constituição tanto do plano de imanência que é o pensamento de um filósofo quanto dos conceitos que o habitam. O Sócrates dos diálogos de Platão, por exemplo, é um desses personagens. Para além de uma máscara do mestre, é por meio de Sócrates e da maiêutica a que submete os outros personagens que se concretiza o método dialético e que se expõem as bases do pensamento platônico.

Mas não se trata de uma simples dialogia. Os personagens conceituais não são “representantes” dos filósofos, no sentido de que apenas ilustram suas ideias e as críticas a essas ideias numa estrutura dramática. Personagens conceituais são, antes, heterônimos: marcam mais as diferenças em relação ao criador que as semelhanças. São os personagens conceituais que destituem o filósofo do seu lugar de *Eu*. “Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem

²⁹² NANCY. Dobra deleuziana do pensamento, p. 115.

conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é Eu? Sempre uma terceira pessoa”²⁹³.

Se existem, sim, os personagens conceituais “simpáticos”, aqueles que se aproximam à voz do filósofo em seu plano, existem também os “antipáticos”, ou seja, os que lhe descrevem os movimentos negativos e os perigos. Em Nietzsche há Zaratustra (simpático), mas também Cristo e o Sacerdote (antipáticos). Nietzsche é e não é Zaratustra e Dionísio, Cristo e o Sacerdote são e não são Nietzsche. Do mesmo modo, em Deleuze, Espinosa é o príncipe da imanência, enquanto Platão e Hegel são os partidários da transcendência. Mas, tais personagens,

mesmo quando são ‘antipáticos’, pertencem plenamente ao plano que o filósofo considerado traça e aos conceitos que cria: eles marcam então os perigos próprios a este plano, as más percepções, os maus sentimentos ou mesmo os movimentos negativos que dele derivam, e vão, eles mesmos, inspirar conceitos originais cujo caráter repulsivo permanece uma propriedade constituinte desta filosofia. O mesmo vale, com mais forte razão para os movimentos *positivos* do plano, os conceitos *atrativos* e os personagens *simpáticos*: toda uma *Einführung* filosófica²⁹⁴.

Em muitos casos, as fronteiras entre personagens conceituais simpáticos e antipáticos são tênues. Há mesmo aqueles que se caracterizam justamente pela indiscernibilidade entre os dois polos, que exercem sobre o palco (a filosofia do autor) os dois papéis, de rival e de aliado. É essa a dupla máscara que vestem Leibniz e, principalmente, Kant, no teatro filosófico deleuziano. “Se a filosofia segundo Deleuze é criação de conceitos, ela o é na medida em que faz refluir ‘a imagem do pensamento’: a construção de conceitos se dá paralelamente com a desmontagem das ilusões que a tradição respaldava – e ela merece ser examinada sob esse ângulo”²⁹⁵. E há também personagens híbridos, malabaristas que têm a capacidade de fazer com que arte e filosofia, apesar de sua total independência, entrecruzem-se, deslizem-se uma sobre a outra, encontrem-se em pontos de correspondência:

O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro. Em cada caso, com efeito, o plano e o que o ocupa são como duas partes relativamente distintas, relativamente heterogêneas. Um pensador pode portanto modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais. E o inverso também. (...) Esses pensadores são filósofos “pela metade”, mas são também mais que filósofos, embora não sejam sábios. Que força nessas obras com pés desequilibrados, Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, muitos romancistas ingleses e americanos, de Melville a Lawrence ou Miller, nos quais o

²⁹³ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 79.

²⁹⁴ *Ibidem.*, p. 78.

²⁹⁵ LEBRUN. O transcendental e sua imagem. In: *Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. de Paulo Nunes. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 209.

leitor descobre com admiração que escreveram o romance do espinosismo... Certamente, eles não fazem uma síntese da arte e da filosofia. Eles bifurcam e não param de bifurcar. São gênios híbridos, que não apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todos os recursos de seu “atletismo” para instalar-se na própria diferença, acrobatas esquartejados num malabarismo perpétuo²⁹⁶.

É como se toda obra filosófica fosse um grande romance histórico, em que personalidades factuais são transformadas pela imaginação do ficcionista, mas a partir de e pelas peculiaridades consagradas pela tradição. Esse teatro de máscaras ou *ekphrasis* filosófica só pode ser confeccionado no tempo virtual,

O tempo filosófico é assim um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os *superpõe* numa ordem estratigráfica. É um devir infinito da filosofia, que atravessa sua história mas não se confunde com ela. A vida dos filósofos, e o mais exterior de sua obra, obedece a leis de sucessão ordinária; mas seus nomes próprios coexistem e brilham, seja como pontos luminosos que nos fazem repassar pelos componentes de um conceito, seja como os pontos cardeais de uma camada ou de uma folha que não deixam nunca de visitar-nos, como estrelas mortas cuja luz é mais viva do que nunca²⁹⁷.

pois a história da filosofia é eterna: seus nomes-próprios e conceitos coabitam-na em pura potencialidade. Um conceito filosófico é o conjunto de vários componentes que se entrelaçam e se conectam, formando uma totalidade fragmentária. Conceitos são singularidades, perfeitamente individualizados e autorreferentes. No entanto, por se encontrarem sobre o plano de imanência que cada filósofo cria, ressoam entre si. Essa interrelação dos conceitos forma um *devir* sobre o plano de imanência que os sustenta, fazendo-se necessário não confundir o plano, ou seja, o pensamento particular de um filósofo, com os conceitos que o povoam. “Os conceitos são como as vagas múltiplas que se erguem e que se abaixam, mas o plano de imanência é a vaga única que os enrola e desenrola”²⁹⁸. Isso justifica o uso deleuziano dos conceitos alheios e o permite afirmar a existência de uma multiplicidade de projetos filosóficos válidos, já que supor apenas um seria supor o próprio caos. De certa forma, todo grande filósofo (ou artista ou cientista) funda um novo plano de imanência quando ele inventa novos conceitos ou metamorfoseia os antigos. Os planos superpõem-se uns aos outros, mas não há um plano total e ideal (o que remeteria à transcendência, grande inimiga do plano), embora esse “cada um” não seja fragmentado. O plano de imanência é, portanto, “um-cada um”²⁹⁹.

²⁹⁶ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, pp. 81-82.

²⁹⁷ Ibidem., p. 79.

²⁹⁸ Ibidem., p. 51.

²⁹⁹ Ibidem., p. 53.

A história da filosofia com seus diversos planos de imanência não é histórica, ela é *devenir*: está mais próxima de uma geografia do que de uma cronologia, já que ao invés de uma sucessão de sistemas que se superam uns aos outros, é um imenso mar de coexistência, em que não existe antes ou depois. Daí seu caráter compósito e artificial. “Parece-nos que a história da filosofia deve desempenhar um papel análogo ao da *colagem* numa pintura. A história da filosofia é a reprodução da própria filosofia. Seria preciso que o relato em história da filosofia atuasse como um verdadeiro duplo e que comportasse a modificação máxima do próprio duplo”³⁰⁰. Essa duplicação ou *discurso indireto livre* situa a filosofia de Deleuze no espaço entre a autoria e o comentário, justamente aquém e além daquelas que são as duas principais críticas dirigidas a ele: a de que seu pensamento não é original, pois consiste na duplicação de argumentos de outros filósofos; a de que seu trabalho de história da filosofia não é confiável, pois Deleuze “contamina” com si próprio todos os filósofos que toca. A verdade é que a abordagem deleuziana é um procedimento filosófico *sui generis*, próximo do que há de mais vanguardista nas narrativas literárias modernas:

O que nunca foi tentado foi essa virtualização sistemática da história da filosofia como modo de atualização de *uma* filosofia nova, de uma filosofia *virtual* cuja efetuação infinitamente variável não cessa de *fazer dobrar* (dobras sobre dobrar); o que afasta Deleuze *a um só tempo* da função-autor e da falsa enunciação do comentador – em prol de uma figura infinitamente mais “barroca” e borgesiana: maneirista³⁰¹.

O maneirismo deleuziano é um método crítico. Na escolha de filósofos e artistas, de conceitos e sensações que compõem o plano de imanência de sua filosofia particular, Deleuze (como Cabral) exerce um julgamento de valor da tradição. Fazendo à sua maneira, Deleuze avalia o pensamento outro; fazendo a maneira de outros, Deleuze cria seu próprio pensamento.

3.3 Cabral e Miró; Deleuze e Bacon

Para elucidar a lida de Deleuze e Cabral com a tradição, o teatro de máscaras de um e a crítica reflexiva do outro, seguiremos uma linha aberrante em relação à investigação historiográfica que tem por base o datado jogo de fontes e influências no que diz respeito às conexões de um pensador com seus contemporâneos e precursores. Aqui, interessa-nos o modo como Deleuze e Cabral “avaliam” uma linguagem especificamente diferente das suas: a

³⁰⁰ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 39.

³⁰¹ ALLIEZ. *Deleuze: filosofia virtual*. Trad. Heloísa Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 38.

pintura. O objetivo é, todavia, mostrar como que, ao traçar suas histórias da pintura, ambos revelam a forma como compreendem a história de seus campos discursivos específicos, a poesia e a filosofia, e a relação de suas próprias obras com a tradição a que pertencem.

Em seu estudo sobre o pintor *Francis Bacon*, ao refazer os passos da pintura moderna, Deleuze enxerga na representação clássica da arte grega uma pré-forma orgânica da figuração conforme a percebemos desde o Renascimento. Em seus primórdios, a arte grega possui o mérito de distinguir os planos espaciais e, assim, criar a perspectiva:

Se é possível falar de uma representação clássica, é no sentido de conquista de um espaço ótico, com uma visão distanciada que nunca é frontal: a forma e o fundo não estão mais no mesmo plano, os planos se distinguem, e uma perspectiva os atravessa em profundidade, unindo o plano do fundo ao primeiro plano: os objetos se recobrem parcialmente, a sombra e a luz preenchem e dão ritmo ao espaço, o contorno deixa de ser limite comum no mesmo plano para se tornar autolimitação da forma ou *primado do primeiro plano*³⁰².

A conquista do espaço ótico e a invenção da perspectiva revela na representação clássica o objeto mutável, a variabilidade dos pontos de vista, o acidente. Contudo, ao conectar, sub-repticiamente, a estética e a filosofia gregas ao mesmo cordão umbilical do platonismo, Deleuze considera que essa volubilidade inventada pela arte grega não deixa de ser, no contexto clássico, mera manifestação da essência, mero fenômeno, permanecendo assim subjugada à condição de mimesis da realidade, figuração privada de autonomia. Subjaz na análise de Deleuze, portanto, a correspondência entre a distinção de planos obtida pela arte grega e a separação, fruto da chamada “segunda navegação” de Platão, entre o mundo sensível e o mundo inteligível, a partir da qual se obtém um desdobramento de planos também no campo dos conceitos filosóficos. Não obstante essa consanguinidade com o platonismo, Deleuze considera que a conquista do espaço ótico já se apresenta, no âmago da representação clássica, como dispositivo de escape à figuração.

O sub-reptício paralelo efetuado por Deleuze entre a tradição filosófica e a história da pintura não para por aí. Da mesma maneira que na historiografia filosófica deleuziana os estoicos criam os conceitos de “acontecimento” e de “incorporal” em prol de um pensamento da superfície contrária à profundidade e à altura do platonismo³⁰³, na coincidente visão do filósofo a respeito da tradição pictórica, a arte egípcia das superfícies funciona como alternativa à arte grega. A figuração egípcia tem como forma principal o *baixo-relevo*, técnica que avança rumo ao rompimento com a representação. Embora distribuir a figura em uma superfície plana consequentemente a isole, uniformizando-a, tornando-a imutável em sua

³⁰² DELEUZE. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 126.

³⁰³ Cf. DELEUZE. *Lógica do sentido*.

configuração geométrica perfeita, a técnica do baixo-relevo oferece ao olho forma e fundo unidos no mesmo plano, em organização não apenas óptica, como na arte grega, mas também háptica, desenvolvimento o qual, no decorrer da história romperá, em outras duas direções: a exposição de um espaço ótico puro, que se liberta da referência rumo a uma tateabilidade, ainda que subordinada, típica da arte bizantina; e a imposição de um espaço manual violento na arte gótica, cuja revolta contra os modelos clássicos abala a subordinação à essência.

Mas é na pintura cristã do Renascimento que Deleuze (através da máscara de Francis Bacon) aponta o momento em que “a forma ou a Figura não eram mais exatamente remetidas à essência, mas ao que é em princípio o seu contrário, o acontecimento, e até mesmo o mutável, o acidente”³⁰⁴. Aqui, deve-se entender acontecimento e acidente como aquilo que é variável e impermanente por si só, contrário à essencialidade transmutada em fenômeno da era clássica. Ou seja, mais uma vez, ao considerar que “a pintura moderna começa quando o homem deixa de se ver totalmente como uma essência e passa a se ver como um acidente”, Deleuze introduz o devir no ser, o virtual no atual. Em tal compreensão da pintura, a superfície assume papel preponderante, pois nela se constata a transformação da figura em devir, o que a afasta da profundidade na figuração do ser.

Nesse contexto, as teses de Cabral repercutem e suplementam a historiografia deleuziana. Também para o poeta, a pintura como a conhecemos é obra do Renascimento e a gênese de sua inovação passa pela liberdade relativa alcançada pela figura e pela autonomia da superfície. Cabral, no entanto, vai além ao apontar as insuficiências do modelo renascentista. Em seu estudo sobre Joan Miró, o poeta afirma que nas representações pré-renascentistas (desde os desenhos rupestres até a arte medieval) a superfície que recebe a figuração (a parede da caverna ou a madeira do retábulo) é um mero suporte neutro cuja única função é conter as figuras, tornando-as “objetos em si” similares às esculturas. Por outro lado, nas imemoriais artes decorativas, é a superfície que dispõe de autonomia, muitas vezes suplantando com sua função ativa o objeto inscrito sobre si. Assim, para Cabral, a singularidade do Renascimento repousa justamente na associação dessas duas formas artísticas, instituindo o que hoje chamamos de Pintura (que Cabral grafava com “P” maiúsculo). Na Pintura, figura e superfície tornam-se simultaneamente ativas na concretização do quadro. A questão é que o aparente “equilíbrio de forças” conjurado pelo renascimento é ilusório, pois acaba por ceder à força da representação figurativa e, no afã de aperfeiçoá-la, desenvolve a profundidade e abandona o relevo, resultando no empobrecimento da superfície pictórica. A

³⁰⁴ Ibidem., p. 125.

consequência é uma arte estática, em que o olho do espectador é retido por apenas um ponto no quadro: a terceira dimensão na qual a miragem da representação se efetua. Nesse ponto exato se situa a crítica de Cabral à arte renascentista: o estatismo exigido pela terceira dimensão sustida pela profundidade anula o dinamismo do espectador, impedindo que sua atenção atue livremente. Conclui-se daí que o *dar a ver* e a *atenção*, operadores centrais da poesia de Cabral, também ocupam lugar fundamental em sua ideia de pintura. No Renascimento, “equilíbrio significa estabilidade obtida por meio de uma correlativa distribuição de forças”³⁰⁵; ora, equilibrar forças é impedir que alguma delas, forte em demasia, dê mobilidade à atenção do espectador e agite a ordem do conjunto e a expressão de profundidade. “Esse estatismo, imposto pela presença e pelos interesses da terceira dimensão, define a pintura renascentista, que é (ao menos a chamamos), hoje, a Pintura”³⁰⁶. No Renascimento, portanto, há um rígido controle das forças que estabilizam tanto o objeto quanto o espectador, mergulhados como estão na profundidade de quadro.

Essa contenção de forças detectada por Cabral reverbera os ditames daquilo que Luiz Costa Lima chamou, no contexto da teoria literária, de “controle do imaginário”³⁰⁷. Segundo o crítico, da Renascença em diante as sociedades submetidas ao jugo da razão ocidental desenvolveram mecanismos políticos, econômicos e religiosos com vistas a reger as leis e traçar os limites da criação ficcional, reconhecendo nesta uma ameaça ao império do racional sobre o imaginário. Embora considere que essa espécie de “recalcamento” do inconsciente coletivo seja generalizada, é no campo da literatura e do poético que Costa Lima vai apontar os principais pontos de “retorno do recalcado”. Assim, não haveria nas teses cabralinas sobre a pintura equivalências com a tradição da poesia?

Para Cabral, os primeiros pintores do Renascimento concebiam a pintura como uma pesquisa intelectual que colocava um problema e, ao resolvê-lo, instituíam sua lei geral, em uma espécie de “Racionalismo” artístico. Assim, os pintores que vieram imediatamente após os renascentistas pintavam sob a égide de uma lei previamente estabelecida pelos seus precursores, o que, podemos dizer pensando a partir de Costa Lima, consiste num “controle do imaginário” intrínseco à própria tradição. Cabral entende que o servilismo às leis postas pela autocracia da razão acabou por gerar pinturas adinâmicas, excessivamente frias. É justamente apoiados na crítica a essa consequência que somos capazes de lançar luz diversa à famigerada imagem de poeta “racional” que ainda acompanha o pernambucano. Pois, em

³⁰⁵ MELO NETO. Joan Miró. In: *Poesia completa e prosa*, p. 673.

³⁰⁶ *Ibidem.*, p. 673.

³⁰⁷ LIMA. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

interessante movimento dialético, Cabral dirá que essa gramática pictórica – entendida como sistema de regras normativas postas previamente pelos predecessores – promove a “desintelectualização” da pintura: “O pintor que já não criava uma lei mas aplicava uma experiência recebida de outro, o pintor já artista, vai-se tornando cada dia menos intelectual”³⁰⁸. Mesmo com as experiências praticadas pelos pintores dos Séc. XVIII e XIX envolvendo o tratamento da cor, da luz, dos valores e da matéria, a estrutura renascentista ainda perdurou em seus aspectos fundamentais. Disso se depreende a avaliação cabralina de que o pintor posterior ao renascimento é instintivo e conformista, seguidor das leis impostas pelos mestres sem as entender teoricamente, em suma, um refém da tradição. No âmbito prático, o que acontece é a automatização da sensibilidade, que recebe a composição sem nela envolver a faculdade da atenção. Tal entorpecimento sensível não se restringe apenas ao artista. Característica principal da Pintura, a composição equilibrada é intuída também por todo espectador, mesmo que inconscientemente. O que se vê na obra do pintor pós renascentista “é a busca de uma harmonia, de um equilíbrio conhecido, que ele não sabe definir e sim, reconhecer. Ao qual ele chegou pela sensibilidade. Que ele não inventa, descobre”³⁰⁹. Daí podemos inferir que para Cabral a inteligência artística está mais associada à intuição que à razão, pois a obra viva é aquela que se inventa, não a que se descobre. Portanto, a pintura racionalista, “científica”, típica do Renascimento e de seus herdeiros é dominada pelas leis da perspectiva, pela terceira dimensão, pelas regras de proporção e de iluminação. Se, como diz Cabral, esse rígido aprisionamento formal tende à “desintelectualizar” a pintura, tornando-a refém da figuração, não se daria o mesmo com o dito “naturalismo” em literatura e sua contraparte poética, o parnasianismo? Cabral parece aludir a isso quando, em uma entrevista, comenta o fim dos movimentos parnasiano e simbolista e sua reapropriação por aquela que ficou conhecida como “Geração de 45”:

Havia aquele resto de Parnasianismo, de Simbolismo, aquela coisa que já estava caindo aos pedaços, uma literatura inteiramente despaisada. Já não era nem o Simbolismo nem o Parnasianismo, era o fim das duas coisas. Ainda hoje subsiste, mas ninguém mais dá atenção. Quantos poetas que nós chamamos acadêmicos e que continuam escrevendo, sonetistas e tudo, e já não damos atenção. Porque o público, hoje, já se acostumou a reconhecer que a poesia brasileira é feita pelos modernistas. Mas ainda existe gente por aí escrevendo como aqueles sujeitos escreviam. Agora, esses poetas [Geração de 45] mostraram que aquele pessoal não tinha importância e tomaram o lugar dele. Dessa geração que eles encontraram tenho a impressão de que há apenas um grande poeta, que é Augusto dos Anjos, quer dizer, final do Simbolismo e do Parnasianismo. E outro, mais fraco, mas também um poeta

³⁰⁸ MELO NETO. Joan Miró, p. 686.

³⁰⁹ Ibidem., p. 687.

interessante, que é Raul de Leôni. O resto não era gente que tivesse maior importância³¹⁰.

Aqui, para além da explícita desvalorização do decadentismo brasileiro, há uma crítica subentendida à Geração de 45, considerada como um conjunto de (re)descobridores das formas praticadas por aqueles poetas do fim do século, e não inventores de formas novas que viriam a suplantar o modernismo. Fica claro, portanto, que os valores criados por Cabral para avaliar a história da pintura (a intelectualidade, a atenção, o dinamismo; opostos à desintelectualização, à automatização e à rigidez) nos permitem intuir, de maneira equiparável, uma história crítica da poesia forjada, ainda que não sistematicamente, pelo poeta pernambucano.

Já para Deleuze, o problema do controle do imaginário, consolidado na arte pictórica por intermédio da representação figurativa, está menos associado à diacronia dos períodos artísticos e das épocas do que a uma atitude sincrônica do criador perante a obra. Discordando até mesmo de Bacon, seu pintor-avatar, Deleuze não pensa que a condição moderna (o desenvolvimento técnico que substituiu, por exemplo, o retrato pictórico pela fotografia) facilitou o rompimento da pintura com a figuração, da arte em geral com a representação. Pelo contrário, para Deleuze o artista moderno está muito mais ameaçado pelo controle da imaginação do que seus precursores. Os dados figurativos, isto é, as imagens, as ilustrações, as narrações que nos impregnam diariamente pelos mais diversos meios são clichês, fatos dados que preexistem à pintura; daí que o pintor

não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo: ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia. Em suma, o que é preciso definir são todos esses 'dados' que estão na tela antes que o trabalho do pintor comece. E, entre esses dados, quais são um obstáculo, quais são uma ajuda ou mesmo os efeitos de um trabalho preparatório³¹¹.

Há aqui um claro paralelo com a prática filosófica como Deleuze a compreende. Sua filosofia é decididamente construtivista, de modo que o primeiro passo de seu sistema é afastar o ato de pensar da reconhecimento e da consequente transcendência do conhecimento. Platão inaugurou o pensamento da transcendência e da representação ao postular que o verdadeiro conhecimento se encontra em outro lugar – o mundo inteligível – que não no mundo sensível. Desde então, a filosofia se viu às voltas com o problema da gênese do pensamento e da efetividade mesma do conhecer. Deleuze se coloca contra o que chama de imagem tradicional ou dogmática do pensamento, isto é, a noção de que pensar é um ato

³¹⁰ CABRAL *apud* ATHAYDE, *As ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, pp. 42-43

³¹¹ DELEUZE. *Francis Bacon*, p. 91.

natural de reconhecimento (“descobrimento”, no sentido em que fala Cabral) e de boa vontade. A recusa dessa imagem dogmática passa por uma recusa do *fundamento*, ou seja, da pretensão de se começar a partir de algo dado. Mesmo o *cogito* de Descartes provém do pressuposto do que signifique ser e pensar, exemplo de pensamento que funda a si mesmo e que está por isso condenado a reconhecer “conceitos” a partir do senso comum. Segundo Deleuze, a filosofia da representação, incapaz de se livrar de pressupostos, viu-se reduzida a aceitar as opiniões e o senso comum como um solo pré-filosófico natural, acessado por meio da boa vontade do pensar, como se a verdade existisse já dada, situada em algum lugar “outro”, sendo necessário apenas a descobrir³¹².

O pensamento filosófico, portanto, também deve se livrar dos clichês que o assolam – a memória, a lembrança, as percepções prontas, as opiniões – antes de começar efetivamente. O pintor não pinta a partir de uma superfície em branco, mas de uma tela repleta de dados. A pintura é em si um processo de limpeza da tela. Nietzsche, em sua luta contra a dominação da razão (controle do imaginário), filosofa com o martelo, propondo a tresvaloração de todos os valores, isto é, a limpeza dos clichês filosóficos, através do exercício da negação afirmativa, da crítica criadora. Da mesma maneira, a tarefa que Deleuze se imputa como filósofo é a de contrapor à imagem dogmática do pensamento um paradoxal pensamento sem imagem: “o pensamento que nasce no pensamento, o ato de pensar originado na sua genitalidade, nem dado no inatismo nem suposto na reminiscência, é o pensamento sem imagem”³¹³. A essa nova imagem do pensamento (ou pensamento sem-imagem) que corresponde à gênese do próprio ato de pensar, a essa tela limpa de clichês, Deleuze dará o nome de plano de imanência. “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que o pensamento se proporciona do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento”³¹⁴.

O conceito de imanência deleuziano provém de Espinosa, considerado por aquele o “o príncipe dos filósofos” por ter sido capaz de criar um pensamento que exclui toda e qualquer transcendência. O cerne do espinosismo está localizado na concepção de que não há uma causa externa ao mundo ou uma transcendência que engendre a matéria e o pensamento. É antes um único ser, agente e paciente ao mesmo tempo, que compreende em si os dois estratos da realidade: a *Physis*, ou Natureza, e o *Nôus*, ou Pensamento³¹⁵. Pode-se resumir essa

³¹² Cf. DELEUZE. *Diferença e repetição*.

³¹³ Ibidem., p. 281.

³¹⁴ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 40.

³¹⁵ Cf. Ibidem., p. 66.

imanência radical com a famosa proposição de Espinosa equivalendo Deus e Natureza: *Deus sive natura* (Deus ou Natureza). O criador (Deus) é imanente a sua própria criação (natureza). Nessa perspectiva, o Deus de Espinosa é o operador máximo da imanência em filosofia, o que se espelha no argumento deleuziano de que Deus não é necessariamente signo de transcendência e, conseqüentemente, símbolo da representação, na pintura de artistas como El Greco, Tintoretto e Giotto. Em tais obras, pelo contrário, Deleuze mostra que a presença divina auxilia a Figura a se desprender do papel representativo³¹⁶, em mais um exemplo de paralelo entre história da filosofia e história da pintura.

O conceito filosófico e os blocos de sensações da arte só podem ser colocados diante de um problema específico que se propõem a resolver e que força o exercício do pensamento. Existe assim uma história dos conceitos e dos blocos de sensação, já que os problemas com os quais se preocupavam os gregos na filosofia, Newton e Einstein na ciência, os renascentistas na arte, por exemplo, sofreram variações até os dias de hoje. O problema nasce do encontro com o fora, com o caos; e o pensador, livre de pressupostos e suportes prontos para enfrentá-lo, depara-se com algo impensável *a priori*, mas que deve ser experimentado. E se “o pintor passa pela catástrofe, agarra o caos e tenta escapar dele. [Se] Os pintores diferem na maneira de abraçar esse caos não figurativo e também na avaliação da ordem pictural por vir, na relação dessa ordem com esse caos”³¹⁷, o mesmo se dá com os filósofos. Toda a argumentação especificamente direcionada ao pensamento filosófico em *Diferença e repetição*, livro mais de dez anos anterior a *Francis Bacon*, ecoa os postulados de Deleuze sobre a pintura. Na história da filosofia, conceitos antigos devem ser relançados e modificados em face de novos problemas; mas, quando isso acontece, o que surge é um conceito inteiramente novo, com novos componentes e relacionado a outros problemas. Assim, a mesma virtualidade do tempo que marca a história da filosofia deleuziana calca a retomada da tradição da pintura por cada pintor. “A recapitulação histórica consiste em paradas e passagens que extraem ou recriam uma sequência livre”. Assim como Deleuze conecta figuras díspares como Espinosa, Bergson e Nietzsche na formulação de sua própria “sequência livre” filosófica, o pintor Francis Bacon é tanto egípcio, devido à apresentação háptica de seus quadros, quanto helênico, por não pintar a essência, mas o acidente. E mais ainda, “Bacon é um dos maiores coloristas desde Van Gogh e Gauguin”³¹⁸. Da mesma maneira que a imanência irrompe em meio ao domínio da transcendência na história da filosofia, a

³¹⁶ DELEUZE. *Francis Bacon*, p. 19.

³¹⁷ *Ibidem.*, p. 105.

³¹⁸ *Ibidem.*, p. 142.

historiografia deleuziana da pintura tem por objetivo distinguir os momentos em que a Figura escapa da figuração representativa, em que ocorre o “retorno do recalcado”, isto é, a breve fuga do imaginário ao controle da razão; de modo que essa historicidade virtual não impede certos “estilos de época” ou territórios da tradição.

As três vias modernas da pintura, por exemplo, não deixam de espelhar algumas escolas filosóficas surgidas após o Racionalismo cartesiano: 1) *A pintura abstrata*, cuja proposta é reduzir o caos ao mínimo, servindo-se do ascetismo como forma de autocontrole, vislumbrando a salvação espiritual como objetivo: “através de um esforço espiritual intenso, ela se eleva acima dos dados figurativos, mas fazendo do caos um simples riacho a ser atravessado para que formas abstratas e significantes sejam descobertas”³¹⁹. Deleuze cita como exemplos de abstração as pinturas de Mondrian e Kandinsky, mas o mesmo poderia ser dito a respeito do *idealismo alemão* de Hegel e Kant, o que sugere ao afirmar que “dá vontade de dizer, a respeito da pintura abstrata, o mesmo que Péguy dizia da moral kantiana: tem mãos puras, mas não tem mãos”³²⁰. 2) *O expressionismo abstrato*, em que o caos se desenvolve ao máximo, erigindo um plano de imanência (ou diagrama, na nomenclatura destinada por Deleuze ao mesmo processo no âmbito da pintura) tão grande quanto o próprio quadro. Pollock, Morris Louis e, por que não?, Nietzsche e sua tresvaloração de todos os valores. 3) *A linguagem analógica* de pintores que buscam o controle, a clareza e o rigor da Figura, que procuram “evitar ao mesmo tempo o código e a confusão”³²¹. Há duas maneiras de se ultrapassar a representação platônica, assim como “há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): ou em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: a sensação”³²². A crítica de Deleuze à pintura abstrata se direciona a seu “mentalismo”: ela passa pelo cérebro, mas não age diretamente no sistema nervoso, não produz a Figura, não fixa um ponto que dá acesso à sensação. A sensação é o primado filosófico que permite a Deleuze a superação da dualidade sujeito/objeto, é a base de seu “empirismo transcendental”: “A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do ‘sensacional’, do espontâneo etc.” A sensação é sujeito e objeto

indissolúvelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é

³¹⁹ Ibidem., p. 105.

³²⁰ Ibidem., p. 106.

³²¹ Ibidem., p. 113.

³²² Ibidem., p. 42.

tanto objeto quanto sujeito. Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido³²³.

A importância dada por Deleuze ao corpo justifica-se. O procedimento de Francis Bacon, após a etapa de limpeza do quadro, é isolar a figura. Isolá-la para além do próprio quadro, isolá-la no próprio espaço da pintura: a figura corresponde à ideia fixa. “O corpo é a Figura”³²⁴, mas um corpo que não tem rosto, apenas cabeça. “Trata-se, portanto, de um projeto todo especial que Bacon desenvolve como retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir a cabeça sob o rosto”³²⁵. É um corpo sem identidade, todo sentidos, receptor e emissor de sensações, capaz de tornar visíveis forças invisíveis. Pois Deleuze vai dizer que uma lógica da sensação ou “lógica dos sentidos”, como o diria Cézanne, só é possível quando uma potência ultrapassa todos os domínios de sentido e os atravessa. “Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição etc.”. O pintor deve ser capaz de *fazer ver* o ritmo, assim como o músico deve ser capaz de fazer ouvi-lo; da mesma forma, o filósofo deve ser capaz de *intuir* o problema (equivalente filosófico do ritmo), o que só possível através de um passo além da ordenação atual.

Esse fundo, essa unidade rítmica dos sentidos, só pode ser descoberta ultrapassando o organismo. A hipótese fenomenológica é talvez insuficiente porque invoca somente o corpo vivido. Mas o corpo vivido é ainda pouco em relação a uma Potência mais profunda e quase insuportável. Com efeito, só podemos buscar a unidade do ritmo onde o próprio ritmo mergulha no caos, na noite, e onde as diferenças de nível são sempre misturadas com violência³²⁶.

Tornar visível o tempo, as forças elementares (gravidade, peso, inércia etc.), o som do grito. A vida pode, então, enfrentar a morte.

Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. A luta com a sombra é a única luta real. Quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, libera uma força que pode vencer esta força, ou então pode fazer dela uma amiga. A vida grita *para* a morte, mas a morte não é mais esse demasiado-visível que nos faz desfalecer, ela é essa força invisível que a vida detecta, desentoca e faz ver, ao gritar. É do ponto de vista da vida que a morte é julgada, e não o inverso³²⁷.

A “terceira via” da pintura, essa via da sensação, é percorrida tanto pela obra de Francis Bacon quanto pela filosofia deleuziana. Ao invés de fundar, ou seja, apegar-se a

³²³ Ibidem., p. 42.

³²⁴ Ibidem., p. 28.

³²⁵ Ibidem., p. 28.

³²⁶ Ibidem., p. 51.

³²⁷ Ibidem., p. 67.

transcendências universais que não têm outra base senão o senso comum, a opinião, a *doxa*, a filosofia deleuziana se mantém na superfície. Da mesma maneira que Bacon faz suas superfícies planas, hápticas, estabelecerem o fundo *ao lado* da figura e nunca além, Deleuze constrói conexões a partir de uma lógica da imanência, atentando-se para a singularidade de cada problema e percorrendo-o em sua “problemática”. Seu pensamento abre novos horizontes de sentido, diferentes a cada problema colocado: uma posição que tem na noção de problema uma condição para o pensamento.

Como já dissemos, a intuição assume nesse projeto papel preponderante. O pensador, seja ele artista, poeta ou filósofo, deve estar atento ao que é notável, interessante e novo, aos elementos intuitivos que compõem um problema e indicam que a solução deve ser produzida e não encontrada. É nesse sentido que se pode afirmar que existe sim *verdade*, mas que ela é *criação*. Essa orientação se afasta profundamente do racionalismo, mas não em prol de um irracionalismo cego ou relativismo estéril. Deleuze cria uma lógica do irracional, isto é, assume que o pensamento, seja ele filosófico, científico ou artístico, não pode se reduzir a um sistema fechado, sem contato com o fora não-conceitual, mas também não deve se entregar ao caos absoluto. Nem ilusão, nem relativismo, pois eliminar o fundamento traz dois riscos: reconduzir o pensamento a outro círculo vicioso, substituindo os pressupostos da reconhecimento, da boa vontade e da pretensão à verdade por seus contrários, erigindo assim outro fundamento transcendente, mesmo que oposto ao da imagem dogmática; ou simplesmente precipitar o pensamento no caos.

Mas “o acaso, segundo Bacon, não é separável de uma possibilidade de utilização. É o *acaso manipulado*, diferente das *probabilidades concebidas ou vistas*”³²⁸. O caos é a pura virtualidade. A capacidade de se manipular o acaso, de se atualizar o virtual é o que diferencia o artista do não-artista, o filósofo do não-filósofo. Assim como Bacon, Deleuze sabe do perigo e esforça-se para permanecer entre a ordem e o caos, “entre o código e a confusão”, para a partir daí elaborar um pensamento que começa sempre pelo meio, retomando assim, a seu modo, a fórmula de Mallarmé: “Tout Pensée émet un Coup de Dés”, “Todo o Pensamento produz um lance de dados”. É nesse sentido que “os problemas são provas e seleções”³²⁹.

O problema do pensamento não está ligado à essência, mas à avaliação do que tem importância e do que não tem, à repartição do singular e do regular, do notável e do ordinário (...). Ter uma Ideia não significa outra coisa; e o espírito falso, a própria besteira, define-se, antes de tudo, por suas perpétuas confusões entre o importante e o desimportante, o ordinário e o singular³³⁰.

³²⁸ DELEUZE. *Francis Bacon*, p. 98.

³²⁹ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 272.

³³⁰ *Ibidem*, p. 307.

Traçar um problema é encontrar suas linhas de força e concentrá-las mediante a vontade de potência que é o pensamento ativo. Quando Bacon diz que “a pintura deve extrair a Figura do figurativo”³³¹, para Deleuze equivale a dizer que se deve extrair a sensação da representação. Essa extração demanda uma etapa negativa, a destruição dos clichês e das opiniões que nos protegem do caos, conseqüentemente seguida pelo mergulho afirmativo na desordem, pois “o caos e a catástrofe são o desabamento de todos os dados figurativos: já são, portanto, uma luta, a luta contra o clichê, o trabalho preparatório”³³². Uma vez mais, a máscara de um pensador outro serve ao propósito de fazer avançar o pensamento deleuziano em sua especificidade. O que nos lança de volta a Cabral, para quem a obra de Joan Miró é também um trabalho de limpeza: “Ela me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar seu olho do visto e sua mão do automático”³³³. Diz Deleuze que, no trabalho de se livrar dos clichês, um pintor como Cézanne passou toda sua vida e, ainda assim, só foi capaz de conhecer um vaso ou uma maçã. Isso não seria estranho a Cabral, poeta das ideias fixas. Haveria, então, uma relação de oposição entre as ideias fixas e os clichês?

Conhecer apenas um vaso, uma pedra, uma faca ou uma maçã implica a recusa de todo o resto, o que se reflete no “anarquismo coroadado” que Cabral imputa ao pintor catalão: “Miró não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova preceptiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas, precisamente porque são leis”³³⁴. Anarquismo que não se contrapõe às ideias fixas, pois estas não implicam um centro, um Significante regente; antes, elas compõem uma série, um rizoma, forma exemplar da composição de Miró: “Nesse tipo de composição não há uma ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo ao espectador uma série de fixações sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro”³³⁵. Como a série bala, faca e relógio no poema *Uma faca só lâmina*.

A pintura de Miró é projetada contra a Pintura herdeira do Renascimento, fundamentalmente contra a limitação que ela impôs à superfície. Miró obedece “ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico”³³⁶, propõe libertar o ritmo da imposição do equilíbrio. O dinamismo de Miró consiste na

³³¹ BACON *apud* DELEUZE. *Francis Bacon*, p. 17.

³³² DELEUZE. *Francis Bacon*, p. 113.

³³³ MELO NETO. Joan Miró, p. 690.

³³⁴ *Ibidem.*, p. 691.

³³⁵ *Ibidem.*, p. 677.

³³⁶ *Ibidem.*, p. 628.

liberação da linha, que passa então a produzir melodias extremamente livres quando comparadas às limitadas melodias do Renascimento. Ao identificar a pintura pós renascimento com a profundidade e o recurso à terceira dimensão, Cabral poderia estar tratando de toda uma tradição literária que deriva do movimento romântico e vai até o advento do modernismo do início do Séc. XX. A recusa a certos axiomas românticos como a inspiração, o sentimentalismo e a expressão psicológica, típicos de uma literatura (incluindo aí a poesia) que se quer e se propõe *profunda*, é praxe em Cabral. Mas também há, por exemplo, em T.S. Eliot, a apologia a uma *terceira dimensão* da poesia à qual a estética cabralina parece se opor de modo muito mais sutil. Em alguns de seus ensaios, Eliot fala de uma “terceira dimensão” na poesia dos grandes mestres como Shakespeare e Dante, que confere às suas obras uma “profundidade” que as diferencia das de outros poetas menos capazes. Escrevendo sobre Ben Jonson, por exemplo, Eliot identifica uma diferença crucial entre este e os outros grandes autores elizabetanos:

If we look at the work of Jonson’s great contemporaries, Shakespeare, and also Donne and Webster and Tourneur (and sometimes Middleton), have a *depth*, a *third dimension*, as Mr Gregory Smith rightly calls it, which Jonson’s work has not. Their words have often a network of tentacular roots reaching down to the deepest terrors and desires³³⁷. (Grifo nosso)

A terceira dimensão da poesia relaciona-se às profundezas humanas de maneira geral, como sugere Eliot na passagem acima, mas possui ainda um teor histórico. Comentando outro ensaio de Eliot, “Shakespeare e o estoicismo de Sêneca”, William Redmond identifica a terceira dimensão com a capacidade dos grandes poetas em exprimir com máxima intensidade suas épocas, “transmutando agonias pessoais em algo rico e estranho, algo universal e impessoal”, o que significa dizer que, para Eliot, “o poeta escreve emocionalmente sua época e por isso sua luta consciente com as palavras tem valor, porque assim pode aprofundar sua poesia e dar-lhe uma terceira dimensão”³³⁸. Redmond, então, associa o pensamento poético de Eliot à filosofia de Martin Heidegger, para quem, “a inteligibilidade que representa um mundo singular, concreto e histórico, é capaz de revelar os mistérios da Terra; o tipo de claridade e o ser que se expressam por meio de uma obra de arte conseguem iluminar as coisas da Terra”³³⁹. Nesse contexto, a terceira dimensão e a profundidade de Eliot correspondem ao

³³⁷ ELIOT. *Selected Prose*. Harmondsworth: Penguin, 1953, p. 129: “Se analisarmos as obras dos grandes contemporâneos de Jonson, Shakespeare, mas também Donne, Webster e Torneur (e às vezes Middleton), há nelas uma profundidade, uma terceira dimensão, como o Sr. Gregory Smith acertadamente o chama, que a obra de Jonson não possui. Suas [as desses contemporâneos] palavras são frequentemente uma rede de raízes tentaculares descendo aos terrores e desejos mais profundos” (Tradução nossa).

³³⁸ REDMOND. *O processo poético segundo T.S. Eliot*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 77.

³³⁹ *Ibidem.*, p. 79.

desvelamento da verdade do ente em sua época, desvelamento esse que, segundo Heidegger, alcançado apenas pela obra de arte. Embora não sejamos capazes neste espaço de mergulhar a fundo no problema dos princípios na ontologia heideggeriana, pensadas a partir de Deleuze, não restam dúvidas de que a teoria poética e a filosofia de Heidegger, ao almejar a verdade como algo a ser descoberto, são pensamentos concebidos a partir da imagem dogmática, arraigados ainda à noção de *fundamento*.

Assim, podemos afirmar que, se a terceira dimensão poética como a pensa Eliot é profundidade histórica, para Cabral, a questão é mais de superfície geográfica. Linhas, coisas, lugares e pessoas. Em *Paisagens com figuras*, de 1954, não só o título expõe a relação direta da poesia de Cabral com a pintura, como também é nesse livro que o poeta assume a “quadra” como forma privilegiada de estrofação³⁴⁰, estabelecendo ainda, pela primeira vez, a importante relação poética em sua obra entre Pernambuco e Sevilha, entre Nordeste e Espanha. Trata-se de um livro importante, talvez não tão radical em sua constituição quanto *Cão sem plumas*, mas basilar para a consolidação do estilo cabralino. Discordamos, assim, de João Alexandre Barbosa, para quem a “dicção” de *Paisagens com figuras* “é ainda a de obras como *O engenheiro*, sem possuir a característica iniciadora desta, em que se recolhe, por assim dizer, tópicos obsessivos já semeados em textos anteriores, não havendo uma modificação básica (com referência à poética do autor) no tratamento do poema enquanto poema”³⁴¹. A nós, pelo contrário, *Paisagens com figuras* parece inaugurar a obsessão cabralina com a estrutura total do livro, o que atingirá o ápice em *Serial* e *A educação pela pedra*. Fazendo jus ao título do conjunto, cada poema é como um conjunto de quadros que, quando reunidos, dão o panorama de uma única pintura ampla, procedimento análogo ao modo como os quadros de Bosch eram pinturas (pequenas cenas independentes) dentro de uma pintura (o quadro como um todo-aberto, espécie de ópera). Nos poemas de *Paisagem com figuras*, cada quadra resume em si uma pequena cena, a pontuação utilizada de modo a fechá-las em pequenas paisagens com suas figuras: em quase todo o livro, as quadras terminam ou em vírgula ou em ponto. O conjunto de *Paisagens com figuras* funciona, nesse sentido, como uma galeria de arte; e os temas da exposição são Pernambuco e Espanha, explorados em seus lugares (Recife, Castela, os cemitérios, o canavial etc.) e personagens (os poetas e os toureiros).

³⁴⁰ Cf. SECCHIN. *Uma fala só lâmina*, p. 100.

³⁴¹ BARBOSA. *A imitação da forma*, p. 129.

“Pregão turístico do Recife”³⁴², por exemplo, apresenta a capital pernambucana em quatro paisagens com figuras contidas em seis quadras: o mar, “montanha regular redonda e azul”, descrito em duas quadras; os sobrados “esguios”, de arquitetura leve e equilibrada, em outras duas quadras; e por fim, mesclados nas duas quadras finais, o rio e a gente que vive a seu redor, responsáveis, com seu “sangue-lama que circula entre cimento e esclerose”, por inserir vida na composição antes friamente geométrica. Também as “Imagens em Castela”³⁴³ são, na verdade, naturezas-mortas, em que a paisagem da região espanhola é uma mesa, um palco, o pão, mas também os homens “em calada condição” que o consomem e a habitam. Em “Paisagem tipográfica”³⁴⁴, dentre os muitos panoramas do território espanhol, são as cidades industriais e as vilas “estritas de vida”, feitas de linhas e “interlinhas” “retas”, “estreitas”, “horizontais” que se adequam melhor à “arte menor” do impressor Enric Tormo. Da mesma forma, a série de cemitérios pernambucanos sugere um *alto-relevo* da morte: o cemitério de Toritama cercado pelas linhas rigorosas de muros assépticos e grades; o de São Lourenço da Mata imitando as ondulações marinhas na composição de suas covas protuberantes e também nos mastros dos navios naufragados em suas cruzes caídas; o cemitério de Nossa Senhora da Luz, com seus mortos “derramados” ao chão, que “lhes vai como luva”, expostos em redes, tão contíguos à superfície que a terra “nem sente sua intrusão”. Não são menos geográficos e superficiais (no sentido estrito da palavra) os poemas que põem em primeiro plano as figuras. “Encontro com um poeta”³⁴⁵ dá a ver as múltiplas (e indecisas) vozes da poesia de Miguel Hernández em meio à igualmente múltipla aridez dos terrenos e arquiteturas da Espanha castelhana; Barcelona, suas feiras, seus bairros e o horário comprido que deles emana desvelam ao poeta um idioma e uma poética em “Fábula de Joan Brossa”³⁴⁶; já “Alguns Toureiros” é como uma revista esportiva, em que ao lado do retrato dos atletas, está posta tanto a descrição de seus estilos como as bandeirolas de suas províncias.

Mas é talvez “Medinaceli”³⁴⁷ o que melhor sintetiza *Paisagem com figuras*. A vasta e árdua geografia da terra onde provavelmente nasceu o autor do *Cantar de Mío Cid* sobrepõe-se à história profunda de reinos e guerras,

Agora, Medinaceli
é cidade que se esvai:
mais desce por esta estrada

³⁴² MELO NETO. Paisagem com figuras, p. 123.

³⁴³ Ibidem., p. 125.

³⁴⁴ Ibidem., p. 135.

³⁴⁵ Ibidem., p. 131.

³⁴⁶ Ibidem., p. 127.

³⁴⁷ Ibidem., p. 124.

do que esta estrada lhe traz.

Pouca coisa lhe sobrou
senão ocos monumentos,
senão a praça esvaída
que imita o geral exemplo;

e se o que resta de Medinaceli pode ser encontrado no *Cantar do Mío Cid*, isso só é possível porque o poeta desconhecido que o compôs foi capaz de redesenhar as paisagens da cidade num “cantocho” monocórdio como a aridez do chão natal, assim como as suas figuras, “a gente daqui [que] diz em silêncio seu *não*”.

pouca coisa lhe sobrou
se não foi o poemão
que o poeta daqui contou
(talvez cantou, cantocho),

que poeta daqui escreveu
com a dureza de mão
com que hoje a gente daqui
diz em silêncio seu *não*.

Cabral diz que a força da linha foi sendo descoberta aos poucos por Miró, que passou de uma ilusão de movimento em suas primeiras obras a um movimento real nas últimas fases. O mesmo pode ser dito a respeito do trajeto de formação do poeta. A “atenção” é um conceito proposto por Cabral para se pensar esse deslocamento na obra: a linha torna-se a operação de fazer crescer um organismo ao invés de apenas postulá-lo artificialmente, como no primeiro Miró. A revolução que o pintor catalão efetua no uso da linha obriga o espectador a fazer todo o percurso de construção do organismo, o que evidencia sua dupla luta: contra o estático próprio da cor e contra o estático próprio da contemplação de figuras conhecidas e apreendidas pela memória. Essa revolução pictórica equipara-se, afirma o próprio Cabral, à libertação que o verso livre proporcionou à poesia, assim como a linguagem coloquial adotada pelo modernismo; mas reflete também a dupla luta de Cabral: contra a monotonia que ameaça a toda poesia que se propõe a se fazer com coisas e contra a facilidade de uma lírica memorialista ou retrospectiva.

Em sua prática, Miró inverte o percurso que levou a superfície a ser aprisionada pela terceira dimensão, de modo que “a composição renascentista em Miró não é bruscamente destruída. Aquela libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro, e esses quadros mais e mais numerosos dentro da obra do pintor”³⁴⁸. Não é o mesmo método utilizado por Cabral em sua obra? Alfredo Bosi já o notava ao afirmar que leitura reflexa que João Cabral faz da obra de

³⁴⁸ MELO NETO. Joan Miró, p. 629.

Joan Miró é um “projeto de iluminar a riqueza polifacetada do real, vista como se fosse pela primeira vez, é o dentro em busca do fora, o sentido imanente da superfície, cujas linhas, cores e movimentos virtuais são transpostos como nomes de coisas, adjetivos e verbos”³⁴⁹.

Dessa dupla (ou quádrupla) história da pintura (e da filosofia e da poesia) conforme a pensam Deleuze e Cabral pode-se concluir que ambos compartilham a concepção de que a história da pintura revela uma luta entre a figuração e a figura, entre a essência e o acidente, entre a terceira dimensão e a linha. O pensamento de ambos se constitui a partir de afirmações *contra* certa tradição, tanto filosófica quanto poética. O que significa dizer que, em termos deleuzianos, todas essas oposições apontadas na história da pintura podem ser resumidas à contraposição imanência vs. transcendência; e em termos cabralinos, à superfície vs. profundidade. Ao mesmo tempo em que Cabral e Deleuze se projetam nos pintores que escolhem como modelos – Joan Miró e Francis Bacon, respectivamente –, as análises a que submetem a pintura emanam diretamente de seus projetos pessoais de pensamento, cujos confrontos são transferidos para um campo de batalha externo aos discursos da filosofia ou da poesia. Cabral se apresenta, através de sua apologia da superfície, da figura e das forças, como um poeta da diferença. Por sua vez, Deleuze se mostra um filósofo concreto, empírico e construtivista, evitando as grandes abstrações. Essa revisão histórica é um exemplo prático de como o caos deve ser afirmado através do lance de dados que é o próprio pensamento. Nessa afirmação, cabe selecionar o que faz sentido, o que é coerente e produzir uma lógica que o sustente. “Afirmar é sempre traçar uma diferença, estabelecer uma hierarquia, *avaliar*: instituir um critério que permita atribuir valores”³⁵⁰. O pensamento adquire, assim, uma força valorativa.

3.4 A tresvaloração de valores

A palavra *crítica* vem do verbo grego *krinein*, que significa “separar, decidir, julgar”; no mesmo sentido, *kritikos* designa aquele que é “capacitado para fazer julgamentos”. Está ligada ainda a *krisis*, “julgamento, seleção”, e ao prefixo indo-europeu *krei*, “peneirar, discriminar, distinguir”. Desde suas raízes etimológicas a crítica encarna-se, então, como atitude subjetiva reflexiva, teórica e prática que implica obrigatoriamente a *tomada de posição* frente ao objeto, de modo que podemos considerar o movimento crítico em três etapas:

³⁴⁹ BOSI. Fora sem dentro. In: *Revista Estudos Avançados* 18 (50), 2004, p. 231.

³⁵⁰ ZOURABICHIVILI. *Deleuze*, p. 60.

distinção, julgamento e seleção. Se a finalidade da crítica é a seleção, seu princípio exige um pressuposto: o valor a partir do qual se distingue e se julga. Criticar é *avaliar*; mas como se adquire valores? Eles são recebidos ou são criados?

No âmbito da crítica cabralina, já demonstramos que não se trata de julgar a obra alheia a partir de valores intrínsecos a ela. Mas isso quer dizer que a determinação do bom e do ruim passa apenas pelo encontro, no outro, de objetivos e práticas em comum? João Cabral, em “Para Selden Rodman, Antologista”³⁵¹, diz que

Há um contar de si no escolher,
no buscar-se entre o que dos outros,
entre o que outros disseram,
mas que o diz mais que todos
(como, em lojas de luvas,
catar no estoque todo,
a luva sócia, essa luva única
que o calça só, melhor que os outros).

Seguindo essa lógica, o que há em comum entre Espinosa e Nietzsche, entre Leibniz e Bergson é *Gilles Deleuze*; entre Francisco Quevedo e Graciliano Ramos, entre Marianne Moore e Joaquim Cardozo, *João Cabral de Melo Neto*. Mas mesmo ao se inverter o ponto de partida – não mais os mestres criando alunos de acordo com seus valores, mas os alunos criando seus mestres –, a pergunta permanece: a partir de quem ou o que se constituem os valores daqueles que inventam seus próprios predecessores? Nietzsche, para quem a maior das tarefas da filosofia é a “tresvaloração de valores”, afirma que para se evitar um círculo vicioso é preciso um “valor dos valores”, espécie de crivo anteposto aos valores em si mesmos. Para Deleuze, utilizando-se da máscara nietzschiana, a única maneira de se forjar os valores é mediante a experimentação da vida, pois é ela esse crivo a partir do qual julgamos o que é bom e o que é ruim. Temos, assim, um *experimentum crucis*:

As avaliações, referidas a seu elemento, não são valores, mas maneiras de ser, modos de existência daqueles que julgam e avaliam, servindo precisamente de princípios para os valores em relação aos quais eles julgam. Por isso temos sempre as crenças, os sentimentos, os pensamentos que merecemos em função de nossa maneira de ser ou de nosso estilo de vida³⁵².

A extração de um conjunto de valores a partir de “modos de existência” é exposta sistematicamente por Cabral no poema “A palo seco”³⁵³, apologia não apenas de uma poética do pouco, mas de uma “visão de mundo” ou estilo de vida austero e econômico, expresso mediante o deslindamento imagético e associativo de um gênero específico de *cante flamenco*. Metodicamente construído, o poema possui 32 estrofes distribuídas em 4 séries, as

³⁵¹ MELO NETO. Museu de tudo, p. 380.

³⁵² DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 9-10.

³⁵³ MELO NETO. Quaderna, pp. 223-227.

quais são subdivididas em outras 4, de 2 estrofes cada. Essas subséries ou seções são marcadas no poema por meio de enumeração progressiva (1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 2.1, 2.2 etc.), enquanto os versos são hexassílabos com rimas toantes nos pares. Segundo nota de Antonio Carlos Secchin, a expressão “a palo seco”, a qual dá nome ao canto flamenco à capela, isto é, ao canto em que a voz não é acompanhada por nenhum instrumento musical, origina-se do vocabulário náutico, em que designa um navio com mastro mas sem velas³⁵⁴. Navegar sem o auxílio de velas, ao sabor das ondas e do vento, parece operação avessa aos tão disciplinados poeta e poema. Todavia, a ausência de controle pré-determinado enfatiza a coragem e a confiança de se expor a construção às intempéries, tornando-a símbolo da resistência de um conjunto de valores frente ao esfacelamento no caos. Esse arranjo ético é próprio a João Cabral que, em poema já citado, escreve: “tourear ou viver como expor-se / expor a vida à louca foice”; daí não ser mero capricho o rigor da estrutura de “A palo seco”, equivalente a uma obra de engenharia náutica: ele precisa resistir as ondas que ameaçam naufragá-lo.

As primeiras duas estrofes, correspondentes à subsérie 1.1, ensaiam uma definição por eliminação do modo de ser “a palo seco”:

1.1.
 Se diz *a palo seco*
 o *cante* sem guitarra;
 o *cante* sem; o *cante*;
 o *cante* sem mais nada;

se diz *a palo seco*
 a esse *cante* despido:
 ao *cante* que se canta
 sob o silêncio a pino.

Logo de início, nota-se que à forma de expressão do poema corresponde, em todo seu rigor, sua forma de conteúdo. A definição de ser “a palo seco” é desenvolvida com rigor lógico, mas, longe de resvalar no prosaísmo discursivo, efetua-se no corpo mesmo do poema através das elipses progressivas no terceiro verso, cujo movimento de exclusão por etapas (“o *cante* sem guitarra; / o *cante* sem; / o *cante*”) encena tanto a subtração que o caracteriza como o raciocínio dedutivo que o infere. Na estrofe seguinte, a constituição do opositor/condicionador que é o silêncio se dá através de um tropo (“silêncio a pino”) que designa a um ente negativo (ausência de som) um efeito positivo (a intensidade sugerida em “a pino”). Assim, o jogo de comparações e confrontos entre polos negativos e positivos que delinea a busca pela definição do modo “a palo seco” dá a tônica de todo o poema.

1.2.
 O *cante a palo seco*

³⁵⁴ SECCHIN. Notas. In: MELO NETO. *Poesia completa e prosa*, p. 784.

é o *cante* mais só:
 é cantar num deserto
 devassado de sol;

é o mesmo que cantar
 num deserto sem sombra
 em que a voz só dispõe
 do que ela mesma ponha.

Na sessão 1.2, às imagens que denotam solidão unem-se imagens de exposição, juntas estabelecendo o teor de desafio que ajuda a caracterizar a experiência “a palo seco”. Nota-se, a partir daí, que ao redor desse “valor dos valores” orbitam outras qualidades que tanto o definem como são por ele definidas.

1.3.
 O *cante a palo seco*
 é um *cante* desarmado:
 só a lâmina da voz
 sem a arma do braço;

que o *cante a palo seco*
 sem tempero ou ajuda
 tem de abrir o silêncio
 com sua chama nua.

O “sinal de menos” que orienta a imagética do poema, seu valor de “despojo”, é justificado em 1.3 pela necessidade ou pela exigência de se “abrir o silêncio / com sua chama nua”, “sem tempero ou ajuda”. Tendo como adversário o silêncio, forma mais perfeita da negação, só se é capaz de enfrentá-lo “a palo seco”, ou seja, em relação de semelhança, quase irmandade. Ser “a palo seco” é uma recusa efetiva, em que “a crítica é a negação sob essa forma nova: destruição tornada ativa, agressividade profundamente ligada à afirmação. A crítica é a destruição como alegria, a agressividade do criador”; de modo que “o criador dos valores não é separável de um destruidor, de um criminoso e de um crítico: crítico dos valores estabelecidos, crítico dos valores reativos, crítico da baixeza”³⁵⁵. Combater fogo com fogo, pouco com pouco: desse modo a seção 1.4 reitera os valores apresentados na série através de uma afirmação que “brota” da negação:

1.4.
 O *cante a palo seco*
 não é um *cante* a esmo:
 exige ser cantado
 com todo o ser aberto;

é um *cante* que exige
 o ser-se ao meio-dia,
 que é quando a sombra foge
 e não medra a magia.

³⁵⁵ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 113.

Recusa-se o arbitrário e o gratuito (“não é um *cante* a esmo”) para em seguida se afirmar, mais uma vez, a necessidade de que o praticante do “*cante* a palo seco” se exponha de maneira desafiadora, subjetiva (“com todo o ser aberto”) e objetivamente (“ser-se ao meio-dia”), com vistas a conquistar a clareza (“que é quando a sombra foge”) e afastar (o verbo “medrar” possui tanto o sentido de “assustar”, “causar medo”, quanto o de “fazer crescer”, “prosperar”) a “magia” – signo de obscuridade, de hermetismo e de transcendência.

Na série 2, empreende-se a busca de definição para o silêncio, dessa vez se valendo de atributos positivos relacionados diretamente aos do “*cante* a palo seco”. Estabelece-se daí um elo íntimo entre a criação e o nada, entre a poesia e o vazio, entre a música e o silêncio, entre a afirmação e a negação. Essa dobra de forças opostas é tão bem efetuada que quase nos leva a crer que “*cante*” e silêncio se confundem:

2.1.
O silêncio é um metal
de epiderme gelada,
sempre incapaz das ondas
imediatas da água;

A pele do silêncio
pouca coisa arrepia:
o *cante a palo seco*
de diamante precisa.

“O silêncio é um metal de epiderme gelada”, o que indica que a rigidez e o distanciamento o tornam “sempre incapaz das ondas imediatas da água”, ou seja, refratário a qualidades como contiguidade e maleabilidade. Percebe-se que os atributos do silêncio não são tão diversos dos de um “*cante* a palo seco”, o que conseqüentemente implica a necessidade de que este último seja como um diamante, de origem mineral como o metal, mas mais duro que ele, para assim ser capaz de penetrá-lo.

Numa profusão de imagens em alternância que lembra o processo de feitura do poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, as próximas seções da série propõem uma definição dialética do silêncio, cujo primeiro termo da relação é a identificação do silêncio com “um líquido denso” e “pesado”:

2.2.
Ou o silêncio é pesado,
é um líquido denso,
que jamais colabora
nem ajuda com ecos;

mais bem, esmaga o *cante*
e afoga-o, se indefeso:
a palo seco é um *cante*
submarino ao silêncio.

Para não ser subjugado ao silêncio, o *cante* com ele se amalgama, “submarino”: é como se o habitasse. Não se pode deixar de observar que esses “ecos”, cuja recusa pelo silêncio devemos, devido à quase simbiose entre ambos, estender ao próprio *cante*, podem remeter às assonâncias agradáveis ao ouvido das rimas consoantes tão comuns à tradição luso-brasileira do verso, as quais Cabral deliberadamente recusa em sua poesia. Na seção seguinte, em oposição direta à identificação anterior, o silêncio é “líquido sutil”, “levíssimo”,

2.3.

Ou o silêncio é levíssimo,
é líquido sutil
que se ecoa nas frestas
que no *cante* sentiu;

o silêncio paciente
vagaroso se infiltra,
apodrecendo o *cante*
de dentro, pela espinha.

cuja capacidade de se infiltrar no *cante*, inverte a relação (antes, era o *cante* que penetrava o silêncio) e reforça a ideia de interpenetração entre as duas instâncias adversárias. Seguindo a lógica de espelhamento negativo da seção anterior, o oxímoro forjado pelo silêncio que “ecoa nas frestas” sugere as rimas toantes de tradição hispânica nas quais a poesia de Cabral encontrou sua alternativa seca e dura ao verso melodioso de nossa lírica.

Cabe aqui uma pequena digressão, pois as seções 2.2 e 2.3 nos oferecem a oportunidade de desvendar a estrutura lógica de um procedimento comum tanto no verso de João Cabral quanto na argumentação de Deleuze: a dança não excludente de definições aparentemente contraditórias. Em lógica formal, dá-se o nome de “disjunção” à operação que “consiste em unir um par de enunciados, expressa pela partícula ‘ou’”³⁵⁶, de modo que há duas formas de disjunção: a exclusiva e a inclusiva. Na disjunção exclusiva, em um par de enunciados, a verdade de um implica necessariamente a falsidade do outro, como, por exemplo, a proposição “ou hoje é sexta-feira ou hoje é sábado”. Já a disjunção inclusiva tem por regra lógica o fato de que a proposição resultante da operação só será falsa quando os dois enunciados simples individuais forem falsos, já que um deles pode ser verdadeiro mesmo que o outro seja falso. A proposição “hoje é sexta-feira ou hoje está chovendo” é uma disjunção inclusiva, pois hoje pode ser sexta e não estar chovendo, como pode não ser sexta e estar chovendo ou ser sexta e estar chovendo. Em todos os casos a proposição é verdadeira, exceto se hoje não for sexta e nem estar chovendo, ou seja, se caso os dois enunciados forem falsos.

³⁵⁶ ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*, p. 340.

Apesar disso, no uso consagrado pela lógica tradicional a disjunção inclusiva nunca se aparta totalmente de um critério de exclusão, o que equivale a dizer que a disjunção como tratada na lógica formal nunca é estritamente “inclusiva”, pois a existência simultânea de dois ou mais termos só é possível quando a própria “disjunção” deixa de existir. É por esse motivo que Deleuze perverte a disjunção inclusiva quando concebe a não-relação negativa que a caracteriza como relação positiva, dando-lhe um uso radical ao eliminar de sua operação a possibilidade de qualquer exclusão. A essa operação ele dá o nome de síntese disjuntiva. Em relação à lógica formal, a síntese disjuntiva é um desvio monstruoso ou, como diz David Lapoujade, “aberrante”. Não é por acaso, portanto, que Deleuze indique a estrutura psicológica esquizofrênica como referência:

Parece-nos, no entanto, que a esquizofrenia nos dá uma singular lição edípiana, e nos revela uma desconhecida força da síntese disjuntiva, um uso imanente que não seria mais exclusivo e limitativo, mas plenamente afirmativo, ilimitativo, inclusivo. Uma disjunção que permanece disjuntiva, e que afirma, todavia, os termos disjuntos, que os afirma através de toda sua distância, *sem limitar um pelo outro nem excluir um do outro*, talvez seja o maior paradoxo. “Ou... ou” em vez de “ou então”³⁵⁷.

Não é difícil perceber a importância de um operador como a disjunção inclusiva para o projeto deleuziano. A capacidade de se afirmar ao mesmo tempo dois ou mais enunciados disjuntos permite a criação de uma “lógica” da diferença e da multiplicidade que funcione para decalcar a diferença da sombra da identidade e a multiplicidade da sombra do Uno. Assim, pode-se dizer que síntese disjuntiva é o correlato lógico suplementar à metafísica do virtual, uma lógica aberrante, por certo, mas não estranha a outras formas de pensamento. A dança de termos disjuntos, a contradição e o paradoxo são elementos tão comuns à esquizofrenia quanto à poesia e à arte em geral. Em *O arco e a lira*, pensando a perversão da lógica tradicional e da dialética efetuada pela imagem poética, Octavio Paz diz que “essa reconciliação [de opostos], que não implica redução nem transmutação da singularidade de cada termo [ou seja, essa síntese disjuntiva], é um muro que até agora o pensamento ocidental se recusou a pular ou a perfurar”³⁵⁸. A esse salto ou mergulho ou pensamento deleuziano não só não se furta, como o transforma em princípio, em solo de seus conceitos. A síntese disjuntiva é a evidência lógica de como a expressão filosófica de Deleuze é, fundamentalmente, uma expressão poética. Poesia e Filosofia. Ou Poesia ou Filosofia. E poesia e filosofia e esquizofrenia e João Cabral e Deleuze e...

³⁵⁷ DELEUZE; GUATTARI. *O anti-Édipo*, p. 105-106.

³⁵⁸ PAZ. *O arco e a lira*, p. 107.

Voltando ao poema, temos a síntese disjuntiva como a expressão lógico-filosófica de 2.2 e 2.3, sempre introduzidas pela conjunção “ou” dotada de efeito aditivo, cuja síntese se efetua na última seção:

2.4.
 Ou o silêncio é uma tela
 que difícil se rasga
 e que quando se rasga
 não demora rasgada;

 quando a voz cessa, a tela
 se apressa em se emendar:
 tela que fosse de água,
 ou como tela de ar.

O silêncio é tela que se rasga com o *cante*, mas que se reconstitui assim que ele cessa, como água ou ar. *Ou água ou ar, água e ar; ou cante ou silêncio, cante e silêncio.*

Avançando para a terceira série, deparamo-nos com a “economia” do *cante a palo seco*, seus elementos quantitativos. A primeira definição se dá em torno de sua *extensão*:

3.1.
 A *palo seco* é o *cante*
 de todos mais lacônico,
 mesmo quando pareça
 estírar-se um quilômetro:

 enfrentar o silêncio
 assim despido e pouco
 tem de forçosamente
 deixar mais curto o fôlego.

“Lacônico”, “despido” e “pouco”: qualidades extensivas (ou inextensivas) necessárias para se enfrentar o silêncio, mas também consequências do próprio enfrentamento, pois reduzir-se ao essencial “tem de forçosamente / deixar mais curto o fôlego”. Mais uma vez, a indiscernibilidade entre o que é *necessário* para lutar contra o silêncio e o que *resulta* ao final do combate. Constata-se assim como a avaliação dos valores é um processo intrínseco ao próprio fazer. Tanto princípio quanto fim, o valor só adquire sentido “em meio” à avaliação, já que “não há critérios senão imanentes, e uma possibilidade de vida se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria, sobre um plano de imanência; é rejeitado o que não traça e nem cria”³⁵⁹. Esse método avaliativo de Deleuze aproxima – em mais uma mostra do funcionamento de seu teatro de máscaras – Nietzsche e Espinosa. Sabemos que algo é bom quando nos afeta de forma afirmativa, quando aumenta a potência da nossa vontade, aproximando-nos daquilo que podemos; do mesmo modo, sabemos que algo é ruim quando nos afeta de forma negativa, quando diminui a potência de

³⁵⁹ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 92.

nosso desejo, afastando-nos daquilo que podemos. Nietzsche considera forças afirmativas aquelas que nos aproximam do que podemos e as forças negativas aquelas que nos afastam. Àquelas, Espinosa denomina afetos alegres; a estas, afetos tristes. Deleuze une Espinosa e Nietzsche em torno dessa *avaliação imanente* que permite o julgamento dos valores, a separação entre o que é bom ou ruim.

Há coisas que não podemos fazer nem mesmo dizer, acreditar, sentir, pensar, a não ser que sejamos fracos, escravos, impotentes; outras coisas que não podemos fazer, experimentar etc., a não ser que sejamos livres ou fortes. *Um método de explicação dos modos de existências imanentes* substitui, assim, o recurso aos valores transcendent³⁶⁰.

É dessa maneira que podemos entender a poesia como uma potência da sensação, um objeto capaz de afetar ao mesmo tempo em que é composto por afetos. Daí que para Cabral o modo “a palo seco” é a gradação mais potente quando o elemento econômico é a *medida*, entendida como cálculo de grandeza física:

3.2.
A *palo seco* é o *cante*
de grito mais extremo:
tem de subir mais alto
que onde sobe o silêncio;

é cantar contra a queda,
é um cante para cima,
em que se há de subir
cortando, e contra a fibra.

O *cante* é o “grito mais extremo”, pois “tem que subir mais alto / que onde sobe o silêncio”. E na disputa entre qual vai mais alto, o requisito/necessidade dessa vez é a postura “contra”, mistura entre resistência e ímpeto que tem por consequência o sacrifício da rapidez, pois em relação à *velocidade*,

3.3.
A *palo seco* é o *cante*
de caminhar mais lento:
por ser a contra-pelo,
por ser a contra-vento;

é *cante* que caminha
com passo paciente:
o vento do silêncio
tem a fibra de dente.

Justifica-se, portanto, a lentidão pela imprescindibilidade de se colocar “contra”, atitude crítica por excelência, que por sua vez implica a *intensidade* “8 ou 80”, base econômica da próxima seção:

3.4.

³⁶⁰ DELEUZE. *Espinosa e o problema da expressão*. Trad. GT Deleuze. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 299.

A palo seco é o *cante*
que mostra mais soberba;
e que não se oferece:
que se toma ou se deixa;

cante que não se enfeita,
que tanto se lhe dá;
é *cante* que não canta,
cante que aí está.

Cru (“*cante* que aí está”), sem ornamentos (“*cante* que não se enfeita”), o *cante a palo seco* tanto avalia quanto é avaliado em relação ao “menos”. Daí a “soberba”: por ser o “*cante* que não canta”, ou seja, tendo sido suprimida mesmo sua característica mais essencial que é ser música, tudo em que houver sobra é rebaixado a nível inferior. De fato, na quarta e última série, o *cante a palo seco* se tornará não mais apenas “canto”; mas um “cantar” entendido como postura diante do mundo própria a “situações e objetos” os mais diversos. Constitui-se então, explicitamente, um conjunto de valores, de critérios éticos-estéticos, uma “axiomática” que serve de orientação crítica ao poeta.

A primeira seção da série aponta dois “objetos” tornados *a palo seco* pela “situação” especial de privação (marcada pela preposição “sem”): o pássaro *sem* bosque pousado sobre um fio de cobre; o fio de cobre *sem* qualquer pássaro.

4.1.
A palo seco canta
o pássaro *sem* bosque,
por exemplo: pousado
sobre um fio de cobre;

a palo seco canta
ainda melhor esse fio
quando *sem* qualquer pássaro
dá o seu assovio.

Há aqui uma gradação valorativa inversamente proporcional à condição subtrativa dos seres. O pássaro *sem* bosque, “pousado / sobre um fio de cobre”, canta *a palo seco*, mas o mesmo fio de cobre canta “ainda melhor... / quando *sem* qualquer pássaro/ dá o seu assovio”. Como no início do poema, é o movimento interior ao verso, a imagética marcada pela ausência, que constata e ao mesmo tempo opera o valor. O “menos” é afirmativo, indica força superior justamente pela sua economia de meios. Na seção seguinte, dá-se prosseguimento a enumeração de coisas que cantam *a palo seco*,

4.2.
A palo seco cantam
a bigorna e o martelo,
o ferro sobre a pedra
o ferro contra o ferro;

a palo seco canta

aquele outro ferreiro:
o pássaro araponga
que inventa o próprio ferro.

coisas feitas de imagem e som, atestados de dureza, asperidade e consistência. O “pássaro araponga / que inventa o próprio ferro” é símbolo do poeta *a palo seco*: artífice solitário de seu próprio material, a palavra feita ferro. Ao final, o valor *a palo seco* é subtraído ao próprio “cantar”, e se apresentam “situações e objetos” em que não há vestígio de música.

4.3.
A palo seco existem
situações e objetos:
Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,
a elegância dos pregos,
a cidade de Córdoba,
o arame dos insetos.

Formam-se então as bases para o *manifesto* ético-estético que encerra o poema:

4.4
Eis uns poucos exemplos
de ser *a palo seco*,
dos quais se retirar
higiene ou conselho:

não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas de empregar o seco
porque é mais contundente.

“Os poucos de exemplos de *ser a palo seco*” mostram como o valor se estabelece a partir da ação de uma *vida não orgânica*, ela mesma o valor dos valores; vida impessoal, heterogênea, múltipla; modos de existência que vão além do sujeito, incorporando esferas múltiplas da realidade. É nesse sentido que Nietzsche opõe o bom e o ruim, verdadeiros critérios de valoração, ao Bem e ao Mal, medidas que supõem um *telos* que vai se estabelecendo em seu próprio trajeto, num abalanzamento intrínseco e permanente. À moral, Nietzsche opõe a ética. O bom e o ruim só podem ser experienciados no campo dos afetos.

Nietzsche, que já substituía o julgamento pelo afeto, prevenia seus leitores: para além do bem e do mal pelo menos não significa *para além do bom e do mau*. Esse mau é a vida esgotada, degenerescente, ainda mais terrível, e capacitada a se propagar. Mas o bom é a vida emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõe com elas uma potência cada vez maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre novas “possibilidades”³⁶¹.

³⁶¹ DELEUZE. *Cinema 2 - A imagem-tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 206.

Erigida a partir da vida “a palo seco”, a diretriz crítica é clara: “não aceitar o seco por resignadamente, mas empregar o seco porque é mais contundente”. Temos aí um diagnóstico das forças de um modo de vida específico, crivo que orienta a obra de João Cabral, ela mesma se colocando ao lado “das situações e objetos” que existem “a palo seco”. Apontar os afetos como base do critério imanente de avaliação leva ao questionamento de sua gênese. O conceito de afeto une tanto a causa quanto o efeito. Dizer que somos afetados é dizer que algo que vem de fora faz com que reajamos de determinada maneira. Essas reações são tão físicas quanto mentais. Nosso corpo se alegra ou se entristece, de acordo com o que o afeta; nossa mente, da mesma maneira. Pensamento e vida, criação e experiência, são linhas paralelas que, ao se atravessarem, originam a obra. A obra se torna o próprio critério imanente. É desse modo que o poeta só é capaz de julgar a partir de sua própria poesia. Vida e vivência poética mesclam-se para criar valores. O próprio poema se torna uma dessas situações, um desses objetos.

Quando perguntamos o que é o belo, perguntamos de que ponto de vista as coisas aparecem como belas; e o que assim não nos aparece como belo, de que outro ponto de vista se tornaria belo? E com respeito a determinada coisa, quais são as forças que a tornam ou tornariam bela ao se apropriarem dela, quais são as outras forças que se submetem às primeiras ou, ao contrário, lhe resistem? A arte pluralista não nega a essência: ela faz depender em cada caso de uma afinidade de fenômenos e de forças, de uma coordenação de força e de vontade. A essência de uma coisa é descoberta na força que a possui e nela se expressa, desenvolvida nas forças em afinidade com ela, comprometida ou destruída pelas forças que nela se opõem e que podem prevalecer: a essência é sempre o sentido e o valor³⁶².

Criados os valores, faz-se necessário afirmá-los frente à tradição. Nunca tendo deixado de contrapor, no ato mesmo da criação, os novos valores aos antigos, é através de um voo retrospectivo em direção àqueles que o antecederam que o criador sustentará sua revolução. João Cabral empreende essa viagem em “Sim contra o sim³⁶³”, de *Serial*. Nesse poema, são examinados os métodos de criação de quatro poetas (Marianne Moore, Francis Ponge, Cesário Verde e Augusto dos Anjos) e de quatro pintores (Joan Miró, Piet Mondrian, Juan Gris e Jean Dubuffet), todos tomados como intercessores do “a palo seco” cabralino, dada a “positividade” ético-estética inerente aos seus respectivos projetos, afirmados, por sua vez, em contraponto uns aos outros: “o sim contra o sim”.

Em cada um dos “comentários” seriais que estruturam o poema, podemos encontrar quatro princípios, preenchidos por elementos variáveis. Juntos, eles constituem o critério valorativo do projeto artístico singular do intercessor. Entendidos como meios de um

³⁶² DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 101.

³⁶³ MELO NETO. *Serial*, p. 273.

processo, podemos ordená-los numericamente (embora não apareçam no poema necessariamente em ordem) de modo a ilustrar as etapas de um movimento que vai da parte para o todo. São tais princípios: 1) o *instrumental*, que corresponde à ferramenta utilizada pelo artista em sua prática; 2) o *metodológico*, procedimento por meio do qual o artista atinge seu objetivo; 3) o *produtivo*, resultado do processo criativo em questão; 4) o *qualitativo*, que diz respeito à natureza ou essência da arte examinada. É por meio do apontamento de cada um desses princípios que Cabral descreve comparativamente a prática criadora dos intercessores, amarrando-os aos mesmos pontos de partida, justificando assim a seleção de tais nomes, em suma, exercendo sua crítica. Tendo isso em vista, ao observar a série que abre o poema, dedicada à poeta Marianne Moore,

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.

constatamos que o instrumento utilizado pela poeta americana é o *bisturi* (“ou simples canivete”), “instrumento cortante” indispensável ao seu método de *dissecção*, por seu turno comparado à prática cirúrgica. Para Cabral, o objetivo de Moore é “ler textos mais corretos”; correção que se constata na economia e na retidão de um *verso cicatriz*, produto de uma poesia que possui por qualidade essencial a *exterioridade* alcançada via grande precisão de meios. Passa-se assim da técnica criadora, o bisturi e a dissecção, à criatura em aparência e essência, o verso cicatriz e sua exterioridade. Em “Sim contra o sim”, o método crítico de Cabral não deixa de ser uma espécie de “ontologia fenomenológica”.

Dois únicos nomes que detêm individualmente sessões do poema, segue-se a Marianne Moore o também poeta Francis Ponge, um “outro cirurgião” que “adota uma outra técnica”:

Francis Ponge, outro cirurgião,
adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com todos os dez
mil dedos da linguagem:
não tem bisturi reto,
mas um que se ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa
que quase a enovela
e quase, a enovelando,
se perde, enovelando nela.

E no instante em que até parece
que já não a penetra,
ele entra sem cortar:
saltou por descuidada fresta.

O instrumento de Ponge, a exemplo de Moore, também é um *bisturi*, mas um “que se ramificasse”, mais apto ao seu método ou “técnica” *perspectivista*, caracterizada pelo giro do olhar e do tato em torno do objeto, produzindo o *novelo* que é sua poesia, cuja qualidade, podemos considerar nesse contexto, é a *multiplicidade*. Francis Ponge destoa quase imperceptivelmente dos outros elementos da série. É curioso que logo a sua poesia com coisas, já comparada diversas vezes à do próprio Cabral, seja não só explanada por imagens de dispersão e emaranhamento (o bisturi que “se ramificasse”, o enovelamento da coisa em que o poeta quase “se perde”), como também submetida ao fortuito (“saltou por descuidada fresta”). Difícil não inferir que a arte de Ponge, embora admirada, seja inferior aos olhos de Cabral em comparação àquela praticada por Marianne Moore, o que não deixa de ser uma reação cabralina às pretensas semelhanças, encontradas desde cedo pelos críticos, entre a sua arte e a do poeta francês.

A próxima seção do poema (que é dividido em quatro, separadas por travessões) traz juntas as séries referentes aos pintores Joan Miró e Piet Mondrian.

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

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

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

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

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a trocou de braço:
queria-a mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas,
esquadros e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.

Assim foi que ele, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia
como se o aprendesse ainda.

Há um espelhamento de todos os elementos constituintes da arte de cada um dos pintores. Se o instrumento fundamental de Miró é a *mão esquerda*, mão sem habilidade à serviço de um método de *reaprendizado* constante que produz *linhas frescas*; Mondrian se utiliza da *mão direita*, cuja maior precisão em relação à esquerda é ainda aperfeiçoada pelo enxerto de outros instrumentos de precisão, dando conta de uma extrema *disciplina*, a responsável pelas linhas geometricamente perfeitas de sua obra. Desse modo, as qualidades essenciais dos trabalhos de Miró e Mondrian são divergentes, mas não necessariamente antagônicas. Se Miró sacrifica a excelência técnica do mestre sábio em prol da novidade criativa do aprendiz, Mondrian se utiliza de outro método com objetivo distinto: abolir todo e qualquer improviso se valendo da disciplina de iniciante, acoplando-a à rigidez magistral da forma duramente conquistada. Daí que a pintura de Miró tem por qualidade a *invenção*, e a de Mondrian, o *planejamento*.

A correlação divergente de séries prossegue, agora com dois poetas: Cesário Verde e Augusto dos Anjos. A imagem dupla que os conecta é a tinta – material por excelência da pintura, mas também símbolo da escrita – feita água:

Cesário Verde usava a tinta
de forma singular:
não para colorir,
apesar da cor que nele há.

Talvez que nem usasse tinta,
somente água clara,
aquela água de vidro
que se vê percorrer a Arcádia.

Certo, não escrevia com ela,
ou escrevia lavando:

relavava, enxaguava
seu mundo em sábado de banho.

Assim chegou aos tons opostos
das maçãs que contou:
rubras dentro da cesta
de quem no rosto as tem sem cor.

Augusto do Anjos não tinha
dessa tinta água clara.
Se água, do Paraíba
nordestino, que ignora a Fábula.

Tais águas não são lavadeiras,
deixam tudo encardido:
o vermelho da chitas
ou o reluzente dos estilos.

E quando usadas como tinta
escrevem negro tudo:
dão um mundo velado
por véus de lama, véu de luto.

Donde decerto o timbre fúnebre,
dureza da pisada,
geometria de enterro
de sua poesia enfileirada.

Mais uma vez, o jogo de diferenças. A *clareza* é a qualidade essencial de Cesário Verde, atingida mediante um esforço metódico de *lavamento* ou enxágue de *água clara* que dá numa “pintura” poética de tons opostos ou *artificiais*, invertendo a lógica das composições em natureza morta: a maçã que possui o rubor do rosto humano; o rosto humano, a palidez de um objeto sem vida. Diametralmente, Augusto dos Anjos é “aquele em que a poesia traz a marca suja da vida”, conforme a poética pregada por Manuel Bandeira. Seu instrumento é a *água suja* dos rios nordestinos, seu método, o *encardimento*, isto é, o preenchimento de seus versos com palavras grotescas e com o ainda mais grotesco contexto social de sua Paraíba; conseqüentemente, produz-se a crueza de sua *poesia fúnebre*, desumana, avessa à retórica embelezada dos parnasianos. Poeta da vida dura e suja, a qualidade fundamental do Augusto dos Anjos de João Cabral é o *materialismo*, visível em seus sonetos científicos, em sua animalização do homem.

Mais dois pintores, Juan Gris e Jean Dubuffet, encerram o poema.

Juan Gris levava uma luneta
por debaixo do olho:
uma lente de alcance
que usava porém do lado outro.

As lentes foram construídas
para aproximar as coisas,
mas a dele as recuava
à altura de um avião que voa.

Na lente avião, sobrevoava
o ateliê, a mesa,
organizando as frutas
irreconciliáveis na fruteira.

Da lente avião é que podia
pintar sua natureza:
com o azul da distância
que a faz mais simples e coesa.

Jean Dubuffet, se usa luneta,
é do lado correto;
mas não com o fim vulgar
com que se utiliza o aparelho.

Não intenta aproximar o longe
mas o que está próximo,
fazendo com a luneta
o que se faz com o microscópio.

E quando aproximou o próximo
até tato fazê-lo,
faz dela estetoscópio
e apalpa tudo com o olhar dedo.

Com essa luneta feita dedo
procede a auscultação
das peles mais inertes:
que depois pinta em ebulição.

O instrumento dos dois é o mesmo – a luneta –; o que lhes diferencia é a função. A lente que Juan Gris tem debaixo do olho é uma luneta às avessas, *lente avião* que ao invés de aproximar as coisas, as afasta. Seu método é o *distanciamento*, seu mérito a capacidade de reconciliar os irreconciliáveis no campo de visão em sobrevoo de suas pinturas, verdadeiras *sínteses disjuntivas*, cuja essência é a simplicidade e *coesão*. A luneta de Jean Dubuffet, é usada do “lado correto”, isto é, sua função é aproximar as coisas, não da maneira “vulgar” costumeira, mas potencialmente ampliada, transformando-a em *microscópio*, cujo procedimento pode ser tanto a *microscopia* quanto a *estetoscopia*, já que sua pintura é *táctil*, conjunto de observação e auscultação. A qualidade primordial de Dubuffet é, portanto, o *detalhismo*.

A ordenação em série dessa apreciação de poetas e pintores, baseada numa lógica de diferença e repetição, tem por objetivo extrair dos objetos manifestações de atributos específicos, indicando o estabelecimento de um *paideuma* crítico, uma genealogia a qual Cabral se filia. Não é necessário retomar o poema “A palo seco” para mostrar que todos os princípios destacados nos artistas de “Sim contra o sim” correspondem ao conjunto de valores constituinte do projeto cabralino em sua especificidade: clareza, planejamento, disciplina,

exterioridade etc. A escolha, ou melhor, a criação de tais intercessores é etapa decisiva para a formação de uma língua nova, língua que fale pelo quê ou por quem não pode falar, à qual almeja todo pensador. Para Deleuze

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. (...) Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim³⁶⁴.

Dáí que a avaliação a partir dos modos de existência é diferente do julgamento, entendido seja como faculdade subjetiva ou como instância divina. Ao contrário da fôrma pronta do juízo, avaliar a partir da vida é uma questão de discernir forças, de experimentar afetos. “Não temos por que julgar os demais existentes, mas sentir se eles nos convêm, isto é, se nos trazem forças às misérias da guerra, às pobrezaas do sono, aos rigores da organização. Como disse Espinosa, é um problema de amor ou de ódio, não de juízo”³⁶⁵. Avaliar é buscar saídas, encontrar novos modos de existência e afirmá-los, o que não quer dizer que seja uma tarefa amena, pois “um tal modo se cria vitalmente, através do combate, na insônia do sono, não sem certa crueldade contra si mesmo: nada de tudo isso resulta do juízo. O juízo impede a chegada de qualquer novo modo de existência. (...) ninguém se desenvolve por juízo, mas por combate”³⁶⁶. Para Deleuze, seguindo Nietzsche, a verdadeira crítica trata de inverter a relação hegeliana Escravo > Senhor. De acordo com ela, o Escravo diz: “Tu és mau, portanto, eu sou bom”, a fórmula do ressentimento, caracterizada pela prioridade do negativo sobre o positivo, preceito moral. Ao se reverter a colocação, dando voz ao Senhor, temos: “Eu sou bom, portanto, tu és mau”. O critério passa a ser o próprio modo de existência e a afirmação desse modo em relação a outros, ou seja, uma escolha ética.

A crítica afirmativa, baseada na ética do senhor, afasta o ressentimento que a moral escrava possui como mote. Nessa espécie de crítica, o julgamento desfavorável ou a recusa, isto é, a negação, só pode existir como consequência da afirmação axiomática de valores que o crítico-criador estabelece. É assim que a agressividade se torna parte intrínseca da avaliação. “Este é o estatuto da *agressividade*: ela é o negativo, mas o negativo como conclusão das premissas positivas, o negativo como produto da atividade, o negativo como consequência de um poder de afirmar”³⁶⁷. Assim, um pensador que pratica a crítica ética só recusa o pensamento de outrem quando este não se afirma perante seus (do crítico) valores.

³⁶⁴ DELEUZE. *Conversações*, p. 160.

³⁶⁵ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 72.

³⁶⁶ *Ibidem.*, p. 72.

³⁶⁷ *Ibidem.*, p. 156.

As duas críticas, a ética e a moral, implicam diferentes posturas perante a tradição, o que Deleuze distingue na história da filosofia como duas “famílias” críticas. A crítica que encontra em Kant sua maior expressão, isto é, aquela crítica em que prevalece a lógica seletiva platônica baseada no Verdadeiro/Falso, cuja prática contenta-se em apontar a falsidade ou falhas no conteúdo de determinado sistema metafísico ou moral, optando por não romper com seus fundamentos pré-concebidos, mantendo intactos conceitos ideais como “fé” e verdade descoberta; e outra crítica mais profunda, praticada pela linhagem de filósofos que vai de Lucrécio a Nietzsche passando por Espinosa, crítica determinada a fazer a avaliação não dos “falsos conteúdos”, mas das “verdadeiras formas”, rompendo com os fundamentos pré-estabelecidos pela tradição visando assim estabelecer uma nova imagem do pensamento³⁶⁸. Obviamente, Deleuze se integra a essa última família crítica. Uma crítica que, a partir da tresvaloração dos valores tradicionais, não se contenta a reformar o pensamento reconstruindo-o sobre as mesmas bases, mas se impõe a tarefa de pensar de *outro* modo. A verdadeira crítica é, portanto, uma luta, não apenas contra os mestres e pares, mas contra si mesmo.

*

A teoria da poesia formulada por Harold Bloom em seu célebre ensaio *A angústia da influência* (1973) é toda ela calcada em um *agon*, em uma economia crítica agressiva que caracteriza o modo de existência dos poetas. Um poeta forte é sempre “filho” de outro poeta ainda mais forte, lutando eternamente contra a sombra desse pai castrador em empreitada fatalmente fadada ao fracasso. Cada poema é a má leitura de outro poema. A história literária é a história de uma crítica equivocada. A tese central de Harold Bloom é de que

A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir³⁶⁹.

Essa história literária forjada pelo sangue e pelo conflito, bem distante das concepções conciliadoras e ingênuas das teorias sobre fontes e influências que estiveram na origem da

³⁶⁸ Ibidem., p. 178.

³⁶⁹ BLOOM. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 80.

literatura comparada como disciplina, promove a ampliação do complexo de Édipo psicanalítico em um nível que acaba por implodi-lo. Deleuze diz que é necessário esquizofrenizar Édipo, implodir a estrutura familiar do complexo estendendo-a no campo da história, da política, da geografia, em suma, estendendo-a no mundo. Ao comentar a *Carta ao pai*, de Kafka, Deleuze e Guattari veem a imagem do pai deitado sobre o mapa-múndi como exemplo desse “Édipo engordado”, grande demais para ser resumido ao drama familiar pai-mãe-filho. “As relações intrapoéticas não são comércio nem roubo, a menos que se possa conceber um romance familiar como uma política de comércio”³⁷⁰. Como Kafka estende o Édipo sobre o mapa-múndi em *Carta ao pai*, Bloom o estende à história literária e às relações interpoéticas. Bloom esquizofreniza Édipo. Seu candidato a poeta forte é esquizofrênico: tem visões, delírios, manias de perseguição, sente-se invadido por um espírito alheio, acredita em demônios. Mas se engana quem pensa ser essa angústia da influência uma força reativa. Diz Deleuze que “a crítica não é uma re-ação do re-sentimento, mas a expressão ativa de um modo de existência ativo: o ataque, e não a vingança, a agressividade natural de uma maneira de ser, a maldade divina sem a qual não se pode imaginar a perfeição”³⁷¹; e quando João Cabral comenta a proposta de destruição da poesia modernista colocada em funcionamento pelos poetas da geração de 45, é para se afastar deles, censurando-os pela sua negatividade estéril: “Eu me considero da geração de 45 por uma questão de idade, mas não participo, nunca participei das ideias deles, ao contrário. Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, todos esses escritores foram meus mestres, e apenas eu tentei, a partir deles, criar uma obra original, e não reagir contra eles”³⁷². Visto que, nas palavras de Deleuze e Guattari, “a questão do pai não é como devir livre relativamente a ele (questão edipiana). Mas como encontrar um caminho ali onde ele não encontrou”³⁷³, é prova de profunda coerência que Cabral se abstenha, no papel de poeta “pai”, a tecer comentários sobre o movimento da poesia marginal que lhe sobreveio, pois

se entra um conflito entre o pai e o filho, o filho compreende o pai, mas o pai, em geral, tem tendência de não compreender o filho, quer dizer, ele acha que é extravagância do filho, porque ele queria que o filho obedecesse às normas dele. Acontece que o filho incorpora as normas do pai e traz as outras que ele incorpora da sociedade, do meio ambiente em que ele vive. O mesmo acontece com a crítica e com a poesia³⁷⁴.

³⁷⁰ Ibidem., p. 86.

³⁷¹ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 11.

³⁷² MELO NETO. Encontro com os escritores: Os Poetas. *Poesia completa e prosa*, p. 761.

³⁷³ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*, p. 23.

³⁷⁴ MELO NETO. Encontro com os escritores, p. 764.

Cabral aqui se coloca no outro polo da angústia de influência. O polo do pai incapaz de compreender o filho, do poeta forte incapaz de compreender o poeta subsequente. “A tendência normal desses sujeitos mais velhos é de gostar dessa poesia pelo que ela tem de comum à deles, e não pelo que traz de inovador”³⁷⁵, diz o poeta pernambucano, consciencioso de que, no limite, ele é um “desses sujeitos mais velhos”, um desses poetas que já foram dominados de tal forma pela própria *poiesis* que lhe é impossível escapar à sua obsessão, a sua ideia fixa. É que João Cabral de Melo Neto é poeta forte, e poetas fortes só podem ler a si mesmos:

Os poetas, ou pelo menos os mais fortes, não leem necessariamente como lê mesmo o crítico mais forte. Os poetas não são leitores ideais nem comuns (...). Não tendem a pensar quando leem: ‘Isto está morto, isto está vivo, na poesia de X’. Os poetas, quando já se tornaram fortes, não leem a poesia de X, pois os realmente fortes só podem ler a si mesmos. Para eles, ser judicioso é ser fraco, e comparar-se, com exatidão e justeza, é ser um não eleito³⁷⁶.

Dá a importância de que o filho se rebele contra o pai, que o desobedeça e construa seu próprio caminho, que se torne, quando se deparar com a obra paterna, um “leitor contra”. Não há maior gratidão de um filho para com o pai, de um leitor para com um autor. Um leitor como esse Cabral encontrou justamente em um de seus “filhos” poéticos mais caros, Augusto de Campos, a quem, num poema-dedicatória³⁷⁷, explica:

Por que é então que este livro
tão longamente é enviado
a quem faz uma poesia
de distinta liga de aço?
Envio-o ao leitor contra,
envio-o ao leitor malgrado
e intolerante, o que Pound
diz de todos o mais grato;
àquele que me sabendo
não poder ser de seu lado,
soube ler com acuidade
poetas revolucionados.

Julgar o filho com os valores de pai é anacronismo e fraqueza. Mas isso não significa ignorar o filho, a poesia que não é mais a sua. Pelo contrário, é necessário criar condições para que uma poesia assim exista. “Talvez esteja aí o segredo: fazer existir, não julgar. Se julgar é tão repugnante, não é porque tudo se equivale, mas ao contrário porque tudo o que vale só pode fazer-se e distinguir-se desafiando o juízo”³⁷⁸. Substituir o juízo por uma avaliação imanente calcada no caso a caso, abandonar os “pré-conceitos” típicos de uma

³⁷⁵ Ibidem., p. 765.

³⁷⁶ BLOOM. *Angústia de influência*, p. 70.

³⁷⁷ MELO NETO. *Agrestes*, p. 485.

³⁷⁸ DELEUZE. Para dar um fim ao juízo, p. 76.

geração ultrapassada e ressentida, permitir o advento do novo. Mas isso não significaria recair no relativismo absoluto, no “vale tudo” teórico-prático; em suma, não seria o mesmo que abandonar a crítica? A isso, Deleuze responde com outra pergunta:

O que nos incomodava era que, renunciando ao juízo, tínhamos a impressão de nos privarmos de qualquer meio para estabelecer diferenças entre existentes, entre modos de existência, como se a partir daí tudo se equivalesse. Mas não é antes o juízo que supõe critérios preexistentes (valores superiores), e preexistentes desde sempre (no infinito do tempo), de tal maneira que não consegue apreender o que há de novo num existente, nem sequer pressentir a criação de um modo de existência?³⁷⁹

Avaliar de acordo com modos de existência: um espinosismo radical que tem por método o lançar do corpo e do pensamento em encontro às forças constituintes daquilo que chamamos de vida, “não é subjetivismo, pois colocar o problema nesses termos de força, e não em outros termos, já supera qualquer subjetividade”. Colocar o problema em “termos de força” equivale a trazer para o terreno da crítica o critério do desejo, compreendendo que, para Deleuze, o desejo, ao contrário do que postula uma psicanálise mais antiquada, não é apenas uma força interior ao sujeito, mas um processo produtivo do Real, que engloba formas políticas, formas econômicas, formas estéticas, formas culturais, formas subjetivas etc., apresentando-se também como *exterioridade*, dimensão virtual da vida que atravessa tudo o que seja atual. O que não difere essencialmente do processo desejante e potencial que Harold Bloom encontra na constituição do espírito poético:

Como os homens se tornam poetas, ou adotando um fraseado antigo, como se encarna o caráter poético? Quando um poeta em potencial descobre (ou é descoberto por) a dialética da influência, descobre a poesia como sendo ao mesmo tempo interna e externa a si mesmo, inicia um processo que só acabará quando não tiver mais poesia dentro de si, muito depois de ter o poder (ou o desejo) de redescobri-la fora de si³⁸⁰.

T. S. Eliot entende que sem o *gosto* (uma das faces do desejo) não existe crítica. “É certo que nós não conseguimos apreciar plenamente um poema a menos que o entendamos. Por outro lado, é igualmente verdade que não entendemos plenamente um poema a menos que o apreciemos. E isso significa apreciá-los em relação a outros poemas (é na relação da nossa apreciação que fazemos de outros poemas que se demonstra o gosto)”³⁸¹. O mesmo pensa Deleuze a respeito da filosofia: não só em suas operações críticas, mas no princípio mesmo da criação filosófica não estão presentes motivos racionais ou razoáveis, e sim uma potência, um “sapere” instintivo:

³⁷⁹ Ibidem., p. 77.

³⁸⁰ BLOOM. *Angústia de influência*, p. 75.

³⁸¹ ELIOT. As fronteiras da crítica. In: *A essência da poesia*, p. 165.

Chama-se *gosto* esta faculdade filosófica de coadaptação, e que regra a criação de conceitos. Se se chama *Razão* ao traçado do plano, *Imaginação* à invenção dos personagens, *Entendimento* à criação de conceitos, o gosto aparece como a tripla faculdade do conceito ainda indeterminado, do personagem ainda nos limbos, do plano ainda transparente³⁸².

Também para Cabral, a criação no âmbito da crítica só se dá pelo impulso do desejo: “É raro um sujeito escrever um ensaio espontaneamente, sem ninguém ter pedido. Um sujeito que pensa ‘gosto muito do Graciliano’, sentar e escrever um livro sobre Graciliano. Essa seria crítica criadora”. E talvez o mais belo poema crítico de Cabral seja justamente o que ele escreveu sobre aquele que é seu único equivalente em nossa tradição, sobre aquele com quem nutre uma relação não de pai e filho, mas de *fraternidade* absoluta, permitindo uma simbiose que dá ao poeta (em momento único na obra) a possibilidade de falar em nome do outro e, junto a ele, em nome de todos os outros que lhe *faltam*. Assim, “Graciliano Ramos.”³⁸³

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara.

*

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude.

*

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

*

³⁸² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 93.

³⁸³ MELO NETO. *Serial*, p. 287.

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

4 A ÉTICA: politização

É evidente que *O cão sem plumas* abre uma nova fase da obra de João Cabral de Melo Neto. Não que haja recusa ou abandono da produção anterior: há um salto, mas que só pôde ser impulsionado pelo percurso de sua poesia na década de 1940. Insistamos, contudo: trata-se de um salto; temático, formal, qualitativo. É só a partir do livro de 1950 que a poesia cabralina nos dará a ver o Pernambuco, a Espanha e as suas chagas sociais; as quadras, as rimas toantes e as estruturas calculadas do verso à coleção; os poemas canônicos e antológicos, êxitos de crítica e público, que deram ao poeta o elevado lugar que ocupa nas letras de língua portuguesa. Cabral atribui o novo direcionamento a uma tomada de consciência política: “Este livro nasceu do choque emocional que experimentei diante de uma estatística publicada em *O Observador Econômico e Financeiro*. Nela, soube que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto que na Índia era de 29. Nunca tinha suposto algo parecido”³⁸⁴. No entanto, o salto ético engloba necessariamente uma réplica estética a si mesmo – “a quarta parte de *O cão sem plumas* é uma autocrítica da minha poesia anterior”³⁸⁵ –, elaborada a partir da constatação de que sua obra precedente “era um beco sem saída, [e de] que poderia passar o resto da vida fazendo esses poeminhos amáveis, requintados, dirigidos especialmente a certas almas sutis”. Consciencioso, o poeta sente então a necessidade de “dar meia-volta e enfrentar esse monstro: o assunto, o tema”³⁸⁶. Disso podemos concluir que o movimento da obra nos coloca diante de uma poesia política que não se pretende mero veículo mensageiro, fruto de repentino anseio participativo a lançar mão da estética como ferramenta de comunicação. Em Cabral, a estética nunca é apenas suporte, meio de se resolver um problema ético: é antes a ética que resolve um impasse estético e, ao fazer isso, torna a poesia ativamente política.

De maneira análoga, há no pensamento de Deleuze um evento divisor de águas: o encontro com Félix Guattari. A partir de *O anti-Édipo*, o primeiro dos quatro livros escritos pela “águia de duas cabeças”³⁸⁷, tem lugar um devir-filosófico que opera variações tanto na

³⁸⁴ CABRAL apud ATHAYDE. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 104.

³⁸⁵ *Ibidem.*, p. 103.

³⁸⁶ *Ibidem.*, p. 104.

³⁸⁷ Para retomar aqui, em parte, a designação dada à dupla por Jacques Lacan quando do lançamento de *O anti-Édipo*. “Em parte” porque a alcunha original vinha acompanhada de um adjetivo mordaz, “águia de duas cabeças schreberiana”. Guattari fora analisando e aluno de Lacan, que chegara a cogitá-lo como perpetuador de seu círculo psicanalítico parisiense; já Deleuze era muito admirado pelo psicanalista francês devido aos livros *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido*, os quais acompanhavam de perto a conceituação lacaniana. Diante da dupla decepção que lhe causou o lançamento de *O anti-Édipo*, que atacava sem concessões algumas das

forma de expressão quanto na forma de conteúdo do pensamento deleuz(guattar)iano. No campo da expressão, o estilo acadêmico de *Diferença e repetição* – já abalado pelo jogo serial de *Lógica do sentido* – dá lugar a uma forma cada vez mais transgressora. Bastam as primeiras linhas de *O anti-Édipo* para se constatar que o que se tem em mãos não é um livro de filosofia tradicional: “Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode”³⁸⁸. É como que a atualização filosófica daquilo que Eric Auerbach identificou como a forma de expressão característica da literatura moderna: a “mescla de estilos”³⁸⁹ (*Stilmischung*), reflexo formal da heterogeneidade de elementos da estrutura histórico-político-social da modernidade. Ao encenar o mundo contemporâneo do qual parte, a linguagem filosófica se torna também ela uma mistura entre o vulgar e o elevado, entre o popular e o erudito. Os afectos agressivos que resultam desse estilo misto praticado por Deleuze e Guattari são reflexo do anseio dos filósofos de romper com os muros universitários, de criar um pensamento que se comunique amplamente sem, contudo, perder o rigor conceitual. A isso eles dão o nome de Pop’filosofia,

A boa maneira para se ler hoje é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se recebe uma canção: qualquer tratamento do livro que reclamasse para ele um respeito especial, uma atenção de outro tipo, vem de outra época e condena definitivamente o livro. Não há questão alguma de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que lhe convêm ou não, que passam ou não passam. Pop’filosofia³⁹⁰.

forma de expressão que não se furta a se constituir de várias fontes diferentes, sem preconceitos, com a meta de falar a um povo que falta. Tal estilo, Deleuze conquista junto a Guattari. Não que sua filosofia anterior não fosse política. No campo do conteúdo, o que ocorre é uma mudança de terreno, uma desterritorialização do pensamento cuja ênfase se estende da máquina abstrata pura às regras concretas. Como explica o próprio Deleuze, é como se o trabalho a dois impusesse por si mesmo uma mudança de material, obrigando ao filósofo a enfrentar, assim como Cabral, este monstro: o assunto, entendido como referente do mundo “psicossociopolítico”. “Líamos muito – etnologia, economia, linguística. Eram materiais, eu ficava fascinado por aquilo que Félix tirava deles, e ele, interessado pelas injeções de filosofia que eu tentava aplicar neles. Para *O anti-Édipo*, rapidamente já sabíamos

principais premissas psicanalíticas, Lacan passou a tentar reduzir o livro a um grande delírio intelectual, o que explica a referência ao famoso paciente paranoico de Freud, Daniel Schreber. Sobre as vidas de Félix Guattari e de Gilles Deleuze, incluindo a relação de ambos com Jacques Lacan, cf. DOSSE. *Gilles Deleuze & Félix Guattari*: biografia cruzada. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010.

³⁸⁸ DELEUZE; GUATTARI. *O anti-Édipo*, p. 11.

³⁸⁹ AUERBACH. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001.

³⁹⁰ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 12.

o que queríamos dizer: uma nova apresentação do inconsciente como máquina, como fábrica, uma nova concepção do delírio ajustado ao mundo histórico, político e social”³⁹¹. Junto a Guattari, a filosofia de Deleuze se desloca para o caso concreto, à axiomática integra-se uma pragmática.

Falar em “passagem para a política” nas obras de Deleuze e de Cabral é um contrassenso. Todo pensamento já é ação e toda ação já é política. O que há tanto em Deleuze quanto em Cabral é uma desterritorialização temática e correspondente deslocamento formal que se propõe a “dobrar” (explicar-implicar-complicar) a política, com vistas a formular um arranjo ético efetivo, isto é, postular princípios orientadores para o comportamento humano pensado individual e coletivamente. Em suma, Cabral e Deleuze têm em vista uma poesia e uma filosofia práticas. Tal projeto jamais seria consistente se dependesse apenas de fatores externos, de um simples evento ou propósito histórico-social-psicológico que se impusesse à obra e modificasse seus rumos. Faz-se necessário que a própria máquina abstrata faça o movimento, que se experiencie um *coming-of-age* do pensamento, que se geste dentro de si mesmo as regras concretas, que das ideias dimanem o ato.

Este capítulo tem por objetivo dar a ver tal movimento nos pensamentos de Deleuze e de Cabral, assim como apontar suas consequências. Como de praxe, encontrar-nos-ão no caminho outros pensadores (jogadores), responsáveis por nos fazer avançar o campo aberto, por lançar e receptor a flecha do pensamento nesse estranho e difícil esporte que é a atividade intelectual.

4.1 Ideias adequadas

Reconsiderar a antiga e a moderna relação entre pensamento e coisa, entre ideia e corpo, é tanto a causa quanto o efeito da filosofia de Baruch de Espinosa e de sua *Ética*, livro cuja rigorosa e original estrutura geométrica permite-nos classificá-lo como um dos mais belos e complexos poemas filosóficos de todos os tempos. Exposta sistematicamente nessa obra seminal, a doutrina espinosista consiste em um monismo que, contudo, não exclui – mas antes implica – a existência de seres singulares. Essa filosofia é o solo mais profícuo para as sementes da filosofia deleuziana; Espinosa, a máscara mais importante que veste o ator-filósofo que é Gilles Deleuze. Resumamos as linhas principais do espinosismo.

³⁹¹ DELEUZE. Carta a Uno: como trabalhamos a dois. In: *Dois regimes de loucos*, p. 250.

Para Espinosa, o Ser em sua totalidade é uma substância única, a que o filósofo dá o nome de Deus. O Deus do espinosismo equivale à Natureza, isto é, à realidade em si, compreendida como o conjunto de coisas e fatos, físicos ou mentais, existentes. Os corpos celestes e humanos, as abstrações matemáticas, os acontecimentos histórico-políticos: todos são expressões de uma mesma substância. Pode-se então dizer que o Ser de Espinosa é unívoco, isto é, ele detém o mesmo sentido ainda que se manifeste em entes diferentes. Mas como se efetua essa expressão da unidade de Deus na multiplicidade de coisas que compõem o real? Espinosa responde que esse ser ou substância ou natureza ou Deus é composto por uma infinidade de atributos eternos, dos quais, devido ao entendimento limitado dos seres humanos, só conhecemos dois: a extensão e o pensamento. Tendo isso dito, é importante entender – e aí está uma das grandes dificuldades da ontologia de Espinosa e o ponto fulcral que a diferencia do cartesianismo – que a distinção entre os atributos não é real, mas formal: ambos são como que pontos de vistas diferentes sobre a substância, que é sempre a mesma. São nesses atributos e a partir deles que se encontram os modos, que nada mais são que as modificações da substância que constituem o mundo dos corpos e o mundo da mente. Daí que

a mente e o corpo são uma só e mesma coisa, a qual é concebida ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão. Disso resulta que a ordem ou concatenação das coisas é uma só, quer se conceba a natureza sob um daqueles atributos, quer sob o outro e, conseqüentemente, que a ordem das ações e das paixões de nosso corpo é simultânea, em natureza, à ordem das ações e das paixões da mente³⁹².

Do ponto de vista ontológico, “a potência de pensar de Deus é igual à sua potência atual de agir”³⁹³, o que equivale a dizer que também em nós, modificações dos atributos da substância divina, ao que pode um corpo corresponde o que pode o pensamento. Visualizando esse paralelismo do ponto de vista epistemológico, a ideia e a coisa são como dois dançarinos autônomos, que executam exatamente os mesmos passos ao mesmo tempo. São como dois espelhos dispostos paralelamente, refletindo-se um no outro; essa dupla perspectiva constituindo o nível do real. Conseqüentemente, pode-se “afirmar enfim uma *identidade de ser* entre os objetos e as ideias”³⁹⁴. Deleuze encontra no paralelismo de Espinosa o conceito que lhe permitirá a superação de um código moral em prol de uma atividade ética. Pois não é nenhuma superioridade da mente ou alma e relação ao corpo, das ideias em relação às coisas:

Pelo seu estrito paralelismo, Espinosa recusa toda analogia, toda eminência, toda forma de superioridade de uma série sobre a outra, toda a ação ideal que suporia uma preeminência: não há superioridade da alma sobre o corpo, como não há superioridade do atributo pensamento sobre o atributo extensão. (...) os modos de

³⁹² ESPINOSA. *Ética*, P. III, prop. 2, esc., p. 167

³⁹³ *Ibidem.*, P. II, prop. 7, prop. Corol., p. 87.

³⁹⁴ DELEUZE. *Espinosa e o problema da expressão*, p. 125.

atributos diferentes não apenas têm a mesma ordem e a mesma concatenação, mas também o mesmo ser; são as mesmas coisas que se distinguem apenas pelo atributo cujo conceito elas envolvem³⁹⁵.

Mas isso não quer dizer que há de saída uma adequação perfeita entre mente e corpo, entre ideia e coisa. A constituição caótica da realidade no nível dos modos faz com que estes, vistos tanto do ponto de vista do pensamento quanto da extensão, tanto no campo das ideias quanto no campo dos corpos sejam coagidos e acionados a todo o tempo por encontros que podem tanto aumentar quanto diminuir suas potências de ser. No nível da substância, a realidade é absoluta. Deus tem como potência sua própria essência. Ele é em ato. Deus é causa de si mesmo e, conseqüentemente, de todas as coisas, já que elas não passam de modificações de sua substância. Da mesma maneira, a potência de pensar de Deus é absoluta: o pensamento de Deus compreende tudo que existe. Já a realidade a nível dos modos é volátil, marcada por inconstâncias e variações da substância que, não custa insistir, permanece a mesma em sua essência. É nesse sentido que o princípio ontológico manifesto é o caos. Deus ou Natureza; Natureza ou Caos. O modo é, em sua essência, uma gradação da potência divina, uma intensidade que pode aumentar ou diminuir dependendo das relações em que entra. Nosso próprio corpo é um aglomerado de partes extensivas que se compõem de determinada maneira e que, uma vez constituído, tende a perseverar na existência, o que só acontece ao se manter em determinadas relações, renovando determinados componentes através da alimentação, por exemplo, e evitando outras, que poderiam desfazer o corpo, levando-lhe à decomposição de suas partes, isto é, à morte. A essa perseverança no ser, Espinosa dá o nome de *Conatus*, uma potência que quando inconsciente é o que entendemos por instinto ou apetite, e quando consciente é o que chamamos de desejo. Acontece que, se a mente conhece o corpo formulando ideias das afecções que este experimenta, ela ao mesmo tempo cria ideias dessas ideias. “Tais ideias são imagens. Ou melhor, as imagens são as próprias afecções corporais (*affectio*), as marcas de um corpo exterior sobre o nosso. As nossas ideias são, pois, ideias de imagens ou de afecções que representam um estado de coisas, e pelas quais afirmamos a presença do corpo exterior, enquanto nosso corpo permanece assim marcado”³⁹⁶. Não é difícil notar que um tal funcionamento da mente, baseado na correspondência entre imagens e coisas, deixa margem para diferentes graus de *adequação* das ideias para com os corpos. É esse sentido de relação bem ou mal sucedida entre ideias e corpos que orienta os conceitos espinosistas de adequado e de inadequado.

³⁹⁵ Ibidem., p. 118.

³⁹⁶ DELEUZE. *Espinosa*, p. 83.

Segundo Espinosa, há três gêneros de conhecimento que diferem em graus de potência de adequação: a imaginação, a razão e a intuição. Todos os três são válidos e necessários, mas podemos supor uma hierarquia – de maneira equivocada, como veremos mais a frente – que qualifica a imaginação como a mais baixa instância de adequação e a intuição como a mais alta. O conhecimento imaginativo é passivo: o corpo é afetado, mas a mente restrita à imaginação tem ciência apenas dos efeitos desse afeto, ignorando suas causas. Assim, a mente cria ideias inadequadas que não correspondem efetivamente aos afetos que as incita. Um exemplo de conhecimento imaginativo e, portanto, inadequado, dado por Espinosa e retomado por Deleuze, é a ideia do Sol. O grande astro pode parecer aos sentidos daquele que o observa da terra muito mais próximo que os milhões de quilômetros medidos pela ciência estabelecem; assim, a imagem do Sol que é dada à nossa retina pode levar um homem guiado exclusivamente pela imaginação a ter a ideia inadequada (isto é, incompatível com a coisa que nos é percebida pelos sentidos) de que o astro está em rota de colisão com nosso planeta. O exemplo parece extravagante, mas não é diverso da ideia – propagada ainda em nossos dias – de que a terra, por parecer aos sentidos daquele que a observa e a tem sob os pés uma superfície horizontalmente infinita e imóvel, é plana e não gira ao redor do sol. Disso podemos concluir que a incapacidade de entrar em outra relação com as coisas que não o conhecimento imaginativo conduz ao enviesamento e à confusão, pois uma ideia inadequada é sempre incompleta, insuficiente. Portanto, a imaginação é inadequada não por conduzir ao erro por si mesmo, como um cálculo matemático incorreto, mas por se restringir passiva e subjetivamente às sensações, o que leva à criação de uma espécie de “guarda-chuvas” contra o caos, isto é, à generalização de acontecimentos semelhantes. Isso explica o porquê de instituições supersticiosas como a religião se valerem da imaginação para justificar sua existência. Os reféns da imaginação são aqueles que se orientam por noções gerais: incapazes de dar conta da multiplicidade por ela mesma, agrupam o diverso sob a égide das grandes universalizações, como o antropomorfismo de Deus, o inferno, a culpa etc., em suma, sob valores fixos transcendentem à variedade da experiência. No campo prático, isso significa que o homem da imaginação é aquele submisso à moral, às noções gerais de bem e mal.

O segundo gênero do conhecimento é a razão. Ser racional é relacionar adequadamente os efeitos e as causas, as ideias e os corpos; e a partir daí determinar e organizar as afecções de modo a aumentar nossa potência de agir. Orientados pela razão, podemos concluir que o sol está bastante afastado da terra, que é menos agressivo à nossa pele em determinadas horas do dia, que é benéfico para a produção de vitaminas, que nosso

planeta gira ao redor dele e não o contrário etc. Mediante a razão, a mente é capaz de distinguir os bons e os maus encontros do corpo com o mundo das coisas, não se servindo de noções gerais ou universalizações, como no conhecimento imaginativo restrito, mas construindo noções comuns ou conceitos, que tornam possível uma orientação “caso a caso”, aprendida através da prática. “A razão, no princípio da sua gênese, ou sob seu primeiro aspecto, é o esforço para organizar os encontros de tal maneira que sejamos afetados por um máximo de paixões alegres”³⁹⁷. Mas há um segundo aspecto da razão, um segundo passo que se toma por meio do conhecimento racional. Conhecer racionalmente é conhecer de maneira adequada as paixões que nos alegram e as que nos entristecem, as que aumentam nossa potência (ou *conatus*) e as que a diminuem; mas ser capaz de determinar esses encontros passivos não é o suficiente: faz-se necessário se tornar ativo; não apenas sofrer paixões, mas produzir ações. Se permanecemos restritos às paixões, somos incapazes de nos tornar a causa imediata do aumento de nossa potência, ficando à revelia do acaso, de paixões alegres que apenas eventualmente afetam nosso corpo. No entanto, se expor às paixões é um passo necessário, pois apenas ao conhecer o que nos é bom ou ruim, o que nos alegra e o que nos entristece no contato com o caos, é que seremos capazes de formular noções comuns que serão a base para produzir alegrias ativas, causadas por nós mesmos e explicadas por si. Às paixões alegres se somam então as ações alegres, fruto da razão que compreende e relaciona adequadamente os afetos, tornando-se capaz de produzi-los internamente. As noções comuns ou conceitos são, portanto, os elementos da razão; e assim, são já ideias adequadas.

Por fim, como terceiro gênero de conhecimento, há a intuição. Espinosa não só tem a intuição em alta conta quanto a vislumbra como horizonte final do pensamento: “O esforço supremo da mente e sua virtude suprema consistem em compreender as coisas por meio do terceiro gênero do conhecimento”³⁹⁸. A intuição permite a conquista da ideia adequada de Deus, ou seja, o conhecimento do real como ele é no nível da substância; conhecimento da eternidade fora do tempo, da expressão do todo em tudo: em uma palavra – perigosa, mas adequada –, é o conhecimento da verdade. Passamos a nos conhecer como modificações de Deus, isto é, como partes singulares mas integradas ao todo, efetadores do eterno no devir. Passamos a entender que como essência última de Deus que somos, produzimos a nós mesmos e o mundo; inventamos modos de existência e criamos a vida. É tentador associar o terceiro gênero do conhecimento com uma resolução mística do pensamento; no entanto, não

³⁹⁷ Ibidem., p. 189.

³⁹⁸ ESPINOSA. *Ética*. P. V, prop. 25, p. 393.

há epifania sobrenatural que nos lança rumo a intuição: logicamente, é muito difícil alcançar o pensamento intuitivo, mas isso não se dá por meios mágicos, e sim ao fim de um longo processo que poucos se dispõem a seguir. Estamos todos lançados em meio ao caos das modificações e a maioria de nós só se utiliza como proteção ao esfacelamento o conhecimento confuso e inadequado da imaginação; alguns poucos conseguem, a partir da experiência com as paixões tristes e alegres que se mostram a nós como signos dados ao conhecimento imaginativo, formular, com o auxílio da razão, noções comuns capazes de produzir ideias adequadas e alegrias ativas. É apenas uma parcela mínima de nós que realiza o último salto, o conhecimento das coisas *sub specie aeternitatis*, isto é, do ponto de vista da eternidade.

Como argutamente o notou Deleuze, a *Ética* é ela mesma a efetuação da passagem do primeiro ao último grau dos gêneros do conhecimento, o próprio livro resultado da conquista da ideia adequada de Deus. Entre os méritos maiores da releitura deleuziana de Espinosa, está a reabilitação da imaginação como base necessária que permite a conquista dos outros dois gêneros de conhecimento, o que de certa maneira desierarquiza a relação entre imaginação, razão e intuição. Deleuze efetua essa reorganização de maneira magistral, trazendo para o debate problemas de âmbito formal, indicando que há, no conjunto do livro de Espinosa, três *Éticas* correspondentes, tanto em sua forma de conteúdo quanto em sua forma de expressão, aos três gêneros do conhecimento.

Ao longo do furor sistemático que dá a tônica de suas cinco partes, a *Ética* mostra-se a expressão de vários caminhos do pensamento, mas que seguem um único sentido: a saber, a passagem de Deus para o homem, da metafísica para a ética, da abstração para a política. De fato, em um belíssimo texto que relaciona o conteúdo da *Ética* às suas formas de expressão, Deleuze irá compará-la a um “rio que ora se alarga, ora se divide em mil braços; às vezes ganha velocidade, outras desacelera, mas sempre afirmando sua unidade radical. E o latim de Espinosa, aparentemente escolar, parece constituir o navio sem idade que segue o rio eterno”³⁹⁹. Mas esse rio e esse navio, tão retos e austeros em um primeiro nível de leitura, revelam-se turbulentos e mesmo loucos, embriagados daquela febre que nos impingem as ideias fixas, caso o leitor avance ou aprofunde no texto. Assim, há três níveis de apreensão da *Ética*:

1) em um primeiro nível, há uma lógica do *conceito* relativa ao conhecimento da razão. Inegavelmente, a maior parte da obra máxima de Espinosa é estruturada em torno daquilo que ele chama de “noções comuns”, isto é, ideias adequadas das afecções que nos atingem, as quais são a base do pensamento racional. No texto, as definições, os axiomas, as

³⁹⁹ DELEUZE. Espinosa e as três “Éticas”. *Crítica e clínica*, p. 177.

proposições, as demonstrações e os corolários são os elementos que compõem essa expressão conceitual, não apenas sustentando a argumentação da maneira mais severa e contundente possível, mas também descrevendo e efetuando a crítica dos signos ou afectos, meios para um outro gênero de conhecimento. Essa primeira *Ética* é o “livro-rio” ao qual aludimos acima.

2) No entanto, todo esse rigor geométrico é por vezes perturbado por um componente estranho, que soa quase como um outro latim, dada a sua diferença de tom e estilo. Esse componente são os escólios, os quais dão a ver um livro-subterrâneo ou livro-fogo atravessando o rio principal e que muitas vezes lhe altera o curso. É que entranha o texto de Espinosa uma outra lógica, uma lógica dos *Signos* ou afectos. Por mais que Espinosa considere o conhecimento baseado na experimentação de afectos, na interpretação de signos, em suma, a imaginação, um conhecimento inadequado, ele não nega que este é como que um primeiro e imprescindível trampolim, aquilo que nos lança na direção das ideias adequadas e permite-nos formular o conceito. Não há como conhecer racionalmente o que me afeta, saber se aumenta ou diminui minha potência, antes de experimentá-lo. Nos escólios, o texto de Espinosa assume-se polêmico, torna-se agressivo ao apontar seus adversários, adquire uma dicção que podemos considerar, no sentido amplo da palavra, *afetada*. No entanto, é nesses momentos que a *Ética* avança, demarcando seu território especulativo ao mesmo tempo que conquista uma linguagem própria.

3) Mas há ainda uma terceira camada no texto, que destoa das outras duas por se concentrar em uma parte específica do livro, a saber, em seu fecho, a parte V. A lógica que orienta essa última parte não se manifesta expressamente através de elementos textuais, mas é sub-reptícia tanto às demonstrações quanto aos escólios que o integram. O leitor logo nota que as orações de Espinosa passam a se desenvolver por meio de elipses e condensações, atingindo uma velocidade absoluta que remete não mais aos signos ou aos conceitos, mas às essências, “figuras de luz” ou contemplações que são como que o conhecimento da ideia de Deus, que só pode ser intuitivo. Daí que a esses objetos especiais corresponde no livro V um método e uma estrutura diversos dos outros. A linguagem avança, mas “à maneira de um cão que procura, mais do que de um homem racional que expõe”⁴⁰⁰. Daí que a ideia de que a *Magnum opus* de Espinosa evolui matematicamente em uma direção progressiva de esclarecimento intelectual ou de epifania reveladora – como o fazem, por exemplo, as *Meditações* de Descartes ou o mito da caverna de Platão – é definitivamente inadequada. Pelo contrário, a “demonstração em ordem geométrica” que estrutura formalmente a *Ética*, com

⁴⁰⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 190.

suas constantes remissões às proposições, escólios e corolários anteriores, com seus avanços e antecipações de temas vindouros, sua voz narrativa ora fria e distante, ora entusiasmada e ostensiva, são correspondentes ao cerne do pensamento espinosista: a liberdade que só pode ser conquistada com a aquiescência da necessidade:

A forma da obra maior de Espinosa está, pois, totalmente de acordo com a concepção da liberdade ali desenvolvida. Nela, o problema tradicional da saída da servidão é tratado de forma completamente original, num texto sem temporalidade, sem ruptura inaugural, sem reviravolta: nem relato passado, nem dramaturgia presente da liberdade, a *Ética* é, pois, o exemplo de um desenvolvimento que não procura escapar de suas próprias condições⁴⁰¹.

O conhecimento de último grau, portanto, depende condicionalmente dos outros dois, a prática no campo dos corpos depende da adequação de suas ideias a práxis precisa da teoria, a metafísica da física; e vice-versa. Não há ruptura entre pensar e agir. Após a filosofia cartesiana tornar o fosso entre o corpo e a mente o mais profundo possível, é a ética de Espinosa o sistema a emergir com mais força revolucionária para se repensar a relação entre ideia e corpo, entre palavra e coisa, entre pensamento e extensão; não mais afastando-os, mas aproximando-os. É junto a Espinosa que Deleuze, depois de constituir as bases de uma ontologia do devir a partir de Bergson e de encontrar em Nietzsche a afirmação valorativa e a teoria das forças que orienta sua crítica, irá forjar o bastão que o permitirá dar o salto decisivo em seu plano filosófico: a passagem para a prática⁴⁰², tanto a prática da escrita filosófica em nome próprio (*Espinosa e o problema da expressão* foi escrito como tese complementar a *Diferença e repetição*, primeiro livro de Deleuze que não era dedicado a algum outro filósofo ou escritor) quanto a prática política. A ação ética é paralela a uma ideia estética: a passagem da paixão para a ação necessariamente implica a passagem da ideia inadequada para a ideia adequada, daí que a ética só pode surgir a partir do conhecimento e da conseguinte apropriação das causas, tornar intrínseco o que é extrínseco, tornar em ações as reações. Nas palavras de Deleuze: “a questão propriamente ética acha-se ligada à questão metodológica: como chegaremos a ser ativos? Como chegaremos a produzir ideias adequadas?”⁴⁰³.

A resposta a essas perguntas não é simples, mas passa necessariamente pela prática criativa, o que nos coloca em condições de lançar em forma de outra pergunta a hipótese principal deste trabalho: não seria a poesia o meio privilegiado para se atingir o último gênero

⁴⁰¹ RAMOND. *Vocabulário de Espinosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 49.

⁴⁰² Sobre a trajetória de Deleuze em história da filosofia e a construção dos principais pontos de seu pensamento a partir da trindade Bergson, Nietzsche e Espinosa, conferir o essencial HARDT. *Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia*. Trad. Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996. A este livro devemos a ideia de uma “passagem para a prática” em Deleuze através de Espinosa.

⁴⁰³ DELEUZE. *Espinosa e problema da expressão*, p. 244.

do conhecimento? Não seria a intuição poética e sua realização no poema a atualização de um virtual vislumbre de Deus? Não seria a poesia uma *atividade* intrinsecamente ética?

4.2 Ideias evasivas

O modernismo estadunidense produziu poetas notáveis. A maioria, de uma maneira ou de outra, ligada à figura mestra de Ezra Pound. Contudo, há pelo menos um grande artífice do verso norte-americano que evade ao programa modernista do “*miglior fabro*”: Wallace Stevens. Mas como bem coloca Augusto de Campos, se é habitual dizer que Pound é o “poeta da modernidade, da colagem, da citação e do conversacional, o poeta da construção e do *make it new*”, e Stevens “o poeta neorromântico do subjetivo atemporal e da meditação pós-simbolista, o poeta da expressão e do *make it old*”, uma tal comparação estritamente antitética de programas poéticos tão vastos não pode passar de redução crassa⁴⁰⁴. Embora a poesia de Stevens tenha, de maneira geral, feito o caminho oposto ao dos imagistas – isto é, não se desenvolvendo da abstração em direção ao concreto, mas partindo dos objetos e das paisagens de seu primeiro livro, *Harmonium*, para os mais insubstanciais territórios da imaginação em seus espantosos poemas finais –, o fato é que a excelência e a importância de seu pensamento não passaram incólumes aos principais estudiosos da poesia moderna. Antes, colocou-se muitas vezes Stevens no centro da discussão de problemas que são, ao mesmo tempo, eternos e urgentes quando se lida com o poético: a relação entre a imaginação e a realidade, entre a comunicação e a expressão, entre a poesia e o mundo. Há um vasto campo de possibilidades não explorado pela crítica no que concerne à aproximação de João Cabral de Melo Neto e Wallace Stevens. Restringir-nos-emos aqui a um breve paralelo em torno do problema fundamental delineado por nós a partir da filosofia de Espinosa e sua leitura por Deleuze: a definição e a função da poesia como gênero de conhecimento e prática ética.

Longe de serem ensaístas profícuos como muitos de seus colegas modernos, Cabral e Stevens possuem em comum o gosto de expor suas diretrizes artísticas em longos poemas programáticos, nos quais a crítica se exerce mediante o próprio fazer poético. Podemos citar como exemplos dentre outros “A palo seco”, “O sim contra o sim”, de Cabral, e “Auroras of Autumn” e “The man with a blue guitar”, de Stevens; poemas em que à capacidade de realização dos versos se une um profundo discernimento estético em relação a suas criações e

⁴⁰⁴ CAMPOS. *Poesia da recusa*, p. 253.

à tradição a que pertencem. Dentre esses poemas programáticos, dois se destacam a ponto de serem por muitos considerados a obra prima de seus autores: *Uma faca só lâmina: ou a serventia das ideias fixas* (1955), de João Cabral, e *Notes toward a supreme fiction* (1942), de Stevens. Ambos os poemas colocam expressamente o inesgotável problema da relação entre as palavras e as coisas, entre a referência à realidade corpórea e a autonomia das ideias poéticas. Possuem, no entanto, outros pontos de contato. Os dois são introduzidos por prólogo e concluídos por epílogo que se conectam mutuamente, sendo as sessões nitidamente marcadas em torno de um número específico: o 4, em Cabral; o 3, em Stevens. “Uma faca só lâmina” apresenta, além do prólogo e do epílogo, oito séries encadeadas conforme as letras do alfabeto, de A à H; cada uma dessas sessões com oito estrofes de quatro versos, todos com seis sílabas poéticas. Por sua vez “Notes toward a supreme fiction” é engendrado, sem contar prólogo e epílogo, em torno de três séries, cada uma com dez tercetos majoritariamente compostos em pentâmetros jâmbicos, a versificação predileta do poeta americano. Se a coincidência temática não força necessariamente a aproximação dos dois poetas, já que as questões em volta das duplas ideia/coisa, extensão/pensamento, são tão antigas quanto a própria poesia, a notável semelhança de estratégias formais no cerne da construção dos poemas indica que Cabral e Stevens estão sintonizados em um mesmo diapasão; pois, se “Uma faca só lâmina” e “Notes toward a supreme fiction” são criteriosamente estruturados de maneira a condensar as características formais mais típicas de seus autores, essa aspiração idiossincrática denota claramente especiais ambição e autoconsciência artística em suas execuções, sugerindo com isso o lugar central ocupado pelos dois poemas dentro de seus respectivos projetos poéticos.

Se o poema de Cabral é uma obliquidade que busca definir uma ideia fixa, “Notes toward a supreme fiction” é um circunlóquio que visa traçar as formas de conhecimento dessa ideia. Afinal, Wallace Stevens é o poeta da evasão, como atestam estes versos de poemas diferentes que poderiam formar a mesma unidade de sentido: “As it is, in the intricate evasions of as”, “The truth depends on a walk around the lake”⁴⁰⁵. Nesse sentido, o poema circunda a definição de poesia, aquilo que Stevens chama de “ficção suprema”, enquanto seus versos soam como proposições discursivas, de abstração lógica, junto a imagens que causam assombro. No prefácio,

And for what, except for you, do I feel love?
Do I press the extremest book of the wisest man
Close to me, hidden in me day and night?

⁴⁰⁵ “Do modo como é, nas intrincadas evasões do *como*”, “A verdade depende de uma volta em torno do lago” (tradução nossa).

In the uncertain light of single, certain truth,
 Equal in living changingness to the light
 In which I meet you, in which we sit at rest,
 For a moment in the central of our being,
 The vivid transparence that you bring is peace⁴⁰⁶.

a declaração de amor absoluto dirigida à poesia e ao conhecimento que ela possibilita é estruturada em volta de três propriedades – que são também as três partes do poema – necessárias a uma “ficção suprema”, ela “deve ser abstrata” (conceitual), “deve mudar” (devir) e “deve dar prazer” (sensível). O argumento exposto nesse prefácio de oito versos é a tese central que será desenvolvida ao longo das trinta sessões do poema: a ficção suprema (ou seja, esse produto superior da imaginação) é o mais eficiente instrumento para se captar a verdade; verdade que é, apesar de sua mutabilidade, “una, certa”, cuja apreensão difícil e rara produz em nós a sensação de paz. O paralelo com a metafísica de Espinosa é inevitável. A necessidade de noções comuns (conceitos) para se ter ideias adequadas das coisas; a multiplicidade que, contudo, é uma única substância: univocidade do ser sempre em devir; a paz alcançada pelo pensador que conhece a Deus (a natureza das coisas, a verdade) por meio da intuição, último grau da sabedoria.

A primeira parte do poema, na qual se elabora a afirmação de que a ficção suprema deve ser abstrata, não deixa de ser uma defesa do pensamento conceitual como parte integrante do poético, uma justaposição da poesia ao discurso filosófico; não se presta, contudo, à submissão hierárquica da primeira a este último: pelo contrário, para Stevens a poesia é o meio privilegiado de se tocar o real, de se vislumbrar a verdade. Não obstante, para se chegar à poesia se faz necessária uma reeducação do conhecimento. Na seção I, Stevens demonstra esse processo por meio do mesmo exemplo utilizado por Espinosa: a ideia do Sol.

Begin, ephebe, by perceiving the idea
 Of this invention, this invented world,
 The inconceivable idea of the sun.

You must become an ignorant man again
 And see the sun again with an ignorant eye
 And see it clearly in the idea of it⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ STEVENS. *O imperador do sorvete e outros poemas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 162: “E a quê, senão a ti, tenho eu amor? / Acaso aperto contra o peito o livro extremo / Do autor mais sábio, e dia e noite o escondo em mim? / Na luz incerta da verdade una e certa. / Tão vivo, tão mutável quanto a luz / Em que te encontro, em que juntos descansamos, / Por um momento no central de nosso ser, / A transparência viva que trazes é paz” (todas as traduções citadas são de Paulo Henriques Britto).

⁴⁰⁷ *Ibidem.*, p. 162: “Começa, efêbo, percebendo a ideia / Desta invenção, deste mundo inventado, / A noção inconcebível de sol. // Tens de voltar a ser ignorante / E ver com olho ignorante o sol / E vê-lo com clareza em sua ideia.”

A percepção equívoca e viciada do mundo, reforçada por preconceitos adquiridos, não nos permite enxergar as ideias das coisas como elas mesmas. Daí então ser imprescindível ao “efebo”, isto é, ao aprendiz do poético, revolver à ignorância, livrar-se dos clichês – como o pintor deleuziano –, para a partir daí ver a coisa claramente em sua ideia (“and see it clearly in the ideia of it”), isto é, percebê-la como coisa singular que, entretanto, não é produzida *ex-nihilo* por um Ser senhor do mundo (Deus ou homem), apartado deste:

Never suppose an inventing mind as source
Of this idea nor for that mind compose
A voluminous master folded in his fire⁴⁰⁸.

Ver a coisa em sua ideia é isolá-la de toda imagem confusa, como se isola do trigo o joio. É vê-la do ponto de vista de Deus (“...a heaven that has expelled us and our images”), substância que ordena em sua infinitude o caos dos afetos humanos:

How clean the sun when seen in its idea,
Washed in the remotest cleanliness of a heaven
That has expelled us and our images . . .⁴⁰⁹

A primeira parte do poema prossegue, na seção II, levantando as dificuldades e os pressupostos para que se conheça a “primeira ideia” (“first ideia”), equiparada pelo poeta à verdade em si (“the truth itself”):

It is the celestial ennui of apartments
That sends us back to the first idea, the quick
Of this invention; and yet so poisonous

Are the ravishments of truth, so fatal to
The truth itself, the first ideia becomes
The hermit in a poet’s metaphors⁴¹⁰,

Who comes and goes and comes and goes all day.

A pergunta pelo sentido nasce da insuficiência motivadora do mundo concreto – o adjetivo “celestial” agregado ao tédio dos apartamentos (“ennui of apartments”) forma um oxímoro que reforça a expressão de um desejo de conhecimento que nasce, paradoxalmente, do ascetismo físico da atividade espiritual. O ascetismo conduz à verdade, mas o arrebatamento de sua visão é tão potente que envenena, sendo necessária sua contenção na perambulação imagética da poesia. O grande artista, como diz Deleuze a partir de T. E. Lawrence, é aquele que atravessa o deserto e volta com os olhos vermelhos de quem viu mais

⁴⁰⁸ Ibidem., p. 162: “Jamais suponha uma mente inventiva / Como fonte da ideia, nem crie para ela / Um senhor volumoso envolto em fogo”.

⁴⁰⁹ Ibidem., p. 164: “Que limpo é o sol, se visto em sua ideia, / Lavado na limpeza mais remota / De um céu que nos banuiu e a nossas imagens...”

⁴¹⁰ Ibidem., p. 165: “É o tédio celeste dos apartamentos / Que nos devolve à ideia primeira, o âmago / Dessa invenção; porém são venenosos / Os enlevos da verdade, que a ideia primeira / vira o eremita em metáfora de poeta, / Que vem e vai e vem e vai o dia todo”.

do que é capaz de suportar. A verdade é esse deserto; o verso do poeta, a ampulheta que contém a areia de que é feito. O ascetismo necessário ao artista não é uma abdicação do desejo, mas um entendimento de sua força motriz: a potência de fazer existir o que (ainda) não existe:

The monastic man is an artist. The philosopher
Appoints man's place in music, say, today.
But the priest desires. The philosopher desires.

And no to have is the beginning of desire.
To have what is no is its ancient cycle.
It is desire at the end of winter, when

It observes the effortless weather turning blue
And sees the myosotis on its bush.
Being virile, it hears the calendar hymn⁴¹¹.

Alguns acusam no homem Baruch de Espinosa um ascetismo oposto à ética filosófica que ele mesmo erigiu. Como pôde o entusiasmado apólogo dos encontros e da experimentação ter vivido de maneira tão austera, recusando a fama, o dinheiro e o reconhecimento, praticando a humildade, o comedimento, a castidade? Não seriam esses os valores tristes daqueles que renegam a vida? A resposta de Deleuze a essa pergunta reflete os versos de Stevens: a conquista do terceiro gênero de conhecimento é a criação em nós de um “terceiro olho” capaz de enxergar para além das falsas aparências, das paixões e da morte; “para tal visão são necessárias virtudes, humildade, pobreza, castidade, frugalidade, não mais como virtudes que mutilam a vida, mas como potências que a desposem e a penetrem”⁴¹². A vida do pensamento é o desejo voltado à compreensão da própria vida, daí que a potência da vida filosófica ou poética que compreende que seu desejo ultrapasse os prazeres obsoletos do mero vivido:

It knows that what it has is what is not
And throws it away like a thing of another time,
As morning throws off stale moonlight and shabby sleep⁴¹³.

Um rápido vislumbre dessa energia vital é possível por meio de um poema, objeto que “revivifica a vida”, potencializando-a:

The poem refreshes life so that we share,
For a moment, the first idea . . . It satisfies
Belief in an immaculate beginning

⁴¹¹ Ibidem., p. 167: “O monge é artista. O pensador mostra o lugar / Do homem na música, digamos, hoje. / Mas o monge deseja. O pensador deseja. // E não ter é o princípio do desejo. / Ter o que não é, é seu ciclo antiquíssimo. / É desejo ao fim do inverno, ao contemplar // O céu a se azular tão sem esforço, / Ao ver o miosótis no arbusto. / Viril, ele ouve o canto do calendário.”

⁴¹² DELEUZE. *Espinosa*, p. 20.

⁴¹³ STEVENS. *O imperador do sorvete e outros poemas*, p. 167: “Sabe que o que tem é o que não é / E o joga fora como coisa obsoleta, como / O dia faz com luar rançoso e sono roto.”

And sends us, winged by an unconscious will,
To an immaculate end. We move between these points:
From that ever-early candor to its late plural⁴¹⁴

Esse panegírico lança a poesia como sucedânea da religião enquanto caminho para a verdade, entendida esta não mais como sentido originário e final, mas como criação e virtualidade. O alto potencial da arte poética, essa ficção suprema, repousa em seu poder de unir corpo e pensamento (“thought beating in the heart”), conceito e sensação, ideia e coisa – diferentemente da religião, que tende a submeter o corpo ao espírito; a erigir uma moral baseada em valores transcendentais que anulam este mundo em prol de um outro; a se orientar e orientar os fiéis restringindo-se ao conhecimento inadequado da imaginação e das noções gerais. Ao substituir a religião pela poesia, Stevens já adianta aqui o argumento que será desenvolvido na parte final de *Notes*: o de que uma ficção suprema deve ser abstrata, mas também física; deve oferecer noções comuns (conceitos) ao pensamento assim como sensações particulares ao corpo. O resultado dessa operação é uma potência cândida (“an elixir, an excitation, a pure power”) que, através do poema e de seu encontro com nossa mente e corpo, expande-se para todas as coisas:

And the candor of them is the strong exhilaration
Of what we feel from what we think, of thought
Beating in the heart, as if blood newly came,

An elixir, an excitation, a pure power.
The poem, through candor, brings back a power again
That gives a candid kind to everything⁴¹⁵.

Deleuze dizia que é justamente uma “candura”, uma ingenuidade afirmativa a força e a originalidade da obra e da vida de Espinosa; o que o opunha a Hegel, o filósofo do negativo, da transcendência reconduzida ao seio da imanência:

A crítica que Hegel fará a Espinosa, de ter ignorado o negativo e a sua potência, é a glória e a inocência de Espinosa, a sua própria descoberta. Em um mundo corroído pelo negativo, ele tem ainda bastante confiança na vida, na potência da vida, para questionar a morte, o apetite mortífero dos homens, as regras do bem e do mal, do justo e do injusto. Ele confia bastante na vida para denunciar os fantasmas do negativo⁴¹⁶.

⁴¹⁴ Ibidem., p. 167: “O poema vivifica a vida, e nos permite / Por um momento ter a ideia primeira... / Satisfaz a fé num princípio imaculado, // E, movidos por vontade inconsciente, / Nos leva a um fim imaculado. Entre candor / Sempre novo e seu plural tardio vagamos”.

⁴¹⁵ STEVENS. *O imperador do sorvete e outros poemas*, p. 167: “E o seu candor é a animação profunda / Do que sentimos daquilo que pensamos / No coração, como se sangue novo, // Elixir, excitação, força pura. / Via candor, o poema traz de volta / Uma força que a tudo torna cândido.”

⁴¹⁶ DELEUZE. *Espinosa*, p. 18.

Mas qual é exatamente a natureza do mundo afirmativo “descoberto” por Espinosa? Nele, qual o papel do homem? Em aceno direto ao racionalismo cartesiano do qual provém Espinosa, diz Stevens na seção IV da primeira parte:

The first idea was not our own. Adam
 In Eden was the father of Descartes
 And Eve made air the mirror of herself,

 Of her sons and of her daughters. They found themselves
 In heaven as in a glass; a second earth;
 And in the earth itself they found a green—

 The inhabitants of a very varnished green.
 But the first idea was not to shape the clouds
 In imitation. The clouds preceded us⁴¹⁷.

Aqui, indica-se pela primeira vez a insuficiência da razão em criar, sozinha, a ficção suprema. A primeira ideia, a ideia de Deus, não é humana. Descartes – símbolo da razão – tem como ancestrais Adão e Eva; esta última é ela mesma criada *a partir* do homem, e assim a primeira a forjar um mundo à imagem do eu (“Eve made air the mirror of herself”), condenando assim a própria raça humana (“of her sons and of her daughters”) à falácia do antropocentrismo, ao pecado original do narcisismo – nesse mesmo sentido, Espinosa não cessa de denunciar aqueles que “parecem conceber o homem na natureza como um império num império”⁴¹⁸, que dão a Deus caráter e limitações humanas –. Um mundo feito à imagem do eu é artificial e frágil (“in heaven as in a glass”), mas também o é um mundo feito à imagem do próprio mundo (“a very varnished green” em comparação ao simples “green” da realidade). A imitação não é o caminho para a ficção suprema,

There was a muddy centre before we breathed.
 There was a myth before the myth began,
 Venerable and articulate and complete.

 From this the poem springs: that we live in a place
 That is not our own and, much more, not ourselves
 And hard it is in spire of blazoned days.

 We are the mimics. Clouds are pedagogues.
 The air is not a mirror but bare board,
 Coullisse bright-dark, tragic chiaroscuro

 And comic color of the rose, in which
 Abysmal instruments make sounds like pips

⁴¹⁷ STEVENS. *O imperador do sorvete e outros poemas*, p. 169: “A ideia primeira não foi nossa. Adão / No Éden foi pai de Descartes, e Eva / fez do ar um espelho de si própria, // E de seus filhos e filhas. Viviam / No céu como num espelho; uma terra segunda; / E encontraram uma terra verdejante – // Habitantes de um verde envernizado. / Mas a primeira ideia não era dar às nuvens / Forma de imitação: nos precederam, as nuvens;”

⁴¹⁸ ESPINOSA. *Ética*. P. III, prefácio, p. 161.

Of the sweeping meanings that we add to them⁴¹⁹.

pois o que aprendemos do mundo caótico (“muddy centre”) não são suas formas, mas sua capacidade criativa, sua potência de vida. Não projetamos no mundo nossos sentimentos: ele é uma tábua rasa sobre a qual produzimos algo que rivalize com o lugar alienígena que habitamos. Cabe notar que a afirmação de Stevens de que este “mundo não é nosso e nem é nós” não é, necessariamente, de natureza ontológica, o que o incompatibilizaria com o monismo radical de Espinosa. A nosso ver, o poeta reforça aqui o estranhamento em relação ao mundano que é fundamental à poesia e ao poeta. Este é um mímico: cria em gestos o que diz a nuvem pedagoga, como uma criança que, ao arremedar um animal, por exemplo, cria um intermediário singular *entre* os dois. O mundo, Deus, já existe, completo: o que se faz é modificá-lo, compô-lo em novas formas. A singularidade do homem dotado do “terceiro olho” intuitivo é a compreensão de que encarna, como parte da natureza, sua força criadora; de que por meio de seu corpo e de sua mente a potência do mundo se exerce; de que então ele não precisa repetir este mundo, mas criar outros – diferentes deste não em gênero, mas em modo. A poesia, ficção suprema, é obra da intuição, do terceiro olho desse homem e permite, como uma lente feita que dá a ver fora de si a mesma substância única de que é feita. Ainda que seja o poema uma mera nota imperceptível na harmonia final do todo visto do ponto de vista da eternidade, sempre ameaçado pelo retorno ao caos, por um instante ele dá a ver o invisível através do que lemos nele:

It must be visible or invisible,
Invisible or visible or both:
A seeing and unseeing in the eye.

The weather and the giant of the weather,
Say the weather, the mere weather, the mere air:
An abstraction blooded, as a man by thought⁴²⁰.

A ficção suprema é uma paradoxal abstração encarnada (“blooded”) assim como o homem encarnado é abstraído pelo pensamento. A poesia é tanto conceito quanto sensação: é esta a sua excepcionalidade, cuja efetuação está ligada a um processo formal que lhe é caro: o circunlóquio metafórico.

It feels good as it is without the giant,

⁴¹⁹ STEVENS. *O imperador do sorvete e outros poemas*, p. 171: “Havia um centro enlameado antes de nós. / Antes de haver o mito, havia um mito, / venerando e estruturado e completo. // Daí nasce o poema: de vivermos / Em lugar que não é nosso, e não é nós, / E é duro, dias d’ouro não obstante. // Somos mímicos; as nuvens, pedagogos. / O ar não é espelho, é tábua rasa, / Cenário trágico de claro-escuro, // Comédia cor-de-rosa, em que um instrumento / Abissal reduz a pios o conteúdo / Grandiloquente que lhe acrescentamos.”

⁴²⁰ *Ibidem.*, p. 175: “Deve ser visível ou invisível, / invisível ou visível ou os dois: / Um ver e um desver na vista. O clima // E o seu gigante, ou o clima em si, / O mero clima, o mero ar: abstração / vivificada, como um homem pela mente.”

A thinker of the first idea. Perhaps
The truth depends on a walk around a lake,

A composing as the body tires, a stop
To see hepatica, a stop to watch
A definition growing certain and

A wait within that certainty, a rest
In the swags of pine-trees bordering the lake.
Perhaps there are times of inherent excellence,

As when the cocks crows on the left and all
Is well, incalculable balances,
At which a kind of Swiss perfection comes

And a familiar music of the machine
Sets up its Schwarmerei, not balances
That we achieve but balances that happen,

As a man and woman meet and love forthwith.
Perhaps there are moments of awakening,
Extreme, fortuitous, personal, in which

We more than awaken, sit on the edge of sleep,
As on an elevation, and behold
The academies like structures in a mist⁴²¹.

Assim, um último passo para se atingir a verdade é a promoção de um relaxamento da razão, “a stop to watch a definition growing certain and a wait within that certainty”. A razão nos leva a uma parte do trajeto, depois dá lugar a outra faculdade – a intuição deleuziana, a atenção cabralina – que nos deixa entrever o brotar espontâneo da verdade dentro da mais racional das estruturas (“As when the cocks crows on the left and all is well, incalculable balances, at which a kind of Swiss perfection comes”). Despertar é se sentar no limiar do sono; é embriagar-se de sobriedade. Em tal instante – para quem a escreve, mas também para quem a lê –, a linguagem é capaz de dizer o indizível:

Drowned in its washes, reading in the sound,
About the thinker of the first idea,
He might take habit, whether from wave or phrase,

Or power of the wave, or deepened speech,
Or a leaner being, moving in on him,
Of greater aptitude and apprehension,

⁴²¹ Ibidem., p. 175: “É bom ser como se é sem o gigante, / Pensador da ideia primeira. A verdade / Depende talvez de um passeio em torno do lago, // Repouso quando o corpo está cansado, / Parar pra ver flores de hepática, ver / Definição virar certeza, e esperar // Dentro dessa certeza, descansar / entre os festões de pinhos que margeiam o lago, / Talvez momentos haja de excelência // Inerente, quando o galo canta ali / E tudo está bem, equilíbrio incalculável, / Em que uma perfeição suíça advém // E música de máquina, bem conhecida, / Cria seu Schwarmerei, não equilíbrio / Que conseguimos, mas dos que acontecem, // Como paixão que brota entre mulher e homem. / Talvez momentos haja de acordar, / Extremos, fortuitos, pessoais, nos quais // Mais que acordamos, instalamo-nos à beira / do sono, qual num monte, e divisamos / Academias como estruturas de névoa”.

As if the waves at last were never broken,
 As if the language suddenly, with ease,
 Said things it had laboriously spoken⁴²².

Seria, então, o terceiro gênero de conhecimento aquilo que os românticos chamavam de clarividência? Sim, há uma dimensão apoteótica, quase mística nas visões do terceiro olho,

The romantic intoning, the declaimed clairvoyance
 Are parts of apotheosis, appropriate
 And of its nature, the idiom thereof⁴²³.

mas – e aqui Stevens demonstra seu profundo laço com o espinosismo – embora as iluminações (“enflashings”) da intuição difiram da organização do caos promovida pela razão, é esta a fundação sólida da qual surge o poeta ou homem da intuição (“the origin of the major man”): é a adequação das ideias inadequadas, a fixação das ideias evasivas (“the hum of thoughts evaded in the mind”) efetuada pelo conhecimento conceitual, a premissa para a conquista da visão superior:

They differ from reason’s click-clack, its applied
 Enflashings. But apotheosis is not
 The origin of the major man. He comes,

Compact in invincible foils, from reason,
 Lighted at midnight by the studious eye,
 Swaddled in reverie, the object of

The hum of thoughts evaded in the mind,
 Hidden from other thoughts, he that reposes
 On a breast forever precious for that touch,⁴²⁴

A poesia para Stevens – assim como para Cabral – é uma máquina de emocionar; um edifício de sensações erigido pela razão conceitual com o objetivo de, por sua vez, emitir conceitos e sensações; uma singularidade produzida pelo homem, assim como o homem é uma singularidade produzida por Deus. Mas singularidade não deve ser confundida com individualidade. A última estrofe da primeira parte de “Notes towards a supreme fiction” é um elogio conclusivo da comunidade conceitual como potência política. A principal abstração é a ideia de homem; e o homem da intuição, o sábio espinosano, o homem superior (“the

⁴²² Ibidem., p. 179: “À beira-mar, lendo no som das ondas / sobre o pensador da ideia primeira, / Quem sabe lhe daria o hábito a onda // Ou o verbo, ou o poder da onda, ou fala / Aprofundada, ou um ser mais apto, / Esguio e perceptivo, ao seu encaço, // Como se enfim as ondas não quebrassem, / Como se, de repente e facilmente, a língua / Dissesse o antes tão difícil de dizer.”

⁴²³ Ibidem., p. 179: “A entoação romântica, a vidência / Declamada, pertencem à apoteose, / e à sua natureza, seu idioma.”

⁴²⁴ Ibidem., p. 180: “Diferem do clique-claque da razão, suas luzes / Aplicadas. Porém, a apoteose / Não é a origem do homem principal. // Ele, compacto em folhas invencíveis, vem / Da razão, da luz do estudo à meia noite, / Em fraldas de sonho envolto, objeto // Do zum-zum das ideias que se ocultam / Das outras, o que repousa e seio / Que por seu toque se tornou precioso.”

major man”), é o expoente dessa abstração. Ele é mais poderoso enquanto horizonte virtual do que como caso concreto atual (“More fecund as principle than particle”);

The major abstraction is the idea of man
And major man is its exponent, abler
In the abstract than in his singular,

More fecund as principle than particle,
Happy fecundity, flor-abundant force,
In being more than an exception, part,

a ideia de homem, embora “ideal”, é virtual a todos os homens;

Though an heroic part, of the commonal.
The major abstraction is the commonal,
The inanimate, difficult visage. Who is it?

What rabbi, grown furious with human wish,
What chieftain, walking by himself, crying
Most miserable, most victorious,

Does not see these separate figures one by one,
And yet see only one, in his old coat,
His slouching pantaloons, beyond the town,

Looking for what was, where it used to be?
Cloudless the morning. It is he. The man
In that old coat, those sagging pantaloons,

It is of him, epebe, to make, to confect
The final elegance, not to console
Nor sanctify, but plainly to propound⁴²⁵.

O homem superior devém em todos os homens: no rabino e no líder, mas também no homem de paletó velho e calças caídas. Não seria este último a figura arquetípica do poeta? O que faz, que confecciona a ideia primeira; aquele cuja tarefa não é consolar nem santificar, mas simplesmente propor, dar a ver? O poeta, assim concebido, é um homem prático e político; um avatar de todos nós homens, incumbido de nos designar a natureza mediante a razão e a intuição, assim como apontar o que nos é útil:

E se perguntarmos em que consiste aquilo que nos é mais útil, certamente veremos que é o homem. Pois, em princípio, o homem convém por natureza com o homem; compõe sua conexão com a dele; o homem é útil ao homem absolutamente ou verdadeiramente. Quando cada um procura aquilo que lhe é verdadeiramente útil, está procurando também, portanto, aquilo que é útil ao homem. Assim, o esforço

⁴²⁵ Ibidem., p. 181: “A abstração principal é a ideia do homem, / E o homem principal seu expoente, / Mais forte como abstrato que no singular, // Mais fecundo como princípio que partícula, / Feliz fecundidade, floraabundante força, / Por ser, mais que exceção, uma parcela, // Ainda que heroica, do comum, / A abstração principal é o comum, / Feição difícil e inanimada. Quem é ele? // Que rabino, irado com o anelo humano, / Que chefe, caminhando só, chorando, / No auge da vitória e do infortúnio, // Não vê uma por uma essas figuras, / Porém vê uma só, paletó surrado, calças frouxas, procurando pelas ruas // O que era, onde antes se encontrara? / Sem nuvens a manhã. É ele. O homem / Do velho paletó, calças caídas, // A ele cabe, efebo, preparar / a elegância final, não consolar / Nem sangrar, mas simplesmente propor.”

para organizar os encontros é antes de tudo o esforço para formar a associação dos homens sob conexões que se compõem⁴²⁶.

O esforço da razão consiste nessa arte de organizar encontros, em harmonizar as dissonâncias do caos; em abstrair, construir noções comuns a todos, em suma, em politizar os homens. Daí a necessidade de uma ficção suprema ser abstrata. A abstração é o passo que permite a ascensão ao terceiro nível de conhecimento. Assim, a poesia é uma educação ativa e passiva: é tanto a afecção que vai de encontro ao leitor como alegria, quanto o resultado da potência de agir de seu criador elevada ao máximo:

Tudo se passa, portanto, como se devêssemos distinguir dois momentos da razão ou da liberdade: aumentar a potência de agir ao mesmo tempo que nos esforçamos para experimentar o máximo de afecções passivas alegres; e assim, passar ao estágio final no qual a potência de agir aumentou tanto que é capaz de produzir afecções elas mesmas ativas⁴²⁷.

O conhecimento, portanto, é um movimento. “Em Espinosa, a razão, a força ou a liberdade são inseparáveis de um devir, de uma formação, de uma cultura”⁴²⁸. Em Stevens, uma ficção suprema, além de ser abstrata, deve mudar (“It must change”). A segunda parte do poema trata do imperativo devir do ser, da diferença que surge da repetição. As coisas deste mundo mudam, diferem; portanto, os objetos poéticos – em seu mundo singular, mas atado a este – devem mudar também. Não é a diferença que nos causa desgosto, mas a repetição. Logo, as ideias devem ser um “como se” (“as if”), como as coisas mesmas o são:

Violets, doves, girls, bees and hyacinths
Are inconstant objects of inconstant cause
In a universe of inconstancy. This means

Night-blue is an inconstant thing. The seraph
Is satyr in Saturn, according to his thoughts.
It means the distaste we feel for this withered scene

Is that it has not changed enough. It remains,
It is a repetition. The bees come booming
As if—The pigeons clatter in the air⁴²⁹.

Para Stevens, não há espaço na poesia para o retorno do mesmo. Nem a imortalidade nem a nostalgia da morte lhe cabem: à poesia pertence o novo, o eterno (re)começo:

Spring vanishes the scraps of winter, why
Should there be a question of returning or
Of death in memory’s dream? Is spring a sleep?

⁴²⁶ DELEUZE. *Espinosa: filosofia prática*, p. 290.

⁴²⁷ DELEUZE. *Espinosa e o problema da expressão*, p. 291.

⁴²⁸ *Ibidem.*, p. 292.

⁴²⁹ STEVENS. *O imperador do sorvete e outros poemas*, p. 185: “Moças, abelhas e jacintos constantes / São coisas inconstantes de inconstantes causas / Num universo de inconstância. Ou seja, // O azul da noite é inconstante. O serafim / É sátiro em Saturno, se quiser. O que / Nos incomoda nesta cena fenecida // É não mudar ela o bastante, ser sempre / Repetição. Vêm zunindo as abelhas, / Como se – As pombas estalam no ar.”

This warmth is for lovers at last accomplishing
 Their love, this beginning, not resuming, this
 Booming and booming of the new-come bee⁴³⁰.

A constância do movimento abala a marcha da história: o que não muda, não acontece; o que não devém, já não é. Sem acompanhar os movimentos dos corpos, as ideias se tornam inadequadas (“vestigial states of mind”). Diante de um mundo *en passant*, todo monumento é lixo:

The great statue of the General Du Puy
 Rested immobile, though neighboring catafalques
 Bore off the residents of its noble Place.

The right, uplifted foreleg of the horse
 Suggested that, at the final funeral,
 The music halted and the horse stood still.

On Sundays, lawyers in their promenades
 Approached this strongly-heightened effigy
 To study the past, and doctors, having bathed

Themselves with care, sought out the nerveless frame
 Of a suspension, a permanence, so rigid
 That it made the General a bit absurd,

Changed his true flesh to an inhuman bronze.
 There never had been, never could be, such
 A man. The lawyers disbelieved, the doctors

Said that as keen, illustrious ornament,
 As a setting for geraniums, the General,
 The very Place Du Puy, in fact, belonged

Among our more vestigial states of mind.
 Nothing had happened because nothing had changed.
 Yet the General was rubbish in the end⁴³¹.

Na origem do devir do pensamento, está a imaginação em contraposição ao real. Pode-se dizer que Stevens chancela o conhecimento imaginativo como complemento da racionalidade,

Two things of opposite natures seem to depend
 On one another, as a man depends
 On a woman, day on night, the imagined

⁴³⁰ Ibidem., p. 187: “Áurea da primavera que devora os restos / Do inverno, por que a ideia de retorno, a morte / No sonho da memória? Primavera é sono? // Este calor é para amantes realizarem / Enfim o seu amor, começo e não retorno, / Esse zunir de abelha que recém chegou.”

⁴³¹ Ibidem., p. 187: “O monumento ao general Du Puy / Quedava imóvel, embora a seu redor / Passassem féretros de seus vizinhos. // A pata erguida do cavalo, a destra, / Mostrava que, no derradeiro funeral, / Cavalo e música se deteriam. // Aos domingos, advogados em bando / vinham estudar o passado nessa effigie / Exacerbada, e médicos saídos // De banhos judiciosos procuravam / A base desta permanência, tão rígida / Que tornava um pouco absurdo o general, // Tornava sua carne em bronze frio. / Tal homem nunca houvera, nem podia haver, / Descriam os advogados. Os médicos diziam // Que, como belo e ilustre ornamento, / Cenário pra gerânios, o general, / A própria praça Du Puy, eram apenas // Restos de estados primevos da mente. / Nada ocorrera, pois nada mudara. / Mas, no final, era só lixo o general”.

On the real. This is the origin of change.
 Winter and spring, cold copulars, embrace
 And forth the particulars of rapture come⁴³².

assim como Espinosa: ainda que este condene o obstáculo que é a imaginação tomada como gênero único de conhecimento, não lhe nega a função basilar que exerce como forma condicional da razão, como explica Deleuze:

Antes de devir ativos, é preciso selecionar e encadear as paixões que aumentam nossa potência de agir. Ora, essas paixões se conectam com a imagem de objetos que convêm conosco por natureza; essas próprias imagens são ainda ideias inadequadas, simples indicações que nos fazem conhecer os objetos apenas pelo efeito que têm sobre nós. A razão não se “encontraria”, portanto, se seu primeiro esforço não se esboçasse no âmbito do primeiro gênero, utilizando todos os recursos da imaginação⁴³³.

A imaginação sem o auxílio da razão é o oposto do real. Quando se encontram, todavia, tornam o particular universal, o inadequado adequado e preparam o êxtase do terceiro gênero de conhecimento: “embrace and forth the particulars of rapture come”. Há, portanto, uma livre harmonia entre razão e imaginação, pois a conquista da intuição reabilita a imaginação. Isso leva Espinosa a entender que o pensamento se compõe tanto de ideias “mudas”, isto é, de imagens, quanto de ideias “discursivas”, isto é, de definições. Daí a censura de Wallace Stevens ao uso que os românticos fizeram da imaginação, desconectando-a da razão, concebendo-a como “fantasia”: “The imagination is one of the great human powers. The romantic belittles it. The imagination is the liberty of the mind. The romantic is a failure to make use of that liberty. It is to imagination what sentimentality is to feeling”⁴³⁴. Por outro lado, a necessidade de mesclar imagens e definições para conter a imaginação dentro dos limites da razão, pode ajudar a explicar o tom por vezes discursivo que assume a poesia madura de Stevens. É que a intuição poética nasce justamente de uma “flutuação da certeza”, de uma gradação da percepção. Funcionando como narcótico, o encontro alegre com o poema aumenta a potência daquele que o escreve e daquele que o lê,

For easy passion and ever-ready love
 Are of our earthy birth and here and now
 And where we live and everywhere we live,

As in the top-cloud of a May night-evening,

⁴³² Ibidem., p. 189: “Tudo depende do que lhe é oposto. / Assim depende o homem da mulher, / O dia da noite, o imaginado // Do real. É esta a origem das mudanças. / Inverno e primavera, em fria cópula, / Engendram os pormenores do enlevo”.

⁴³³ DELEUZE. *Espinosa e o problema da expressão*, p. 329.

⁴³⁴ STEVENS. *The Necessary Angel: essays on Reality and the Imagination*. New York: Vintage, 1951, p. 138: “A imaginação é um dos maiores poderes humanos. Os românticos a diminuem. A imaginação é a liberdade da mente. Os românticos falham em fazer uso desta liberdade. É para a imaginação o que o sentimentalismo é para o sentimento. É uma falha da imaginação assim como o sentimentalismo é uma falha do sentimento” (trad. nossa)

As in the courage of the ignorant man,
Who changes by book, in the heat of the scholar, who writes

The book, hot for another accessible bliss;
The fluctuations of certainty, the change
Of degrees of perception in the scholar's dark⁴³⁵.

do autor e do leitor pensados também coletivamente, pois o poema está entre o poeta privado e a língua pública, entre a comunicação e o inefável:

The poem goes from the poet's gibberish to
The gibberish of the vulgate and back again.
Does it move to and fro or is it of both

At once? Is it a luminous flattering
Or the concentration of a cloudy day?
Is there a poem that never reaches words

And one that chaffers the time away?
Is the poem both peculiar and general?
There's a meditation there, in which there seems

To be an evasion, a thing not apprehended or
Not apprehended well. Does the poet
Evade us, as in a senseless element?

Evade, this hot, dependent orator,
The spokesman at our bluntest barriers,
Exponent by a form of speech, the speaker

Of a speech only a little of the tongue?
It is the gibberish of the vulgate that he seeks.
He tries by a peculiar speech to speak

The peculiar potency of the general,
To compound the imagination's Latin with
The *lingua franca et jocundissima*⁴³⁶.

A língua da poesia é a do poeta, a do povo ou ambas? A poesia deve ser hermética ou comunicativa? O poema é particular ou é geral? A poesia possui sentido ou é um completo não-senso? Os cinco últimos versos são uma resposta contundente às perguntas que assolam todo poeta moderno consciente de sua arte: o poeta exprime pelo singular a potência do múltiplo, postulando através da individualidade da imaginação a comunidade da razão. Liga-

⁴³⁵ STEVENS. *O imperador do sorvete e outros poemas*, p. 197: “Fácil paixão, amor ansioso – nossa / Terrena condição, aqui e agora / E onde vivemos e onde vivamos, // Na mais alta nuvem de um entardecer, / ou na coragem do ignorante, que reza / Pelo livro, no calor do autor do livro, // Que anseia outro êxtase acessível: / As flutuações da certeza, as nuances / De percepção na escuridão do sábio autor”.

⁴³⁶ *Ibidem.*, p. 199: “O poema oscila entre a algaravia / Do poeta e a do vernáculo. Será / Que vai de um ao outro ou é dos dois // Ao mesmo tempo? É um luminoso esvoaçar / Ou a concentração de um dia sem sol? / Há um poema que jamais chega à palavra // E outro tagarela? O poema é ao mesmo tempo / Peculiar e geral? Aqui reside / Uma meditação, talvez até // Uma evasão, algo não apreendido / Ou mal apreendido. O poeta / Nos escapa em meio ao sem-sentido? // Este orador intenso e dependente, / Porta-voz nas mais brutais barreiras, / Exponente por um modo de dizer, falante // De uma fala que da língua é só um pouco? / Ele busca a algaravia do vernáculo, / E com fala peculiar tenta exprimir // A peculiar potência do geral, / Fundir o Latim da imaginação / Com a *lingua franca et jocundissima*”.

se a isso a lógica de que o homem intuitivo deve se extasiar diante do novo: a ficção suprema deve mudar pois o mundo muda e nós, que somos este mundo, mudamos com ele; quando ela, a poesia, nos dá a ver o devir através de si mesma, deixamos a aleatoriedade do caos para adentrar a ordem da transformação aceita e bem-vinda:

There was a will to change, a necessitous
And present way, a presentation, a kind
Of volatile world, too constant to be denied,

The eye of a vagabond in metaphor
That catches our own. The casual is not
Enough. The freshness of transformation is

The freshness of a world. It is our own,
It is ourselves, the freshness of ourselves,
And that necessity and that presentation

Are rubbings of a glass in which we peer.
Of these beginnings, gay and green, propose
The suitable amours. Time will write them down⁴³⁷.

Para Stevens, a poesia deve ser abstrata, mas como ela muda como o mundo das coisas, deve ainda provocar vertigem física. Mente, corpo e mundo são integrados no objeto poético. Que a ficção suprema “deva dar prazer” é o argumento desenvolvido na terceira parte de “Notes”. Há o prazer físico da poesia que se comunica amplamente com os corpos, como os hinos entoados por multidões e as músicas que tocam os sentidos de maneira sensual; a poesia tornada pública, como o fez São Jerônimo traduzindo a bíblia para o Latim, é uma das formas do deleite:

To sing jubilas at exact, accustomed times,
To be crested and wear the mane of a multitude
And so, as part, to exult with its great throat,

To speak of joy and to sing of it, borne on
The shoulders of joyous men, to feel the heart
That is the common, the bravest fundament,

This is a facile exercise. Jerome
Begot the tubas and the fire-wind strings,
The golden fingers picking dark-blue air:

For companies of voices moving there,
To find of sound the bleakest ancestor,
To find of light a music issuing

Whereon it falls in more than sensual mode.

⁴³⁷ Ibidem., p. 203: “Havia vontade de mudar, presente / E necessária, uma apresentação, / Mundo volátil, tão constante que inegável, // Olho de vagabundo em metáfora / Que prende nosso olhar. O aleatório / Não basta. Frescor de transformação // É o frescor de um mundo. É nosso, é nós, / É o frescor de nós mesmos, e aquela / Necessidade e apresentação // São vislumbres num vidro só translúcido. / Destes começos verdes, propõe tu / O amor apropriado. O tempo o escreverá”.

No entanto, para Stevens, embora válido, este é um exercício fácil (“facile exercise”). Há um prazer que vai além do sensual: é o deleite do espanto imediato provocado pelo vislumbre do que nos escapa à razão. O rigor criativo maior e mais difícil é captar esse instante em que a alegria fala direto aos sentidos, deixando a reflexão intelectual para depois:

But the difficultest rigor is forthwith,
On the image of what we see, to catch from that

Irrational moment its unreasoning,
As when the sun comes rising, when the sea
Clears deeply, when the moon hangs on the wall

Of heaven-haven. These are not things transformed.
Yet we are shaken by them as if they were.
We reason about them with a later reason⁴³⁸.

Chegamos ao cerne do poema de Stevens e não temos receio de pensá-lo como um tratado sobre o terceiro gênero de conhecimento, conforme posto por Espinosa. A intuição flerta com o irracional, o instante limite em que corpo e mente se encontram e fundam o terceiro olho do visionário. A poesia, ficção suprema, é capaz não apenas de conter em si essas visões, mas também de suscitá-las. Stevens, aqui, está muito próximo de Deleuze e sua concepção da arte como bloco de sensações. A afecção passiva, o encontro com o real, cria o estímulo para a afecção ativa, para a formulação de uma ideia adequada, realizada na autonomia do poema: este é, ele próprio, um emissor de sensações, de perceptos e afectos; assim como um lugar em que elaboramos posteriormente nossas visões:

We reason of these things with later reason
And we make of what we see, what we see clearly
And have seen, a place dependent on ourselves⁴³⁹.

Assim, criação poética nada tem a ver com inspiração ou espontaneidade: pelo contrário, é fruto de trabalho obstinado que, todavia, é um fim em si mesmo. Stevens não teme o conceito de poesia pura, pois esta é uma ideia adequada que expressa e envolve sua própria causa:

A thing final in itself and, therefore, good:
One of the vast repetitions final in
Themselves and, therefore, good, the going round

And round and round, the merely going round,

⁴³⁸ Ibidem., p. 204: “Cantar hosanas nos momentos acertados, / Usar crina e penacho de uma multidão / E exultar com grande e comunal garganta, // Falar, cantar de júbilo, erguido / Nos ombros de homens jubilosos, e sentir / O coração que é a base comum, a mais forte // Isso é bem fácil. Jerônimo gerou / As tubas e os saltérios ardentes, / Dedos dourados tangendo ar azul-escuro: // Para coortes de vozes encontrar / Do som o ancestral mais cavernoso, / Da luz ver emanando uma música // Que nela desce em modo mais que sensual. / Rigor mais árduo, porém, é imediato, / Na imagem do que vemos, capturamos // Do instante irracional a não razão, / Como ao nascer do sol, o mar clareando / Fundo, quando a lua paira na parede // Do céu. Tais coisas não são transformadas, / Mas nos abalam tal como se fossem. / Pensamos nelas com razão tardia”.

⁴³⁹ Ibidem., p. 209: “Pensamos nestas coisas com razão tardia / E do que vemos com clareza, do que vimos, / Fazemos um lugar que só de nós depende”.

Until merely going round is a final good,
The way wine comes at a table in a wood.

And we enjoy like men, the way a leaf
Above the table spins its constant spin,
So that we look at it with pleasure, look

At it spinning its eccentric measure. Perhaps,
The man-hero is not the exceptional monster,
But he that of repetition is most master⁴⁴⁰.

A poesia pela poesia não nos desumaniza, pois são através de atividades sem objetivo além de si mesmas que se cria a verdade. Donde que o homem superior não é o gênio, alguém que teria acesso privilegiado ao extraordinário; mas aquele que domina o ordinário, que através da repetição conquista a diferença.

A ficção suprema deve dar prazer aos sentidos, isto é, deve possuir também ao corpo. Nisso consiste sua irônica racionalidade irracional, e essa sua lógica aberrante que a permite apreender o caos, cristalizar o devir:

That's it: the more than rational distortion,
The fiction that results from feeling. Yes, that.

They will get it straight one day at the Sorbonne.
We shall return at twilight from the lecture
Pleased that the irrational is rational,

Until flicked by feeling, in a gilded street,
I call you by name, my green, my fluent mundo.
You will have stopped revolving except in crystal⁴⁴¹.

O epílogo de “Notes” é a constatação do paralelismo entre pensamento e extensão, entre a ficção e o real, entre a ideia e o corpo. Stevens faz então uma afirmação corajosa: à guerra do soldado equivale a guerra do poeta:

Soldier, there is a war between the mind
And sky, between thought and day and night. IT is
For that the poet is always in the sun,

Patches the moon together in his room
To his Virgilian cadences, up down,
Up down. It is a war that never ends.

Yet it depends on yours. The two are one.
They are a plural, a right and left, a pair,

⁴⁴⁰ Ibidem., p. 221: “Um fim em si, portanto coisa boa: / Repetição imensa que culmina em / Si própria, e portanto boa, que dá voltas // E mais voltas e mais voltas e mais nada, / Até que o dar voltas é um fim e um bem, / Como vinho numa mesa num bosque. // E gozamos como homens, como folha / Que sobre a mesa rodopia sem parar, / E a vemos com prazer rodopiando, // Rodopiando em metro excêntrico. Talvez / O homem-herói não seja o monstro excepcional, / Mas da repetição o mestre mor”.

⁴⁴¹ Ibidem., p. 223: “É isto: distorção a mais que racional, / Ficção que o sentimento engendra. Isso, sim. // Mas a Sorbonne um dia há de explicar. / Após a aula, alegres voltaremos, / Por ser racional o irracional, até que // Em sua tocajada, refém da emoção, / Eu grite teu nome, meu fluente, verde mundo. / E não mais girarás senão em cristal”.

Two parallels that meet if only in

The meeting of their shadows or that meet
In a book in a barrack, a letter from Malay.
But your war ends. And after it you return

With six meats and twelve wines or else without
To walk another room . . . Monsieur and comrade,
The soldier is poor without the poet's lines,

His petty syllabi, the sounds that stick,
Inevitably modulating, in the blood.
And war for war, each has its gallant kind.

How simply the fictive hero becomes the real;
How gladly with proper words the soldier dies,
If he must, or lives on the bread of faithful speech⁴⁴².

O artifício do poeta que versifica em metros complexos é o mesmo do soldado que derrama o sangue em campo de batalha. Suas glórias são suplementares. A palavra exata também é pão: da realidade se alimenta a ficção, assim como a ficção, da realidade. Assim, a verdade de Stevens e o adequado de Espinosa correspondem: uma ideia adequada é aquela que envolve e expressa sua própria causa; a verdade é esse instante singular, em que a dinâmica produtiva do ser é desvelada, em que tanto a ideia quanto o corpo envolvem e expressam sua causa única: “The two are one. They are plural, a right and left, a pair, two parallels that meet if only in the meeting of their shadows”. É justamente desse encontro de duas sombras, a sombra do corpo humano e a sombra da ideia poética, de que trata *Uma faca só lâmina*, de João Cabral de Melo Neto.

4.3 Ideias fixas

O longo poema de Wallace Stevens é um grande elogio da poesia como forma privilegiada de pensamento. A harmonia entre imaginação, razão e intuição atinge, para o americano, seu cume na arte poética. Ao fazer os apontamentos para essa ficção suprema, Stevens cria no limiar entre o conceitual e o imaginativo um objeto da intuição que se anuncia

⁴⁴² Ibidem., p. 223: “Soldado, estão em guerra mente e céu, / Pensamento e dia e noite. É por isso / Que o poeta está sempre ao sol, // Remenda a lua em seu quarto, em metros / Virgilianos, para cima, para baixo, / E cima e baixo. Essa guerra não tem fim. // Mas é da tua que ela depende. / As duas são uma, dois pés de um par, / Paralelas que se encontram tão somente // Quando se tocam suas sombras, ou num livro / Na trincheira, carta chegada da Malaia. / Mas tua guerra tem fim. Depois tu voltas // Com muita carne e vinho farto, ou vais andar / Em outra câmara... Monsieur e camarada, / Pobre é o soldado sem os versos do poeta, // Suas súmulas magras, sons que deixam marcas, / Modulando inevitavelmente, no sangue. / Guerra por guerra, cada um tem sua glória. // Faz-se real, bem fácil, o herói fictício; / Morre feliz, com a palavra exata, o soldado, / Se necessário, ou vive e come o pão da fala fiel.”

a si mesmo, que contém em sua própria expressão suas causas internas. “Notes toward a supreme fiction” é um poema teórico, argumentativo, e serve-nos aqui tanto como modelo de uma concepção da poesia como mais alto grau de conhecimento quanto como suplemento ao programa particular de João Cabral de Melo Neto. Este tende mais para o concreto do que para a abstração, mais para o exemplo do que para a regra; sua exaltação da poesia é mais contida. Contudo, há uma convergência de objetivos entre os dois poetas que só pode ser percebida na exposição dos dois poemas. Assim, de “Notes toward a supreme fiction” para *Uma faca só lâmina* propomos uma mudança de ênfase, disposta em consonância com o paralelismo espinosano: do pensamento para a extensão, da mente para o corpo, da ontologia para a física, da teoria para a prática. O caráter especulativo do poema de Wallace Stevens, percebido na tonalidade dissertativa de seus versos, contrasta com o visceroso poema de João Cabral, cuja concretude se demonstra no ritmo marcado, que age no corpo como uma música de rap. Concebemos os dois poemas, todavia, como dois pontos de vista paralelos sobre o mesmo ser: a poesia.

Dizíamos anteriormente que, na filosofia de Espinosa, o homem (e de certa maneira, todos os seres finitos) é um modo finito da substância, espécie de variação da totalidade, a qual se dá a conhecer a nós, seres de intelecto limitado, por meio de apenas dois de seus infinitos atributos: a extensão e o pensamento. Acrescentamos que, para Espinosa, há paralelismo entre ideia e coisa: a mente humana é ela própria uma ideia do corpo a que está ligada. Essa ligação não é hierárquica, pois a mente só pode pensar por intermédio do corpo, o qual, como parte da extensão, possui a capacidade de ser afetado pelas inúmeras outras modificações da substância, e o corpo só pode conhecer através do pensamento, que é a ação da mente que “organiza” os estímulos corporais. Insistimos nesse ponto pois é notável como Espinosa dá ao corpo eminência ímpar no contexto da filosofia racionalista, equiparando sua capacidade à potência da mente: “Quanto mais um corpo é capaz, em comparação com outros, de agir simultaneamente sobre um número maior de coisas, ou de padecer simultaneamente de um número maior de coisas, tanto mais sua mente é capaz, em comparação com outras, de perceber, simultaneamente, um número maior de coisas”⁴⁴³. A pergunta espinosista tão importante para Deleuze – e que já entoamos algumas vezes neste trabalho – sobre “o que pode um corpo?”, assume assim um lugar fundamental na passagem da teoria para a prática da ética, pois submete a compreensão do poder à compreensão do domínio de nosso próprio corpo.

⁴⁴³ ESPINOSA. *Ética*. P II, prop. 13, esc., p. 197.

Um corpo humano, por exemplo, não é uma unidade fixa: ele nada mais é do que uma composição dinâmica de relações definida temporalmente, isto é, uma modificação de diversos corpos que em um certo instante na eternidade se tornou componível, mas que pode a qualquer momento ser decomposta. De modo que, compreender o que pode um corpo é compreender quais as composições que aumentam a sua potência e quais aquelas que a diminuem, pois são os encontros com outros corpos que fazem ou desfazem o corpo. O primeiro passo, então, é experienciar quais as afecções nos são passivas e quais são ativas, isto é, descobrir o poder de ser afetado que possui o corpo. Pois, quanto mais afetos ativos possuímos, mais ideias adequadas possuiremos, mais aumentaremos nossa potência de ser e, de um ponto de vista teológico, mais perto estaremos do amor intelectual a Deus, isto é, à realidade.

De uma pujança interna do corpo e as maneiras de aguçá-la até à ação: é disso que trata “*Uma faca só lâmina: ou da serventia das ideias fixas*”⁴⁴⁴. O poema de Cabral é um manual prático: seu subtítulo sugere formalmente uma indicação de tópico e de utilidade que é usual em tratados filosóficos de ética e moral, e nesse modelo ele segue um processo que vai do diagnóstico à prescrição. De início, apresentam-se à existência imagens precisas que tentam se adequar a uma sensação vaga: as “ideias fixas”. Depois, designa-se o objetivo de postular uma aplicação efetiva para essas ideias, tornadas então noções abstratas, conceituais.

No prefácio, são nos apresentados os três símiles insistentes – a bala, o relógio e a faca –, correlatos objetivos a uma mesma referência central que, no entanto, não pode ser definida:

*Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;*

*assim como uma bala
do chumbo pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado*

*qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo*

*igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,*

*relógio que tivesse
o gume de uma faca*

⁴⁴⁴ MELO NETO. Uma faca só lâmina: ou a serventia das ideias fixas. In: *Poesia completa e prosa*, pp. 179-192.

*e toda a impiedade
de lâmina azulada;*

*assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia;*

*qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto*

*de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.*

O inusual emprego da expressão “assim como” sem designar o elemento principal a que se refere a comparação demonstra logo de início o *leitmotiv* em torno do qual se estrutura “Uma faca só lâmina”: a natureza evasiva da imagem. Da bala que pesa o corpo, vai-se ao relógio “vivo” e “revoltoso”, dispositivo perturbador, e deste à faca “interna”, parte do próprio corpo que, no entanto, o fere continuamente. Nenhum dos símiles, contudo, dá conta do ideado a que se refere. Seriam então a bala, o relógio e a faca, no sentido espinosista, ideias inadequadas? Em sua condição de imagens descoladas de suas causas, talvez; o que fica sugerido pelo prefácio que não nomeia o ideado das ideias. O poema, não obstante, desenvolve-se justamente como esforço para se “fixar” tais ideias, ou seja, evolver da inadequação para a adequação. Esse processo tem início já na seção “A”, em que o elemento principal da comparação anunciada no prefácio é sugerido como uma ausência interior ao homem:

Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência
o que esse homem leva.

Mas o que não está
nele está como bala:
tem o ferro do chumbo,
mesma fibra compacta.

Isso que não está
nele é como um relógio
pulsando em sua gaiola,
sem fadiga, sem ócios.

Isso que não está
nele está como a ciosa
presença de uma faca,
de qualquer faca nova.

Entende-se aqui a dificuldade da tarefa poética a que se presta essa fanopéia cabralina. O que se tenta fixar não possui definição positiva: trata-se de uma ausência que é, paradoxalmente, presente e concreta. Assim, a multiplicidade das imagens – longe de ser mero capricho – é uma necessidade. Dentre elas, anuncia-se logo uma preferência, pois a mais adequada:

Por isso é que o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
(melhor se de Pasmado):

porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina,

nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca,

que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente.

A ausência de Cabral não é, portanto, uma falta, mas uma potência no sentido de uma virtualidade não atualizável: uma “fome pelas coisas”; uma faca “só lâmina”. Mas como se explica essa relação hierárquica entre as imagens (ou ideias)? Se a faca é a mais adequada, não é, no entanto, autossuficiente: a transição da bala ao relógio e do relógio à faca que leva à combinação das três é imperativa para se alcançar o extremo da sensação que se almeja fixar. É pelo acúmulo das três ideias que se supera a inadequação de cada uma quando separadas. Diferente do que ocorre em um poema como “Estudos para uma bailadora andaluza”, aqui os símiles não proliferam abundantemente “a partir” de outro objeto concreto (como a dança), mas antes gravitam, sempre os mesmos, “em volta de” um ideado indefinido, como se, ainda que atraídos a ele, fossem insuficientes para consumir a relação de paralelismo. Isso é encenado pela combinação das perfeitas quadras em hexassílabos com as imperfeitas rimas toantes, índice de inadequação ou deslocamento. Conseqüentemente, as ideias são “fixas” também no sentido de “dominantes”: insistem no intelecto justamente por não se fixarem no ideado, esforçando-se para consumir a correspondência a cada nova designação. Ora, acontece que esse ideado é o próprio *conatus*, a potência singular do ser, e o poema uma tentativa de se criar uma ideia adequada para a própria dinâmica da adequação. Assim, se as ideias – os símiles “bala”, “relógio” e “faca” – estão sempre “tortas”, mal encaixadas,

oblíquas, se são, em suma, inadequadas; a passagem para a adequação implica a compreensão das afecções ativas e passivas que aumentam ou diminuem o ideado, o que se transfere para uma relação de afeto das próprias ideias com outras. O poema de Cabral volta-se então para uma verdadeira análise dos afetos, propondo uma cartilha sobre encontros alegres que majoram nossa potência e encontros tristes que a abrandam.

Em “B”,

Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca, ou qualquer metáfora,
pode ser cultivada.

E mais surpreendente
ainda é sua cultura:
medra não do que come
porém do que jejua.

percebe-se um duplo afluxo de sentido que converge na definição de algo que “medra não do que come, porém do que jejua”. Tanto a forma de expressão, a metáfora (ideia da ideia) em si, quanto a inominável forma de conteúdo que o poema se esforça em nomear são forças potenciais, que se desenvolvem mais na virtualidade do que na atualização. É isso o que nos permite, então, associar este inominável ao conatus ou puro desejo – lembremos que, para Espinosa, o desejo difere do apetite por ser o conatus tornado consciente. Daí que uma ética do pouco, um ascetismo ativo – como aquele que Espinosa praticou em vida – é passível de aumentar a potência do ser ao invés de diminuí-la:

Podes abandoná-la,
essa faca intestina:
jamais a encontrarás
com a boca vazia.

Do nada ela destila
a azia e o vinagre
e mais estratégias
privativos dos sabres.

E como faca que é,
fervorosa e energética,
sem ajuda dispara
sua máquina perversa:

a lâmina despida
que cresce ao se gastar,
que quanto menos dorme
quanto menos sono há,

cujo muito cortar
lhe aumenta mais o corte
e se vive a se parir
em outras, como fonte.

(Que a vida dessa faca
se mede pelo avesso:
seja relógio ou bala,
ou seja faca mesmo.)

O conatus, que se vai transmutando do apetite para o desejo – e a estrofe acima reforça a hipótese de que é a isto que o poema se refere –, e a própria imagem poética que se esforça por fixá-lo adquirem maior pujança na sobriedade, pois o “muito cortar lhe aumenta ainda mais o corte”. Isso nada tem a ver com uma espécie de ascetismo negativo que negue a vida, mas antes com uma prática do menos que lhe aumenta a força, pois “a vida dessa faca se mede pelo avesso”. Há, no entanto, algumas advertências para seu correto cultivo. Tem-se início então a parte prescritiva de “Uma faca só lâmina”. Em “C”, o primeiro alerta: o risco do entorpecimento:

Cuidado com o objeto,
com o objeto cuidado,
mesmo sendo uma bala
desse chumbo ferrado,

porque seus dentes já
a bala os traz rombudos
e com facilidade
se embotam mais no músculo.

Mais cuidado porém
quando for um relógio
com o seu coração
aceso e espasmódico.

É preciso cuidado
por que não se acompanhe
o pulso do relógio
com o pulso do sangue,

e seu cobre tão nítido
não confunda a passada
com o sangue que bate
já sem morder mais nada.

Então se for faca,
maior seja o cuidado:
a bainha do corpo
pode absorver o aço.

Também seu corte às vezes
tende a tornar-se rouco
e há casos em que ferros
degeneram em couro.

O importante é que a faca
o seu ardor não perca
e tampouco a corrompa
o cabo de madeira.

O detalhe é que a ameaça da acídia reside nas relações do corpo. A bala traz os dentes gastos, o que atrapalha sua penetração no músculo; o cobre do relógio não deve se misturar ao sangue, com o perigo de se descompassar no ritmo deste; já a faca, deve tomar cuidado com a “bainha-corpo”, que pode absorver sua lâmina. Cabe esclarecer aqui que potência de existir e potência de agir não são a mesma coisa. Pode-se existir em absoluta passividade, vítima da aleatoriedade dos afetos tristes que diminuem a potência de agir ou dos alegres que aumentam. Há, portanto, uma desvinculação do corpo e de sua potência, algo que pode nos separar do que podemos. Nada mais triste do que se existir apartado daquilo que se pode. As consequências são explanadas em “D”: mal composta com outros corpos, a faca “por si mesma se apaga”, sua perda de potência indicada em sua “maré baixa”. O mesmo ocorrendo ao relógio e à bala:

Pois essa faca às vezes
por si mesma se apaga.
É a isso que se chama
maré-baixa da faca.

E a espada dessa lâmina,
sua chama antes acesa,
e o relógio nervoso
e a tal bala indigesta,

tudo segue o processo
de lâmina que cega:
faz-se faca, relógio
ou bala de madeira,

bala de couro ou pano,
ou relógio de breu,
faz-se faca sem vértebras,
faca de argila ou mel.

Mesmo aquele que em meio ao acaso e usando da imaginação seja capaz de ter uma maioria de afetos alegres, não necessariamente parte de uma postura passiva para uma ativa. Pois é necessário ter ideias adequadas dos afetos passivos para que se compreenda a *emissão* de afetos que tem em si mesmos suas próprias causas. Por isso a pergunta ética principal de Deleuze, como já vimos, é: como ter ideias adequadas, ou seja, como nos tornar ativos? O primeiro passo se dá no campo da passividade: denunciar as paixões tristes que nos afetam e preferir as paixões alegres que aumentam nossa potência de agir. Daí que o entorpecimento da faca não seja definitivo,

(Porém quando a maré
já nem se espera mais,
eis que a faca ressurgue
com todos seus cristais.)

pois se reacende a potência, afia-se novamente a lâmina, ao se evitar encontros que se dão

(na umidade que criam
salivas de conversas,
tanto mais pegajosas
quanto mais confidências).

O excesso e o derramamento, para Cabral, separam-nos do que podemos. Seus valores poéticos se assumem, portanto, como preceitos éticos; forjam assim uma regra prática para regular os encontros: deve-se preferir a clareza e a calcinação, propriedades assépticas do sol, às “mãos férteis” da noite. Recusa-se a melancolia, a pessoalidade e a profusão de uma poesia “dita profunda”, mas também se faz a apologia de uma prática de *vida* que recuse tais valores:

Não suportam também
todas as atmosferas:
sua carne selvagem
quer câmaras severas.

Mas se deves sacá-los
para melhor sofrê-los,
que seja em algum páramo
ou agreste de ar aberto.

Mas nunca seja ao ar
que pássaros habitem.
Deve ser a um ar duro,
sem sombra e sem vertigem.

E nunca seja à noite,
que esta tem as mãos férteis.
Aos ácidos do sol
seja, ao sol do Nordeste,

à febre desse sol
que faz de arame as ervas,
que faz de esponja o vento
e faz de sede a terra.

Na seção “F”, as prescrições negativas de utilidade dão então lugar a uma constatação factual positiva: a faca (ou o relógio ou a bala ou a ferida ou o conatus ou o desejo) é causa de si mesma e indelével: independentemente de seu grau de potência (“faca de mesa” ou “feroz pernambucana”), não pode ser arrancada nem pelo portador, nem pelo criador, nem por algo ou alguém que por ventura se ponha a enfrentá-la:

Quer seja aquela bala
ou outra qualquer imagem,
seja mesmo um relógio
a ferida que guarde,

ou ainda uma faca
que só tivesse lâmina,
de todas as imagens
a mais voraz e gráfica,

ninguém do próprio corpo
poderá retirá-la,

não importa se é bala
nem se é relógio ou faca,

nem importa qual seja
a raça dessa lâmina:
faca mansa de mesa,
feroz pernambucana.

E se não a retira
quem sofre sua rapina,
menos pode arrancá-la
nenhuma mão vizinha.

Não pode contra ela
a inteira medicina
de facas numerais
e aritméticas pinças.

Nem ainda a polícia
com seus cirurgiões
e até nem mesmo o tempo
como os seus algodões.

E nem a mão de quem
sem o saber plantou
bala, relógio ou faca,
imagens de furor.

Apresenta-se então o momento de virada do poema: ao indicar-se como sua própria causa, a imaginação encontra-se com a razão – lembrando que esta só pode se aplicar a coisas imaginadas – e dá origem a ideias adequadas. A diferença de uma afecção passiva e uma afecção ativa, é que esta última não tem sua causa no mundo externo, mas é causa de si, isto é, justifica intrinsecamente sua existência. Está aí o cerne da passagem para a ação, para a prática política: não basta sermos afetados por paixões alegres, precisamos criar alegrias ativas. O trajeto de “Uma faca só lâmina” ilustra esse movimento. O cultivo correto de tais ideias fixas, imagens de furor, permite a passagem da passividade para a atividade: não só o portador é afetado por elas, como passa a agir de acordo com as afecções que lhe despertam. A bala torna o portador menos “rarefeito”; o relógio torna-o mais “desperto”; a faca dá-lhe mais “impulso”:

Essa bala que um homem
leva às vezes na carne
faz menos rarefeito
todo aquele que a guarde.

O que um relógio implica
por indócil e inseto,
encerrado no corpo
faz este mais desperto.

E se é faca a metáfora
do que leva no músculo,

facas dentro de um homem
dão-lhe maior impulso.

O fio de uma faca
mordendo o corpo humano,
de outro corpo ou punhal
tal corpo vai armando,

pois lhe mantendo vivas
todas as molas da alma
dá-lhes ímpeto de lâmina
e cio de arma branca,

além de ter o corpo
que a guarda crispado,
insolúvel no sono
e em tudo quanto é vago,

como naquela história
por alguém referida
de um homem que se fez
memória tão ativa

que pôde conservar
treze anos na palma
o peso de uma mão,
feminina, apertada.

Das ideias inadequadas, passam-se a ideias adequadas; do corpo, à ideia; da poesia, à política. A poesia, como prática passível de integrar o conceitual (a mente), o devir (o mundo) e o sensível (o corpo), como vimos em Wallace Stevens, é uma forma ímpar de se transformar ideias inadequadas em ideias adequadas e, assim, *agir*. Ética e estética; política e poesia

Quando aquele que os sofre
trabalha com palavras,
são úteis o relógio,
a bala e, mais, a faca.

Os homens que em geral
lidam nessa oficina
têm no almoxarifado
só palavras extintas:

umas que se asfixiam
por debaixo do pó
outras despercebidas
em meio a grandes nós;

palavras que perderam
no uso todo o metal
e a areia que detém
a atenção que lê mal.

Pois somente essa faca
dará a tal operário
olhos mais frescos para
o seu vocabulário

e somente essa faca
e o exemplo de seu dente
lhe ensinará a obter
de um material doente

o que em todas as facas
é a melhor qualidade:
a agudeza feroz,
certa eletricidade,

mais a violência limpa
que elas têm, tão exatas,
o gosto do deserto,
o estilo das facas.

se imiscuem na criação de regras práticas, de modos de vida. Para Deleuze, o grande objetivo de uma filosofia política de viés prático é se atentar para a composição dos corpos e buscar sua otimização através de encontros alegres que possibilitem ações afirmativas. Daí a centralidade, em seu projeto, do conceito de agenciamento: um corpo só existe em encontro com outros corpos; devemos cuidar tanto de nossos corpos individuais, como também dos corpos políticos que compomos. A atenção ao mundo externo possibilita nossa constituição interna e a agir de acordo com nossas próprias causas, de forma a aumentar nossa potência, nosso desejo. Assim, teoria e prática são indissociáveis. Por isso a divisão da poesia de Cabral em duas águas, a rigor, é redundante: toda poesia (conjunto de ideias) é engajada, pois age na realidade (conjunto das coisas). Mas, se isso é correto, por que Cabral diz, no fecho do poema, que toda imagem “rebenta” ao tentar apreender a realidade?

*De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;*

*de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;*

*da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;*

*pois de volta da faca
se sobe à outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,*

*e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada*

*e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.*

A explicação é que uma única ideia fixa, constituída através da linguagem, não dá conta da realidade móvel (em devir) e múltipla: daí a necessidade de proliferação imagética já demonstrada aqui na poesia de Cabral, em exemplos como “Estudos para uma bailadora andaluza”, “A palo seco” e o próprio “Uma faca só lâmina”. É o todo do poema que produz ideias adequadas, seu movimento interno que conduz à ação. A serventia das ideias fixas é justamente forçar a adequação às coisas.

Nesse sentido, na esteira de Stevens, para Cabral a poesia ocupa posição basilar dentre as formas de conhecimento. Fruto da *atividade* dos afetos condensados pelo poeta, torna-se também ela uma emissora de afectos, de perceptos de signos ao leitor que a encontra; no interior de seus versos, os conceitos, noções comuns a todos adquirem vida e permitem a comunidade de ideias; as visões que proporciona desenvolve em cada um de nós o terceiro olho da intuição que nos dá a ver a vida pelo que ela é. Assim, a poesia leva ao conhecimento de causa das coisas. Por isso as imagens de “Uma faca só lâmina” estão sempre entranhadas em quem as porta. Daí que Cabral, em uma anedota mais séria do que parece, defina “Uma faca só lâmina” em termos de desejo, o que vai ao encontro de nossa leitura:

Uma faca só lâmina é um poema sobre a obsessão. Mas não a obsessão metafísica, sobre a condição “vazia” do homem. (...) Você se lembra da última estrofe, quando eu digo: “por fim chego à realidade, prima, e tão violenta, que ao tentar apreendê-la, toda imagem rebenta?” Se lembra? Pois saiba que eu fiz este poema para minha prima. “Prima” ali não é primeva, ou originária, não... É minha prima mesmo, uma moça linda que não quis dar para mim. Ela é a razão do poema. É um poema de amor.

Um poema de amor: Eros, mas também Ágape; pois se trata de um amor intelectual pela vida. A poesia possui a capacidade de nos fazer o tocar o caos e, com isso, criar nossa verdade. Nesse sentido, o percurso da faca só lâmina, essa pura virtualidade, sem cabo ou bainha, sem atualização, é a passagem para a ação, a ideia do corpo político da obra de Cabral.

4.4 A poesia menor de João Cabral de Melo Neto

A concepção da literatura como uma potência ativa, política e coletiva, aliada à preocupação sobre o papel do estilo, da memória, dentre outros aspectos, na criação literária convergem no conceito de *literatura menor*, cunhado por Deleuze e Guattari: literatura menor é uma escrita de resistência, de oposição à literatura de mestres, à língua dita maior, fortemente territorializada e parte do discurso dominante; possui três características principais: a desterritorialização da língua, a ligação do individual ao imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação.

Já foi dito que a poesia de João Cabral “afirma-se em um regime de luta permanente” com a linguagem poética⁴⁴⁵, inovando sem renunciar à tradição. Do resultado dessa luta – peculiar embate entre elementos da mais alta tradição literária, como o rigor métrico e o planejamento do verso, e outros oriundos da cultura popular, como a linguagem do homem nordestino e o cancionero sertanejo – emerge um estilo despojado de malabarismos retóricos, isento de encantamentos, que serve ao poeta como instrumento simples e eficaz de *dar a ver*: uma lente límpida que torna as coisas mais claras para os olhos de quem a veste. Seus simultâneos processos de polimento e de serventia Cabral deve a dois territórios, apontados, em terceira pessoa, em uma “Autocrítica”⁴⁴⁶:

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.

A evocação dos territórios de Pernambuco e de Sevilha como arautos do estilo cabralino não é, claro, metafórica. Pernambuco deu ao poeta expressão imune ao empolamento típico de certa literatura nacional; a Andaluzia lhe assinalou, em desafio, um claro paradigma estético: criar poesia feita de imagens, que por sua vez seja capaz de recriar elementos nativos dos territórios que a compõe, isto é, a aridez sertaneja e a dinâmica sevilhana. Segundo Deleuze e Guattari, a elaboração do estilo de qualquer (grande) escritor (menor) está ligada tanto a um fato de linguagem quanto a um problema territorial. Fazer uma literatura menor é desterritorializar uma língua maior, *minorar* o idioma de que se dispõe;

⁴⁴⁵ NUNES. *João Cabral: a máquina do poema*, p. 113.

⁴⁴⁶ MELO NETO. *Escola das facas*, p. 430.

apartá-lo de seu uso comum, institucionalizado; em suma, criar uma língua estrangeira dentro da própria língua. Assim fez Kafka, um judeu-tcheco escrevendo em alemão, com a língua maior de Goethe: em sua condição de estrangeiro, produziu uma língua que não é nem alemão nem tcheco nem iídiche, mas algo completamente diferente. *Menor* aqui não significa *inferior*; de certa maneira, todo grande escritor é – ou foi – um escritor menor. “Um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal”⁴⁴⁷. O ponto é que uma literatura menor “não é a de uma língua maior, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”⁴⁴⁸.

O poeta de minoria, portanto, é aquele que compreende seu idioma como um sistema em desequilíbrio, que introduz constantes variações no uso padrão da língua. Cabral está próximo dessa definição quando diz: “Eu sinto que sou um poeta de minoria. Nunca me enganei sobre isso. (...) Sou um poeta de minoria, como Murilo Mendes foi um poeta de minoria, Manuel Bandeira era um poeta de minoria”⁴⁴⁹. Ser um poeta de minoria e fazer uma poesia menor passa necessariamente pela tarefa de provocar o deslizamento da língua, esfacelando sua autoridade normativa. Trata-se de procedimento que só pode ser perpetrado por dentro, por isso não se deve concluir que o estilo de um poeta menor necessariamente se componha de neologismos ou de bilinguismos; o que busca um artífice minoritário é antes traçar uma linha de fuga no interior da língua que é a sua mediante um jogo intensivo, que pode se configurar tanto no âmbito lexical quanto no sintático. Fundamental é distanciá-la de seus usos e contextos gastos. É antes de tudo uma estratégia política: reverter as entranhas da língua, a qual sempre tende ao equilíbrio, à norma, à estabilização; implodi-la como comunicação oficial, devolvê-la ao povo. Segundo Deleuze, a língua estranha que resulta desse procedimento é o que se entende por estilo.

Impossível não notar aqui uma confluência com as teorias dos formalistas russos, para os quais a condição de literariedade da linguagem literária repousava em seu caráter de desfamiliarização ou estranhamento em relação à língua instrumental cotidiana. Contudo, servindo a um objetivo político, Deleuze vai além, na medida em que afirma a existência de uma literatura “menor” que resiste a uma literatura maior, de mestres, com o intuito de escapar à *doxa*, à opinião corrente e ao *establishment*. É como se a literatura dos ídolos nacionais se tornasse familiar demais, incapaz de emitir signos que causem a sensação de

⁴⁴⁷ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 141.

⁴⁴⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*, p. 35.

⁴⁴⁹ CABRAL *apud* ATHAYDE. *As ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 80.

entranhamento no leitor. Deleuze também está próximo da concepção de linguagem do crítico Michel Riffaterre, que enxerga no estilo de textos literários

uma intensidade medida, em cada ponto do enunciado (no eixo sintagmático), sobre o eixo paradigmático, onde a palavra que figura no texto é mais ou menos “forte” do que seus sinônimos ou substitutos possíveis: ela não difere deles pelo sentido. Mas seu sentido, qualquer que ele seja, no nível da língua, é necessariamente alterado no texto pelo que a precede e pelo que a segue⁴⁵⁰.

O estilo como uma espécie de ênfase (intensidade) sobre o que antes não existia na língua maior – ainda que seja ela seu suporte: espécie de alto-relevo que só se mostra contraposto ao fundo. Entendendo a língua como um sistema em desequilíbrio, o estilo menor introduz constantes variações no uso padrão, maior, do idioma. Assim como para Riffaterre, Deleuze diz que criar um estilo em literatura implica trazer para o âmbito da linguagem toda uma lógica da sensação: “Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma”⁴⁵¹; em suma, dar à língua um uso intensivo, diverso de sua função representativa. Mas essa criação de intensidades engloba algo que vai além do nível lexical ou sintático. Também os atravessamentos políticos, filosóficos, históricos e sociais constituem um estilo, pois, na linguagem “A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o *agenciamento*. É sempre um agenciamento que produz os enunciados (...). O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos⁴⁵². Essa posição visa salvar o estilo da crítica que lhe impôs a teoria literária de orientação linguística, que mediante a rejeição da sinonímia, o “poder falar a mesma coisa de maneiras diferentes”, em prol de uma equivalência entre pensamento e linguagem, entre significante e significado, aboliu o estilo de suas interpretações, reduzindo-o à mera análise gramatical. Mas como diz o mesmo Riffaterre, “nenhuma análise gramatical de um poema pode dar-nos mais do que a gramática do poema”. Podemos concluir daí que a literariedade encontra-se não estritamente no desvio em relação a uma norma linguística, mas no desvio em relação ao *contexto* e à *expectativa* do leitor. Consequentemente, uma literatura maior seria aquela produzida num contexto estabelecido, no qual já não há espaço para a erupção da novidade, que sempre emerge como elemento estranho, desajustado.

⁴⁵⁰ RIFFATERRE *apud* COMPAGNON. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 181.

⁴⁵¹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 141.

⁴⁵² DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 65.

João Cabral nos dá amostra de um tal estilo “menor” nas duas partes de *Dois parlamentos*⁴⁵³, “Congresso no polígono das secas” e “Festa na casa-grande”, livro no qual se utiliza de complexos recursos estruturais para enfatizar diferentes dicções sociais e territórios. “Congresso no polígono das secas” tem por subtítulo a notação: “ritmo senador, sotaque sulista”; enquanto que “Festa na casa-grande” anuncia: “ritmo deputado, sotaque nordestino”. O tema do primeiro, os cemitérios gerais do agreste com seus mortos anônimos. O do segundo: o cassaco, trabalhador nos engenhos de cana-de-açúcar; seu ciclo de vida, trabalho e morte. Ambos os poemas são organizados em séries estróficas permutativas que, apesar tanto da ordem impressa quanto da ordem alternativa sugerida pela sequência numérica, funcionam em total autonomia, podendo ser lidos sem qualquer fio de conexão, seja narrativo ou temático. Essa espécie de “construção poética destrutiva”, baseada na repetição da diferença, indica as naturezas anônima e coletiva da vida e da morte do cassaco e dos cemitérios gerais.

Em pleno polígono das secas, tem-se um congresso sobre

1
 – Cemitérios gerais
 onde não só estão os mortos.
 – Eles são muito mais completos
 do que todos os outros.
 – Que não são só o depósito
 da vida que recebem, morta.
 – Mas cemitérios que produzem
 e nem mortos importam.
 – Eles mesmos transformam
 a matéria-prima que têm.
 – Trabalham-na em todas as fases,
 do campo aos armazéns.
 – Cemitérios autárquicos,
 se bastando em todas as fases.
 – São eles mesmos que produzem
 os defuntos que jazem.

Os travessões a cada dois versos indicam vozes múltiplas, cujo ritmo direto, marcado por versos de seis e de oito sílabas, por rimas toantes e por uma sintaxe prosaica, dá ao discurso tom impessoal, desprovido de emoção. Pode-se supor que temos aqui vozes uníssonas de observadores externos que avaliam a condição sertaneja friamente, de uma posição distante – senadores, sulistas. Mas não é tão simples. Pois a impessoalidade da dicção não deixa de ser uma estratégia estética apreendida do próprio objeto (a desumanização dos cemitérios e da profissão cassaco), a qual servirá de salvaguarda à mistificação, risco sempre presente para o poeta que propõe como tema uma esfera social que não é a sua. E de fato, é

⁴⁵³ MELO NETO. Dois parlamentos. In: *Poesia completa e prosa*, pp. 245-264.

esse o problema que parece indicar a asserção de impossibilidade da arte nobre das lápides sobre o solo indiferente que cobre as covas ignóbeis:

5
 – Cemitérios gerais
 onde não é possível que se ache
 o que é de todo cemitério:
 os mármore em arte.
 – Nem mesmo podem ser
 inspiração para os artistas,
 estes cemitérios sem vida,
 frios, de estatística.

Indica-se, contudo, a oportunidade de usufruto da matéria em outra classe de arte, a “retórica de câmara”, distanciada não apenas hierárquica, política e geograficamente daquilo de que trata, mas também a nível de essência, já que a palavra é convencionalmente considerada como apartada da coisa:

– Se muito, podem ser
 tema para as artes retóricas,
 que os celebram porém do Sul,
 longe da tumba toda.
 – Isto é, para a retórica
 de câmara (câmara política)
 que se exercita humanizando
 estes mortos de cifra.

Não obstante, existe uma aporia de cunho irônico nessa indicação de assunto: ao mesmo tempo em que, por estar justamente tratando como tema poético o objeto intratável e indigno, somos induzidos a identificá-lo com o sulista longínquo, o poeta expressa, no estilo mesmo do poema, uma outra retórica que não a da câmara política, pois não há “humanização” dos mortos; seu discurso, antes, desumaniza-os de maneira implacável. Arma-se, então, uma peça satírica: mediante o desajuste entre discurso e dicção, o poema exerce uma metacrítica da arte dos cemitérios e da política indiferente disfarçada de humanização. O estilo agreste do poema produz a diferença em meio à identidade das vozes, introduzindo pelas frestas uma outra persona que se coloca contra aqueles que pretendem falar no lugar do outro. Algo similar ocorre em “Festa na casa-grande”, em que se descreve o processo (ou resultado) de despersonalização do cassaco:

– O cassaco de engenho,
 o cassaco de usina:
 – O cassaco é um só
 com diferente rima.
 – O cassaco de engenho
 banguê ou fornecedor:
 – A condição cassaco
 é o denominador.
 – O cassaco de engenho
 de qualquer Pernambuco:
 – Dizendo-se cassaco

se terá dito tudo.
 – Seja qual for seu nome,
 seu trabalho, seu soldo:
 – Dizendo-se cassaco
 se terá dito todos.

Aqui, novamente vozes remotas, assépticas. Pode-se até mesmo se conceber “a festa” como um experimento de observação não intervencionista, nos moldes do mais idealista positivismo sociológico. Pelos olhos desses espectadores, a diferença que seria a vida de cada ser é abstraída por uma operação de caráter científico-matemático: “A condição cassaco é o denominador” comum que multiplica o zero cassaco por suas diversas fases e gêneros. Seja criança, velho ou mulher, o destino severino do cassaco não permite saída à indiferenciação, que lhe assola a vida e que se efetiva na morte. Após o núcleo do poema descrever o ciclo determinista da existência do cassaco, a estrofe que o fecha surge como explanação contundente do processo final de obliteração efetuado pelos elementos naturais. Nesse excepcional momento de diligência do mundo para com ele, o corpo cassaco sofre processo de desintegração rumo a uma nulidade que não lhe foi outra enquanto subsistia o espírito:

– O cassaco de engenho
 defunto e já no chão:
 – Para rápido acabá-lo
 tudo faz mutirão.
 – O massapê, piçarra
 e a Mata faz Sertão.
 – E o sol, para ajudar,
 se é inverno faz verão.
 – Para roer os ossos
 os vermes virão cão:
 – E outra vez vermes, vendo
 o giz que os ossos são.
 – E o vento canavial
 dá também sua demão:
 – Varre-lhe os gases da alma,
 levando-a (lavando), são.

Comentando o desenvolvimento serial que culmina nessa última estrofe, Benedito Nunes notou argutamente que, “integrando uma série não apenas *extensiva*, mas *intensiva*, cada elemento que se acrescenta constitui um atributo negativo que reforça, no sentido de esvaziamento, a ideia de morte severina, finalmente identificada, no último conjunto, com a anulação sem restos, com o nada puro e simples a que os mortos se reduzem”⁴⁵⁴. Chegamos aqui a um ponto crucial na relação entre linguagem e mundo que firma o estilo de João Cabral: em sua poesia não há afetação, o que não significa que seja desprovida de emoção; em Cabral, a emoção não é oriunda do eu lírico, mas intrínseca à linguagem em si mesma. Aquilo

⁴⁵⁴ NUNES. *João Cabral: a máquina do poema*, p. 80.

que Deleuze entendia por “linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala”⁴⁵⁵; linguagem criada por escritores que fazem nascer uma língua estranha de dentro da língua materna. Convém ainda pontuar que a intensidade destacada por Benedito Nunes é fruto da hábil emulação de um discurso “alheio”, que fala *no* lugar do oprimido. Os poemas são sátiras, mas não à existência severina dos cassacos; e sim ao olhar longínquo e presunçoso de uma casta que, do conforto de suas moradas opulentas, vê a morte em tudo o que lhes é indiferente. Não queremos dizer com isso que as condições desses homens e mulheres do eito são favoráveis à vida, mas que há sim uma resistência poderosa à morte quando é o próprio homem severino que fala, como bem o notou Antonio Carlos Secchin:

Em *Morte e vida severina*, enunciados pelo *retirante*, deparamos com os seguintes versos: “o sangue / que usamos tem pouca tinta”, em “Festa na casa-grande”, estrofe 13: “– É como se seu sangue, / que entretanto é mais ralo”. A diferença entre os dois exemplos reside no ponto de enunciação: num caso, a voz no trânsito da miséria; no outro, a voz refestelada na casa-grande. O que se fala não é imune ao lugar de onde se fala: uma frase idêntica proferida em dois espaços diversos não é, por isso mesmo, igual: apontará antes, para a diferença aberta entre seus dois polos de emissão. (...) O verso severino, se não escamoteava a condição-miséria, deixava ao menos entrever estágios de sobrevivência com menor precariedade. Em “Festa na casa-grande”, ao contrário, são negadas as hipóteses da (relativa) ascensão social, uma vez que trabalho e não trabalho remetem a horizontes indiferenciados⁴⁵⁶.

Esse trecho permite entrever uma dupla desterritorialização na poesia de João Cabral: um movimento relativo aos estados de coisas dos quais trata, em sua forma de conteúdo; outro em relação aos seus regimes de enunciação, sua forma de expressão. Em declaração dada à revista *Pau-Brasil*, em 1986, o poeta coloca o problema em termos explicitamente territoriais:

Há dois Nordeste: o do litoral, onde havia mata e hoje há cana, e o do Sertão. Fui criado em engenho de açúcar. A grande maioria dos meus poemas trata de temas da Zona da Mata. Há poucos poemas sobre o Sertão. Entretanto, a minha forma é mais sertaneja. Não sei por que escrevo árido, se é influência da aridez do Nordeste. Mas, veja que Castro Alves, José Lins do Rego e Gilberto Freyre são do Nordeste e não são áridos. Ao contrário de Graciliano Ramos, que é árido também. Agora, claro que recebi influências culturais. Não posso falar sobre o tema dos pampas, que não vivi. Seria falso. Mas eu não sei por que é assim⁴⁵⁷.

Fica claro que o duplo movimento de desterritorialização é, na verdade, a dupla face de um mesmo acontecimento, assim como o estilo é composto tanto pelo tema quanto pela forma. Para além do Nordeste litorâneo como tema, encontra-se um problema ético crucial, enfrentado por diversos escritores com graus variáveis de sucesso: como falar *por* um povo oprimido sem que se lhe tome o lugar? Sem distanciamento, mas também sem condescendência? Vimos como Cabral lida com essa questão em *Dois parlamentos*

⁴⁵⁵ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 138.

⁴⁵⁶ SECCHIN. *João Cabral: uma fala só lâmina*, p. 192.

⁴⁵⁷ MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 64.

deslocando os registros de enunciação maiores e menores; operação esta, aliás, executada pelo poeta em praticamente todos os seus “poemas para vozes”. O que é importante enfatizar é que a questão aqui não é a crítica social em si, o tema, mas a própria *forma* de se efetuar a crítica. Sendo assim, não é gratuitamente que Cabral cita Graciliano Ramos como exemplo de escritor nordestino árido: o alagoano é talvez o prosador que melhor resolveu essa dificuldade perene, fruto da condição aporética de todo intelectual que se propõe a tratar criticamente de acontecimentos e de sujeitos fora de sua esfera social, sem que se renda a uma identificação abstrata com o subalterno nem recaia em mistificações. À maneira de Graciliano Ramos, João Cabral é dotado de aguda consciência crítica da sua condição de intelectual, o que o torna incapaz de se furtar ao reconhecimento de que, como escritor e diplomata, é alguém socioeconomicamente distante das camadas mais miseráveis e massacradas da sociedade. Como Graciliano, João Cabral percebe que a única saída a esse impasse político passa pela estética. Em *Vidas Secas*, o uso do discurso indireto livre possibilita a Graciliano Ramos dar voz não apenas ao retirante Fabiano e a sua família, como também ao narrador intelectualizado que critica as práticas e ideias do vaqueiro quando delas diverge⁴⁵⁸. Estabelece-se um diálogo crítico que não poupa nem o intelectual nem o subalterno, postura ética que se efetiva apenas mediante técnica estilística. Em *Dois parlamentos*, João Cabral procede de modo análogo, servindo-se de árida linguagem, próxima em ideia àquela realidade dos cassacos e dos cemitérios ao mesmo tempo em que lhe é distante em corpo; o que indica o aprendizado da arte ensinada por uma vida e morte severina que não é a sua, mas a de um povo que falta; arte que afasta tanto o exotismo quanto o humanismo hipócrita daqueles que olham de cima a condição sertaneja. É uma questão de linguagem ao mesmo tempo de que território: não é o tema do Sertão que produz a literatura mais árida e contundentemente sertaneja, mas o estilo sertanejo que toma qualquer tema, mesmo o Nordeste litorâneo, e o torna árido. E árido é o próprio tom crítico dessa literatura: seco, direto, sem mistificação; diferente da literatura ornamentada e mágica frequentemente produzida por escritores que têm por tema o coração do Sertão. Para Cabral, há como que dois modos de se fazer literatura nordestina: “Fazer o seco, fazer o úmido”⁴⁵⁹.

A gente de uma capital entre mangues,
 gente de pavio e de alma encharcada,
 se acolhe sob uma música tão resseca
 que vai ao timbre de punhal, navalha.
 Talvez o metal sem húmus dessa música,
 ácido e elétrico, pedernal de isqueiro,

⁴⁵⁸ Cf. BOSI. *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

⁴⁵⁹ MELO NETO. Educação pela pedra, p. 314.

lhe dê uma chispa capaz de tocar fogo
na molhada alma pavio, molhada mesmo.

*

A gente de uma Caatinga entre secas,
entre datas de seca e seca entre datas,
se acolhe sob uma música tão líquida
que bem poderia executar-se com água.
Talvez as gotas úmidas dessa música
que a gente dali faz chover de violas,
umedecem, e senão com a água da água,
com a convivência da água, langorosa.

Há, portanto, contiguidade de linguagem e território. O escritor recifense – com o qual Cabral se identifica –, cujo habitat natural é o território úmido, é capaz de reterritorializar sua linguagem, sua música, tornando-a o sertaneja, forjando um estilo laminar que lhe acende a chama da atenção e lhe impede o sono acrítico. O inverso se dá com o escritor de origem sertaneja, criador de música lânguida, a qual lhe possibilita escape à recusa inexorável inerente ao território seco. Cabral exemplifica essa tipificação de gente (e de escritores) em sua homenagem a Ariano Suassuna, o poema “A pedra do reino”⁴⁶⁰:

1.

Foi bem saber-se que o Sertão
não só fala a língua do *não*.

Para o Brasil, ele é o Nordeste
que, quando cada seca desce,

que quando não chove em seu reino,
segue o que algum remoto texto:

descer para a beira do mar
(que não se bebe e pouco dá).

2.

Os escritores que do Brejo,
ou que da Mata, tem o sestro

de só dar a vê-lo no pouco,
no quando em que o vê, sertão-osso.

Para o litoral, o esqueleto
é o ser, o estilo sertanejo,

que pode dar uma estrutura
ao discurso que se discursa.

3.

Tu, que conviveste o Sertão

⁴⁶⁰ MELO NETO. Escola das facas, p. 394.

quando no sim esquece o não,
 e sabes seu viver ambíguo,
 vestido de sola e de mitos,
 a quem só o vê retirante,
 vazio do que nele é cante,
 nos deste a ver que nele o homem
 não é só o capaz de sede e fome.

4.

Sertanejo, nos explicaste
 como gente à beira do quase,
 que habita caatigas sem mel,
 cria os romances de cordel:
 o espaço mágico e o feérico,
 sem o imediato e o famélico,
 fantástico espaço suassuna,
 que ensina que o deserto funda.

A proporção inversa da relação cabralina entre linguagem e território de origem – terra seca, estilo úmido; terra úmida, estilo seco – revela um problema que é mais embaraçado do que deixa ver uma mera oposição. Se são dois os espaços de que fala e que fazem essa poesia, o arranjo que os entrelaça é múltiplo. Deleuze e Guattari trataram filosoficamente a questão com dois conceitos que dão conta de dois tipos de espaço: o liso e o estriado:

O liso e o estriado se distinguem em primeiro lugar pela relação inversa do ponto e da linha (a linha entre dois pontos no caso do estriado, o ponto entre duas linhas no caso do liso). Em segundo lugar, pela natureza da linha (liso-direcional, intervalos abertos; estriado-dimensional, intervalos fechados). Há enfim uma terceira diferença que concerne à superfície ou ao espaço. No espaço estriado, fecha-se uma superfície, a ser “repartida” segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados; no liso, “distribui-se” num espaço aberto, conforme frequências e ao longo de percursos (*logos e nomos*)⁴⁶¹.

A definição acima, embora de abstração geométrica, dá indicações concretas da natureza de ambos os espaços. O espaço estriado é codificado hierarquicamente, setorizado; é composto por estagnações e edificações; permite alguma mobilidade, mas sempre entre dois pontos. O maior modelo de espaço estriado talvez seja a cidade. Já o espaço liso “é um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas (...). Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e os ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe e no gelo”⁴⁶². À primeira vista, as definições dos

⁴⁶¹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, vol. 5, p. 200.

⁴⁶² *Ibidem.*, p. 198.

conceitos de liso e de estriado sugerem, assim como o seco e o úmido cabralino, uma relação de oposição. Deleuze e Guattari, contudo, explicam que

Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidem inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. Num caso, organiza-se até mesmo o deserto; no outro, o deserto se propaga e cresce; e os dois ao mesmo tempo⁴⁶³.

A poesia de Cabral não deixa de ser uma espécie de topologia, tanto no sentido geográfico quanto gramatical. Tanto uma descrição de espaços territoriais, quanto uma reflexão sobre a disposição sintática de palavras no verso; espaços que geográfica e gramaticalmente demonstram toda a complexidade dinâmica do seco e do úmido, ou, em vocabulário deleuziano, do liso e do estriado. É o que vemos levado ao limite em *A educação pela pedra*, em que poemas como “Rios sem discurso”⁴⁶⁴ descrevem e inscrevem conteúdo e expressão em termos espaciais.

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

*

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.

Como de praxe, a forma emula o (não) discurso dos rios. A métrica irregular é fluida, mas possui pontos de aglutinação demarcados pelas pausas de dois-pontos e ponto-e-vírgula –

⁴⁶³ Ibidem., p. 192.

⁴⁶⁴ MELO NETO. *Educação pela pedra*, p. 324.

espaço liso que foge entre estrias, como um rio correndo entre pedras. O discurso em linha reta do rio, esse espaço liso por excelência, é o tempo todo contido por interrupções, que o ameaçam com o estancamento, com a paralisia do completo estriamento – o risco constante da “água paralítica”, elemento isolado e incomunicável, “palavra em situação dicionária”. Em poesia, isso equivale ao perigo do silêncio ou do hermetismo. Resisti-los passa por uma escolha de estilo, de ritmo, pois “há nitidamente um ritmo mensurado, cadenciado, que remete ao escoamento do rio entre suas margens ou à forma de um espaço estriado; mas há também um ritmo sem medida, que remete à fluxão de um fluxo, isto é, à maneira pela qual um fluido ocupa um espaço liso”⁴⁶⁵. Mas retomar o fluxo discursivo do rio, sua comunicação, além de difícil – apenas “raramente chega a se reatar de vez” o fio que o fez – implica outro risco: a grandiloquência da cheia, o empolamento de uma linguagem “outra” que invada o estilo do poeta. Daí que o estriado pode servir de contenção aos excessos do liso, dos neologismos, do estilo artificial e da fluidez “diarréica”. É que apesar de seu caráter úmido, a potência do liso não está na homogeneidade: “Um campo, um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito especial de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem “medí-lo”, e que só se pode explorar avançando progressivamente”⁴⁶⁶; ou seja, “se reatando se reatando, de um para outro poço, em frases curtas, então frase e frase, até a sentença-rio do discurso único em que se tem voz a seca ele combate”. No cerne de sua estética e de sua ética, Cabral traça uma linha de fuga que segue o curso de um rio, o Capibaribe, apontando os engenhos, a geografia, os eventos e o povo a partir de suas margens, seguindo o trajeto que arranca o retirante do coração do agreste rumo ao litoral. Em *Morte e vida severina*⁴⁶⁷, diz Severino:

Sei que há muitas vilas grandes,
 cidades que elas são ditas;
 sei que há simples arruados,
 sei que há vilas pequeninas,
 todas formando um rosário
 cujas contas fossem vilas,
 todas formando um rosário
 de que a estrada fosse a linha.
 Devo rezar tal rosário
 até o mar onde termina,
 saltando de conta em conta,
 passando de vila em vila.
 Vejo agora: não é fácil
 seguir essa ladainha;
 entre uma conta e outra conta,
 entre uma e outra ave-maria,

⁴⁶⁵ Ibidem., p. 30.

⁴⁶⁶ Ibidem., p. 40.

⁴⁶⁷ MELO NETO. Morte e vida severina: um auto de Natal. In: *Poesia complete e prosa*, pp. 145-178.

há certas paragens brancas,
 de planta e bicho vazias,
 vazias até de donos,
 e onde o pé se descaminha.
 Não desejo emaranhar
 o fio de minha linha
 nem que se enrede no pêlo
 hirsuto desta caatinga.
 Pensei que seguindo o rio
 eu jamais me perderia:
 ele é o caminho mais certo,
 de todos o melhor guia.
 Mas como segui-lo agora
 que interrompeu a descida?
 Vejo que o Capibaribe,
 como os rios lá de cima,
 é tão pobre que nem sempre
 pode cumprir sua sina
 e no verão também corta,
 com pernas que não caminham.
 Tenho de saber agora
 qual a verdadeira via
 entre essas que escancaradas
 frente a mim se multiplicam.

O rosário do nômade Severino é, assim, a imagem definitiva do estilo de verso cabralino, feito de pontos entre linhas-direcionais que são a cartografia do trajeto do retirante. “No espaço estriado, as linhas, os trajetos têm a tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto ao outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. (...) Tanto no liso quanto no estriado há paradas e trajetos; mas, no espaço liso, é o trajeto que provoca a parada, uma vez mais o intervalo toma tudo, o intervalo é a substância”⁴⁶⁸. Nesse sentido, para além do estilo singular de Cabral, o rosário de Severino é também o símbolo de uma geopolítica cabralina, pois o segundo predicado de uma literatura menor é a ligação do campo individual ao imediato-político. Se em uma literatura maior, o campo individual fecha-se em si mesmo – mesmo que reflita aspectos sociais externos, seu conjunto continua refém do pessoal, do identitário, do familiar, do conjugal, do papai-mamãe edipiano –, em uma literatura menor, o particular deságua necessariamente num coletivo que o suplanta e que o conecta a campos diversos, como o econômico, o histórico, o jurídico etc. Não houve antes de João Cabral na tradição brasileira poeta mais avesso ao pessoal, ao Eu. Como já foi exhaustivamente apontado pela crítica e pelo próprio poeta, sua poesia é antes um esforço contínuo para se “acordar para fora”. Isso, contudo, não impediu Cabral de forjar um estilo singularíssimo, nem de considerar sua posição de pensador privado frente ao pensamento de Estado.

⁴⁶⁸ Ibidem., p. 197.

No contexto de uma teoria geral do Estado, o liso e o estriado se traduzem nos conceitos de “máquina de guerra” e de “aparelho de Estado”. Para definir os dois conceitos e suas interrelações, Deleuze e Guattari se valem da teoria dos jogos, contrapondo dois modelos: o xadrez e o go. No xadrez, cada peça possui uma função determinada prévia e intrinsecamente. Assim, o bispo só pode se mover na diagonal, pelas casas da cor de que saiu de antemão; a torre move-se pelas linhas e colunas, mas não pelas diagonais; o cavalo possui a habilidade única de saltar outras peças, mas, em contrapartida, seu alcance é limitado etc. A exceção a essa regra é o peão, capaz de se metamorfosear em qualquer outra peça desde que alcance o final do tabuleiro; no entanto, essa promoção só pode ser conquistada a duras penas, quase sempre nos momentos últimos da partida. Em vista disso, Deleuze e Guattari enxergam no xadrez um espaço estriado, regrado por uma complexa codificação de valores, e que embora dotado de virtualidade, esta só se mostra na totalidade do conjunto, sob a organização daquele que move as peças e pensa o jogo. Esse jogador é o Estado; o tabuleiro e as peças, seu aparelho. O Estado codifica, “estria” um determinado território valendo-se de instituições, de ocupações, de atividades bem demarcadas, cada uma cumprindo seu papel no conjunto, sob o comando de uma liderança que não necessariamente é um indivíduo ou conjunto de indivíduos. O Estado moderno, afirmam Deleuze e Guattari apoiados nos estudos mitográficos de Georges Dumézil, é organizado sob a égide de uma dupla articulação soberana: o rei-mago e o sacerdote-jurista; representantes, respectivamente, da ordem e da lei. Esse leviatã de duas cabeças tem por qualidade inerente a tendência à captura de tudo o que lhe é externo. Seu espaço privilegiado é a cidade. Existe, contudo, uma organização nômade que lhe escapa ao aparelhamento: a máquina de guerra.

Para se compreender como funciona a máquina de guerra, voltemos à teoria dos jogos. Diferentemente do que acontece no xadrez, no go as peças não possuem funções intrínsecas pré-estabelecidas e o jogo se inicia com o tabuleiro vazio. Os lances consistem na distribuição das peças pelos entrecortes do tabuleiro e, uma vez posicionadas, não podem ser movidas. Assim, no go, as peças adquirem valores variáveis dependendo do território que ocupam: um espaço liso, aberto e dinâmico, onde a organização guerreira representada pelas peças move-se em bando. A máquina de guerra geopolítica é, a exemplo do go, uma potência nômade que se distribui de modo fluido e rizomático pelo território, “rastelando” o espaço liso com linhas de fuga. Seu espaço privilegiado é o deserto e demais territórios abertos. Apesar da denominação, o genitivo no sintagma “máquina de guerra” diz respeito não a uma organização militar, mas a um modo de vida guerreiro. Nas antigas formações de

coletividade, o guerreiro era aquele que permanecia “de fora” da comunidade, até mesmo deslocado para o estrangeiro em razão de algum combate; nas tribos nômades, todos eram guerreiros. É da natureza da máquina de guerra se contrapor ao aparelho de Estado. O guerreiro pode ser capturado e aparelhado pelo rei-mago e pelo sacerdote-jurista, mas permanece-lhes irredutível. Quando o Estado institucionaliza a guerra, cultivando um exército próprio, a primeira medida é impor sua hierarquização, impor-lhe uma codificação poderosa através da lei. Ainda assim o exército, quando submetido ao Estado, nunca deixa de ser uma ameaça à ordem estabelecida. A máquina de guerra é, portanto, uma força revolucionária.

É nessa perspectiva de contraposição ao aparelhamento do Estado que *Auto do frade*⁴⁶⁹ pode ser lido como incisivo tratado político de João Cabral. Esse longo poema para vozes, narrativa de fundo histórico sobre o último dia de vida do revolucionário pernambucano Frei Caneca, é também uma visão sobre o papel do poeta como homem público e um manifesto contundente contra o despotismo nacionalista. Envolvido em diversas sedições contra a Monarquia e o Império, Caneca foi condenado e morto por liderar a Confederação do Equador, em 1824. Preso e sentenciado sumariamente por uma junta militar sob ordens de Dom Pedro I, Caneca teve como pena a morte por enforcamento, cuja execução foi tornada espetáculo público. São a resignação ativa de Caneca perante o aniquilamento e a postura combativa que fazem dele um personagem conceitual cabralino, símbolo do Pernambuco e de sua resistência aos desmandos ordenados mais ao sul.

No *Auto do frade*, há dois territórios bem definidos: o espaço fluido da linha que traça Caneca a caminho do cadafalso e as rígidas camadas de imobilidade erguidas pelas duas cabeças do Estado: os poderes político e religioso. “A gente” fica todo o tempo à margem, representando um território indefinido – ou uma passagem entre ambos os espaços – que ora tende para um lado, ora para outro. Caneca é um homem de Estado que se desterritorializa da função de sacerdote e se torna guerreiro, dessubjetivando-se, abandonando a função intrínseca de homem da religião para devir peça nômade em um movimento de revolta popular; com exceção dele, todos os outros personagens são designados pela função que exercem no aparelho de Estado, seja ela coletiva (o clero, a tropa, a gente) ou individual (o vigário, o oficial, o meirinho). Também a versificação marca a contraposição dos dois espaços. As reflexões de Caneca são apresentadas em redondilha maior, verso de sete sílabas em ritmo fluido evitado por Cabral ao longo de toda a sua obra, mas aqui unidos em blocos monoestróficos de quarenta versos rimados exclusivamente nos pares e com a vogal “i”.

⁴⁶⁹ MELO NETO. *Auto do frade*. In: *Poesia completa e prosa*, pp. 431-482.

Temos um espaço liso e monocórdio, como o mar e o som inalterado de suas ondas. Por outro lado, as falas de todos os outros personagens são em octassílabos, em estrofes de oito ou dezesseis versos e rimas toantes, mas com diversas vogais, nos pares. Uma métrica mais “martelada”, um espaço estriado.

Os capítulos do livro-poema são nomeados de acordo com a espacialidade de um lugar inserida no tempo da procissão. Assim, enquanto Caneca acorda “Na cela”, “Na porta da cadeia” ouvimos as vozes da aglomeração das “gentes nas calçadas” e de alguns oficiais. Enquanto o “Meirinho” proclama a ordem de execução, nas falas da “Justiça” comenta-se que o juiz, de ordinário assíduo, não comparecerá à execução – ausência física que enfatiza a iniquidade da sentença – , “a tropa” estacada reclama a falta de cavalos

- O que estamos fazendo aqui,
de pé e à espera qual cavalos?
- Qual cavalos atraímos moscas,
as moscas de nossos cavalos.
- As moscas não estão saciadas,
vêm dos cavalos para os soldados.
- Caíram todas sobre nós,
e os cavalos foram poupados.
- Ficar de pé sem ter por quê
é dos cavalos e soldados.
- Mas os cavalos têm ao menos
para plantar-se quatro cascos.
- Nós não temos senão dois pés,
e nenhum dos dois vai ferrado.
- Até quando aqui ficaremos,
fazendo de cavalos, de asnos?

e “O clero” assevera o estrito seguimento dos códigos tradicionais, reclamando seu espaço de direito no ritual que pune alguém que já foi “um dos seus”:

- Nós, que somos da Madre Igreja,
por força seremos os últimos?
- Teremos de ir detrás de todos?
Nossos direitos estão nulos?
- O réu já foi um de nós mesmos,
não é mais, porque foi expulso.
- Por ele sequer rezaremos
nenhum ofício de defunto.
- Nosso lugar seria à frente,
como é prescrito pelo uso.
- Deviam prestigiar o clero
e livrá-lo desses insultos.
- É uma forma de nos punir
que aqui nos coloquem por último.
- Punir no clero qualquer frade
levantadiço é mais que absurdo.

A ocupação de espaço pelas autoridades do poder oficial é, portanto, estagnada e rígida. É completo o contraste com o paradoxal espaço que habita Caneca, quando este sai da cadeia e dá início ao périplo:

— Dentro desta cela móvel,
do curral de gente viva,
dentro da cela ambulante
que me prende mas caminha,
posso olhar de cada lado,
para baixo e para cima.

Nesse espaço móvel em si, que “prende mas caminha”, Caneca é a linha de fuga que ultrapassa as marcações do espaço estriado. No entanto, o que é a corda que envolve o pescoço do revolucionário?

— Por que essa corda no pescoço,
como se ele fosse uma rês?
— Por que na corda vai tão manso,
segue o caminho, assim cortês?
— A corda não serve de nada,
não o arrasta nem o detém.
— É para mostrar que esse homem
já foi homem, era uma vez.
— Essa corda é para mostrar
que ele já é menos que gente.
— Não gente, mas bicho doméstico,
que segue a corda humildemente.
— Fera não se amarra com corda.
Querem mostrá-lo claramente.
— Não é essa a corda da força.
Querem que a prove, previamente.

Seria ela símbolo de desumanização, como o dizem as gentes, ou antes o correlato objetivo do movimento impessoal poderoso que faz a terra, o Pernambuco, mover-se sob seus pés?

— É um homem como qualquer um,
e profeta não se pretende.
— É um homem e isso não chegou:
um homem plantado e terrestre. (...)
— Viveu bem plantado na vida,
coisa que a gente nunca esquece.

A um tal movimento de desterritorialização nem sempre corresponde uma rapidez palpável. Um espaço fortemente estriado pode mover-se rapidamente, mas sem fazer correr o território, como acontece no ritmo intenso, mas estável das marchas militares; de outra maneira, o passo lento de procissão pode impor volatilidade intensa:

— Este passo está muito lento.
É de procissão, não de guerra.
— Vamos como podemos. Ninguém
disse que o cortejo tem pressa.
— Nesse andar de frade jamais
chegaremos às Cinco Pontas.
— Ao juiz cabia dar o ritmo.
Porém não quis vir até a festa.
— Isto aqui não é procissão,
não tem por que o andar de reza.
— Então o melhor é dizer isso
a quem todo o cortejo regra.
— Andar como padre é dar vez

à gente baixa, que protesta.
— Melhor pois que corra o cortejo,
com passo de assalto, de guerra.

O militar é a degeneração do homem de guerra, é o guerreiro cooptado pelo Estado. Nessa lógica, homem de guerra aqui é Caneca, e não seus soldados captivos. Fazendo a distinção entre ferramentas (elementos do aparelho de Estado) e armas (elementos da máquina de guerra), associando as primeiras ao sentimento e as segundas aos *afectos*, Deleuze e Guattari ressaltam o problema da velocidade na economia – não só política, mas também estética – da máquina de guerra:

O regime da máquina de guerra é antes a dos *afectos*, que só remetem ao móvel em si mesmo, a velocidades e a composições de velocidade entre elementos. O afecto é a descarga rápida da emoção, o revide, ao passo que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente. Os afectos são projéteis, tanto quanto as armas, ao passo que os sentimentos são introceptivos como as ferramentas. Há uma relação afectiva com a arma, da qual dão testemunho não apenas as mitologias, mas a canção de gesta, o romance de cavalaria e cortês. As armas são afectos, e os afectos, armas. Desse ponto de vista, a imobilidade a mais absoluta, a pura catatonia, fazem parte do vetor-velocidade, apoiam-se nesse vetor que reúne a petrificação do gesto à precipitação do movimento⁴⁷⁰.

Contra os fuzis dos soldados, que funcionam como grades que mantêm o povo afastado, Caneca produz uma imobilidade que ameaça concretamente os poderes oficiais, utilizando-se dos afectos do povo como dispositivo explosivo, prestes a ser detonado. Os oficiais não deixam escapar a tática do frei, e fazem com que se cale. Contudo, o próprio silêncio de Caneca “reúne a petrificação do gesto à precipitação do movimento”. Ameaçado, o aparelho de Estado é obrigado a empregar nova estratégia de contenção. “No adro do Terço”, dá-se então início à execração pública de Caneca. O ritual é fortemente territorializado e codificado. Primeiro, desenha-se em volta do condenado um círculo que o aparta simbolicamente do povo, subjugando-o ao mesmo tempo às autoridades da religião e do império, representadas presencialmente pelo Oficial (de quem a voz dá início à cerimônia) e pelo Vigário Geral:

— Que toda a tropa forme um círculo
como se protegesse o altar.
Que ninguém entre nesse círculo
nem possa dele se acercar
sob pena de ser condenado:
de sedicioso se acusará.
Quem tentar romper esse círculo
rebelde se confessará.

Logo em seguida, Caneca é vestido com trajes potestativos típicos do alto clero católico. A cena da procissão transmuta-se, a linha de fuga é contida e a corda adquire outro aspecto.

⁴⁷⁰ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, Vol. 5, p. 84.

— O cordão agora é o litúrgico,
não o que o trouxe como um cão.

A finalidade do ritual é destituí-lo da posição de poder religioso, representando um pequeno teatro simbólico que encena a descida de Caneca da transcendência do Céu para a imanência da Terra. Nas palavras do Vigário geral:

— A degradação eclesiástica é uma pena vindicativa, a mais grave de todas as penas eclesiásticas. Ao iniciar-se a degradação, vestem-lhe todos os paramentos sagrados, como se o padre houvesse ainda uma vez de celebrar o sacrifício incruento da redenção. E a cerimônia começa, com grande aparato: o celebrante lhe tira das mãos o cálice, a hóstia e a patena. Depois, um a um, o vai despindo dos paramentos sacerdotais. Despem-no finalmente da batina ou hábito religioso. Está o padre degradado das ordens sacras; já não pode exercer o ministério sacerdotal.

A língua da liturgia é o latim. Código de poder que unifica Igreja e Império, as duas cabeças do Estado. A inacessibilidade da língua às gentes chancela a arbitrariedade da sentença de Caneca:

— Com o latim que eles não sabem
pensam que tudo está explicado. (...)
— Vem agora a vez da casula,
da cor do sangue que evitou.
— Que ele evitou de derramar
e só por isso se entregou.
— Quem sabe se o matam com sangue,
cor do paramento que usou?
— Vão sempre falando em latim:
pensam que o fala o Imperador.

O Estado se manifesta nas palavras do Oficial e do Vigário Geral:

*— O réu foi ritualmente degradado de suas funções e dignidades de sacerdote, e é como homem que o faço passar às mãos da justiça dos homens.
— E é como homem e como rebelde a nosso amado Imperador que farei executar nele a sentença ditada pela Comissão Militar.*

Mas, se o intento da excomunhão é arrancar a Caneca todo resquício de poder oficial, ela possui o efeito colateral de imediatamente potencializar seu movimento de guerrilha, pois conecta-o mais profundamente às gentes anônimas, força política imponderável:

— Despem-no do hábito do Carmo,
para ele é despir-se da igreja.
— Nu de toda igreja, em camisa
e calças de ganga grosseira.
— Voltou a ser qualquer de nós:
pensará que foi ganho ou perda?

A formação de bandos e maltas é uma das mais pujantes concretizações das máquinas de guerra. O Brasil, com sua história de massacres de minorias e parasitismo das classes dominantes, é pródigo em resistências coletivas de grupos de baixa extração social. Esse fenômeno não tem a ver com um suposto primitivismo da sociedade brasileira, pois a máquina de guerra não é primitiva no sentido de ser evolutivamente inferior ao Estado como

organização; menos ainda deve ser explicado pelo aparente fracasso de suas empreitadas. O objetivo da máquina de guerra não é tomar o poder, o que a decomporia em Estado, seu inimigo, mas ser uma força capaz de esconjurar o Estado, impedi-lo de se tornar absoluto. De modo que cortar publicamente os frágeis fios que ainda ligavam a máquina de guerra Caneca ao aparelho de Estado é um tiro que sai pela culatra. Os oficiais logo percebem

- Melhor é apressar mais o passo,
que a gente já se mostra inquieta.
- A gente é o que há de perigoso:
sua arma final é um quebra-quebra.

que a máquina de guerra só pode ser desmontada quando capturada e absorvida pelo Estado. Ao fracasso do ritual de excreção, segue-se a insubmissão sistemática dos verdugos que iriam enforcar Caneca. O aparelho de Estado, então, rapidamente se reorganiza, e a empreitada fracassada da morte pela força é substituída pela “honraria” do fuzilamento militar. Uma forma de conter o ímpeto político revolucionário reabsorvendo a máquina guerrilheira em suas entranhas,

- Como ninguém quis enforcá-lo,
chamaram soldados de linha.
- Cada um mais aposto, levando
a amante exigente, a clavina.
- Pensam: mais que a guerra estrangeira
é a guerra ao pé, esquina a esquina.
- É muito fácil transformá-la,
de política, nessa que pilha.

concedendo-o a “honra” de um fuzilamento militar, ritual em todo contrário à excreção religiosa, pois reconduz o rebelde ao seio do Estado:

- Não puderam não conceder-lhe
essa honra de ser fuzilado.
- Foi mais bem por medo da gente
que até aqui veio apoiá-lo.
- A gente se põe inquieta
pela demora do espetáculo.
- A irritação pode crescer
e então fazer por libertá-lo.

Caneca é então finalmente executado, a estratégia última do Estado funcionando para aplacar o ânimo das gentes. Mas a contenção é efêmera. “No pátio do Carmo”, observam as gentes o pai de Caneca jogar os santos ao mar em que aguardava a vinda providencial de um navio com o perdão imperial, numa simbólica revolta contra o leviatã de duas cabeças.

- Pelo pescoço, santo a santo
joga no mar, ainda vazio.
- Muitos deles não se afundaram,
boiaram, míseros navios.

Assim, em seu desfecho, o *Auto do frade* legitima-se como um auto de fé: não a fé em uma religião transcendente, não a fé na lei ditada pelo poder estabelecido, mas a fé em uma política imanente, em uma ética coletiva. Um movimento revolucionário nunca termina com a morte de seus líderes, nem mesmo com o desmonte de sua máquina de guerra. Pois da mesma maneira que o Estado como aparelho de captura possui uma potência de apropriação “as máquinas de guerra têm uma potência de metamorfose, pela qual elas certamente se fazem capturar pelos Estados, mas pela qual elas também resistem a essa captura e renascem sob outras formas, com outros ‘objetos’ que não a guerra (a revolução?)”⁴⁷¹. A extinção de uma máquina de guerra sempre fará germinar novos afetos, sempre mobilizará a montagem de novas máquinas.

O mesmo acontece na perspectiva da estética. A palavra de Caneca “É a voz que interpreta e julga, pois tudo aclara com a sua perspectiva de rebelde batido, mas ainda insubmisso”⁴⁷². O discurso lúcido do frei ordena e orienta a dispersão política do povo. Caneca é como, pois, o poeta: aquele que tem por dever “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, nas palavras de Mallarmé. Assim, seu exemplo prático serve para que João Cabral reafirme seus valores poéticos, agora de uma perspectiva explicitamente política:

Acordo fora de mim
 como há tempos não fazia
 Acordo claro, de todo,
 acordo com toda a vida,
 com todos cinco sentidos
 e sobretudo com a vista
 que dentro desta prisão
 para mim não existia.
 Acordo fora de mim
 como vida apodrecida.
 Acordar não é de dentro,
 acordar é ter saída.
 Acordar é reacordar-se
 ao que em nosso redor gira.
 Mesmo quando alguém acorda
 para um fiapo de vida
 como o que tanto aparato
 que me cerca me anuncia:
 esse bosque de espingardas
 mudas, mas logo assassinas,
 sempre à espera dessa voz
 que autorize o que é sua sina,
 esses padres que as invejam
 por serem mais efetivas
 que os sermões que passam largo
 dos infernos que anunciam.
 Essas coisas ao redor
 sim me acordam para a vida,

⁴⁷¹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, Vol. 5, p. 138.

⁴⁷² BOSI. *Auto do frade: as vozes e a geometria. Céu, Inferno*, p. 148.

embora somente um fio
me reste de vida e dia.

Sobre esse trecho, comenta Secchin:

O frade verbaliza *avant la lettre* valores disseminados na obra do poeta. Isso se patenteia no endosso ao estado de vigília (“Acordo”) e, mais, na atenção concedida ao outro (“fora de mim”); no elogio da claridade; no mergulho sensorial no mundo, em especial através da visão. Ainda que o acordar esteja direcionado ao iminente dormir (eterno), persiste o apego “às coisas em redor”, explosões de vida a serem repertoriadas, nos passos seguintes, por uma voz silenciosa (“transcrita” diretamente dos pensamentos do frei) e silenciada tanto pelo poder público quanto pelo eclesiástico⁴⁷³.

A voz de Caneca é silenciada pois é poética e, assim, perigosa:

- Fazem-no calar porque, certo,
sua fala traz grande perigo.
- O que lhe ouvi na rua do Crespo
foi “mar azul” e “sol mais limpo”.
- Receiam que faça falando
desta procissão um comício.
- Dizem que ele é perigo, mesmo
falando em frutas, passarinhos.

Mais uma vez, a mostra de que poesia e política, papel e vida se imiscuem na obra de Cabral. Ao relembrar a infância, Caneca retoma a ingenuidade do menino que via um mundo de formas justas. É essa espécie de utopia que vislumbrou por meio da inocência de criança que o frei persegue: um mundo de linhas retas, de planícies e de claridade. O geometricamente justo e a justiça política são sinônimos:

Eu era um ponto qualquer
na planície sem medida,
em que as coisas recortadas
pareciam mais precisas,
mais lavadas, mais dispostas
segundo clara justiça.
Era tão clara a planície,
tão justas as coisas via,
que uma cidade solar
pensei que construiria.
Nunca pensei que tal mundo
com sermões o implantaria.
Sei que traçar no papel
é mais fácil que na vida.
Sei que o mundo jamais é
a página pura e passiva.
O mundo não é uma folha
de papel, receptiva:
o mundo tem alma autônoma,
é de alma inquieta e explosiva.
Mas o sol me deu a ideia
de um mundo claro algum dia.
Risco nesse papel praia,
em sua brancura crítica,

⁴⁷³ SECCHIN. *João Cabral*: uma fala só lâmina, p. 320.

que exige sempre a justeza
em qualquer caligrafia;
que exige que as coisas nele
sejam de linhas precisas;
e que não faz diferença
entre a justeza e a justiça.

A justiça social de Caneca passa pela luta por Pernambuco e sua minoria em busca de emancipação. O objetivo do frei em suas lutas revolucionárias não era depor o poder central, mas libertar a província pernambucana de sua gerência distante. Nas palavras do historiador Evaldo Cabral de Mello – irmão de João Cabral –, para Caneca “a autonomia provincial tinha prioridade sobre a forma de governo”⁴⁷⁴, o que se traduz no poema pela fala de um oficial:

Que ninguém se aproxime dele.
Ele é um réu condenado à morte.
Foi contra Sua Majestade,
contra a ordem, tudo que é nobre.
Republicano, ele não quis
obedecer ordens da Corte.
Separatista, pretendeu
dar o Norte à gente do Norte.

Trata-se da mesma luta que João Cabral trava no campo da poesia: a luta de um pensador privado contra os pensadores do Estado nacional. O personagem conceitual Caneca é coerente com o projeto cabralino de fazer uma poesia pernambucana, apartada dos ideais sulistas e – quando Cabral diz sul, ele inclui todo o Brasil fora do Nordeste:

O sujeito não pode entender minha poesia como a de um brasileiro qualquer. É de um brasileiro de determinada região. Eu sou brasileiro na medida em que sou pernambucano. Você não pode ser brasileiro “em geral”. Eu não conheço o Amazonas, estive em Porto Alegre uma vez, nunca fui ao Matogrosso. Como é que posso me dizer brasileiro “em geral”?⁴⁷⁵

Enquanto a imagem clássica do pensamento almeja a universalidade, um pensamento sem imagem, esse pensamento do fora, a máquina de guerra de um pensamento nômade “não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar”⁴⁷⁶. Não seria essa a raiz ambivalente da relação de Cabral com o movimento modernista e a fria reserva manifestada para com seus destacados representantes paulistas, Oswald e Mário de Andrade? Ainda que afirme que “não teria escrito poesia, nem teria havido a poesia brasileira importante que existe, se não fosse o Modernismo”⁴⁷⁷, Cabral rechaça o “fusionismo” nacionalista identitário de Mário de Andrade,

⁴⁷⁴ MELLO. *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. São Paulo: Ed. 23, 2001, p. 604.

⁴⁷⁵ MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 67.

⁴⁷⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, Vol. 5, p. 52.

⁴⁷⁷ MELO NETO *apud* ATHAYDE. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, p. 60.

“bobagem” em busca da síntese de uma sociedade diversa por natureza⁴⁷⁸; e, ainda que reconheça a qualidade da poesia de Oswald, não a admira por ser fruto de improviso, sem consciência artística rigorosa⁴⁷⁹. Sua relação poética com o Brasil reflete-se em sua profissão de embaixador, que o mantém distante do país a maior parte do tempo. Contudo, o retorno poético obsessivo ao Nordeste ainda que nunca mais tenha morado lá e o fim da vida melancólico em estadia quase forçada no Rio de Janeiro revela um desejo enorme de reterritorialização. Assim, Cabral é como seu personagem Severino: um nômade.

O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a devir simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam⁴⁸⁰.

Se São Paulo é a cidade-polo de uma arte que se pretende universal em sua regionalidade, Cabral é o desterritorializado que escreve sem residir no Brasil e que por isso compreende como poucos os atravessamentos totalitários que dão a tônica de nossa peculiar condição colonizada. Cabral é devedor mais do “movimento” moderno que da “escola” modernista, para se ampliar a diferenciação conceitual proposta por Alfredo Bosi em um jogo entre o liso e o estriado. Sua poesia tem como maiores mestres nacionais os poetas da geração de 30, mais especificamente de Drummond e de Murilo Mendes, cuja poesia produzida em Minas, deslocada do eixo Rio-São Paulo, aos poucos se filtrou dos exageros nacionalistas da fase heroica do Modernismo.

Para Cabral, voltar-se para o tema do Nordeste usando-se de uma estética estranha à tradição brasileira é montar uma máquina de guerra contra o Estado das letras nacionais, ainda subjugadas ao despotismo da organização estética europeia apesar (e por causa) da Semana de 22. A apropriação do movimento modernista por grupos ultranacionalistas mostra como uma formação social totalitária não se impõe “de fora”,

Ela não procede por homogeneização progressiva, nem por totalização, mas por tomada de consistência ou consolidação do diverso enquanto tal. Por exemplo, a religião monoteísta se distingue do culto territorial por uma pretensão à universalidade. Mas essa pretensão não é homogeneizante, ela só vigora à força de passar por toda parte: assim é o cristianismo, que não devém império e cidade sem suscitar também seus bandos, seus desertos, suas máquinas de guerra. Da mesma

⁴⁷⁸ Ibidem., p. 137.

⁴⁷⁹ Ibidem., p. 139.

⁴⁸⁰ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, vol. 5, p. 56.

forma, não há movimento artístico que não tenha suas cidades e seus impérios, mas também seus nômades, seus bandos e seus primitivos⁴⁸¹.

Todavia, pode-se perguntar: isso quer dizer que Cabral e sua poesia são separatistas? Deleuze e Guattari se atentam para o problema de não transformar a tribo-raça de um povo que falta em novos modelos autoritários, apenas de sinal trocado:

Desde logo, vê-se bem os perigos, as ambiguidades profundas que coexistem com esse empreendimento, como se cada esforço e cada criação se confrontasse com uma infâmia possível, pois, como fazer para que o tema de uma raça não se transforme em racismo, em fascismo dominante e englobante ou, mais simplesmente, em aristocratismo, ou então em seita e folclore, em microfascismos? E como fazer para que o polo Oriente não seja um fantasma que reative, de maneira distinta, todos os fascismos, todos os folclores também, yoga, zen ou caratê?⁴⁸²

Ou seja, como não apenas trocar de opressor? No caso de Cabral, ao invés de uma opressão sulista, uma opressão nordestina? A resposta está na própria definição de tribo-raça: “A tribo-raça só existe no nível de uma raça oprimida, e em nome de uma opressão que ela sofre: só existe raça inferior, minoritária, não existe raça dominante, uma raça não se define por sua pureza, mas, ao contrário, pela impureza que um sistema de dominação lhe confere. Bastardo e mestiço são os verdadeiros nomes da raça”⁴⁸³. Bastardos e mestiços são os Severinos, a tribo-raça cabralina por excelência.

O meu nome é Severino,
 não tenho outro de pia.
 Como há muitos Severinos,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
 Severino de Maria;
 como há muitos Severinos
 com mães chamadas Maria,
 fiquei sendo o da Maria
 do finado Zacarias.
 Mas isso ainda diz pouco:
 há muitos na freguesia,
 por causa de um coronel
 que se chamou Zacarias
 e que foi o mais antigo
 senhor desta sesmaria.
 Como então dizer quem fala
 ora a Vossas Senhorias?
 Vejamos: é o Severino
 da Maria do Zacarias,
 lá da serra da Costela,
 limites da Paraíba.
 Mas isso ainda diz pouco:
 se ao menos mais cinco havia
 com nome de Severino
 filhos de tantas Marias

⁴⁸¹ Ibidem., p. 137.

⁴⁸² Ibidem., p. 57.

⁴⁸³ Ibidem., p. 52.

mulheres de outros tantos,
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.
Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.

*

A literatura menor é um contrapensamento; e “se é verdade que esse contrapensamento dá testemunho de uma solidão absoluta, é uma solidão extremamente povoada, como o próprio deserto, uma solidão que já se enlaça a um povo por vir, que invoca e espera esse povo, que só existe graças a ele, mesmo se ele ainda falta”⁴⁸⁴. Para Deleuze e Guattari, a terceira característica de uma literatura menor é seu poder de funcionar como um agenciamento coletivo de enunciação. Ao contrário de uma literatura maior, na qual a enunciação é individualizada, dada através de mestres, na literatura menor, “o que o escritor

⁴⁸⁴ Ibidem., p. 49.

sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo”⁴⁸⁵. Quando se escreve, não se fala por um, mas por muitos. Os severinos por quem Cabral fala são um povo que falta, pois, ser parte de um povo é sempre estar em processo, em uma linha de fuga sempre desviante. É essa falta, essa fuga permanente a própria potência que move a literatura, que só existe em apelo a uma comunidade por vir. Com esse objetivo, a poesia de Cabral se vale, como sistemático expediente expressional, de personagens conceituais humanos, míticos e animais que, em conjunto, correspondem às várias sensações intensivas que habitam seu plano de composição. Esses devires nos dão a ver os diferentes vetores desse plano, suas interseções, paradas e velocidades. Como bem sintetizou Lauro Escorel, já em 1971:

Sistemático recurso retórico do poeta de utilizar personagens humanos, míticos ou animais, para dar expressão à sua poética, à sua visão do mundo e à condição do homem no tempo. Esses personagens correspondem às várias *dramatis personae* ou simples imagens de que lança mão Cabral de Melo para alcançar nível mais alto e forma mais pura de expressividade poética na formulação de seu universo mental. Sua natureza instintiva e suas conexões primitivas com o mundo exterior, o poeta as expressa mediante a cabra, o cão, a cadela, a ouriça, o cavalo, a vespa, o peixe, o pássaro, a abelha, a aranha, o touro e o urubu – que constituem a sua fauna poética; o seu ideal estético encontra em Anfion seu intérprete mitológico; sua sede de justiça se encarna em Severino e no *cassaco* pernambucano; e os três mal amados, o toureiro Manolete, a bailadora andaluza, certos pintores, escritores e poetas de sua predileção, como Paul Valéry, Graciliano Ramos, Marianne Moore, Miró e Mondrian ganham foros de emblemas exemplares de sua poética. Personagens ainda, de outra natureza embora, seriam também Sevilha e certas paisagens espanholas e pernambucanas, de que o poeta se utiliza, para, falando delas, falar de si próprio, do seu relacionamento com o mundo exterior, de sua maneira de ver e fazer ver a realidade na diversidade de suas linhas, volumes, desenhos e perspectivas⁴⁸⁶.

São esses humanos, bichos e mitos os devires que movem a linha sem início e fim que corre entre as contas do rosário de Severino. São eles a passagem de vida que alimenta a poesia de Cabral, mesmo que estejam a atravessar o vale da morte. Para Deleuze, o escritor é tanto médico quanto vidente. É médico porque o empreendimento de inventar um povo que falta é uma saúde; é vidente por perceber na vida algo mais que o mero vivido. Assi, a conclusão de uma vivência severina não é a morte, mas a *vida* mesma:

— Severino, retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta
da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga
é difícil defender,

⁴⁸⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*: por uma literatura menor, p. 37.

⁴⁸⁶ ESCOREL. *A pedra e o rio*, p. 123.

só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida
como a de há pouco, franzina
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.

A condição “severina” não consegue apagar a vida; mesmo reduzido à pura necessidade, persiste uma centelha que dá mostra de que há algo ali além da mera sobrevivência física. A vida cabralina é imanente, implicando os modos de existência de cada singularidade em sua trama, forjada a partir do contato com as coisas, com o mundo. Viver é experimentar. Não havendo algo externo ou interno que a defina, a vida tem como único critério o que a singularidade impessoal sente, sofre, desfruta, resiste. Como nas últimas palavras do último texto que antecedeu ao último ato de Deleuze: incapacitado pelo avanço de um câncer nos pulmões que o impedia de escrever e conversar, o filósofo se jogou da janela de seu apartamento em Paris em 4 de novembro de 1995. Afirmava-se assim a coerência final de uma filosofia perene, para a qual pensamento e vida são uma única e mesma coisa, pois são os organismos que morrem, não a vida.

O que é a imanência? Uma vida... Ninguém melhor que Dickens contou o que é uma vida, ao considerar o artigo indefinido como indício do transcendental. Um canalha, um sujeito ruim, desprezado por todos, é recolhido morrendo e, aqueles que estão cuidando dele, eis que manifestam um tipo de desvelo, de respeito, de amor para com o menor signo de vida do moribundo. Todo mundo se se apresta para salvá-lo, a tal ponto que no mais profundo de seu coma o homem mau sente, até ele, alguma coisa de terno penetrá-lo. Mas à medida que ele volta à vida, seus salvadores se tornam mais frios, e ele recobra toda sua grosseria, toda sua maldade. Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais do que aquele de uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, mas singular, que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece. Homo tantum do qual todo mundo se compadece e que atinge uma espécie de beatitude. Trata-se de uma hecceidade, que não é mais de individuação, mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não

tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida...⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ DELEUZE. A imanência: uma vida... *Dois regimes de loucos*, p. 408-409.

CAOSMOS

Os quatro capítulos deste trabalho – seus quatro territórios – são quatro pontos de vista sobre o mesmo objeto, quatro variações sobre o mesmo tema. Estruturado nessa lógica de diferença e repetição, seus argumentos, análises e definições dependem de um leitor ativo que integre o todo aberto que o constitui. Todo “aberto”, pois seu conjunto não impede a autonomia de cada uma de suas partes.

Acreditamos, assim, seguir o procedimento obsessivo comum a João Cabral de Melo Neto e a Gilles Deleuze: suas obras foram vastas reflexões em torno das mesmas duas ideias fixas... ou seria apenas uma?

Deus, Verdade, Real, Atual, Ser: Natureza, Criação, Ficção, Virtual, Devir.

Pedra: Rio.

Ordem: Caos.

Pois são todos esses os nomes da Vida.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Org. Alfredo Bosi; Rev. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- AGAMBEN. A imanência absoluta. In: *Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. Cláudio William Veloso. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. Trad. Heloísa Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996
- ALLIEZ, Éric. *Deleuze: uma vida filosófica* (Org). Trad. Vários. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ALLIEZ, Éric. Sobre o bergsonismo de Deleuze. *Deleuze: uma vida filosófica*. Org. Éric Alliez. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ANTISERI, Dario; REALE, Giovanni. *Filosofia: Antiguidade e Idade média*, vol. 1. Trad. José Bortolini. São Paulo: Paulus, 2017.
- ATHAYDE, Félix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BADIOU, Alain. *Deleuze: o clamor do Ser*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste*. Campinas: Unicamp, 2005.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- BOSI, Alfredo. Fora sem dentro. In: *Revista Estudos Avançados* 18 (50), 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2012.

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura universal*, 4 vol. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2010.
- CARPEAUX. Visão de Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.) *Fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CHAR, René. A vidraça. In: *Antologia da poesia francesa*. Trad. Claudio Veiga. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CHKLÓVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TODOROV. *Teorias da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- COSTA, Ricardo Ramos. *Poéticas da visibilidade em João Cabral de Melo Neto e Joan Miró*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista concedida em vídeo a Claire Parnet. Vídeo. Editado no Brasil pelo Ministério de Educação, “TV Escola”, série Ensino Fundamental, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição integral do vídeo para fins exclusivamente didáticos. In: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf>. s/d.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Trad. Luiz Orlandi (coord). São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Cartas*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Ed. 34, 2018.

- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'água, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o problema da expressão*. Trad. GT Deleuze. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado (Coord.). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- 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. *Proust e os signos*. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol. 1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2011.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.
- DOSSE, François. *Gilles Deleuze & Félix Guattari: biografia cruzada*. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- ELIOT, T. S. *Obras completas, vol. 1: Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1972.
- ELIOT, T. S. *Selected Prose*. Harmondsworth: Penguin, 1953.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1972.
- ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- FERRAZ, Eucanaã. Anfion, arquiteto. In: *Paisagem tipográfica. Homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Colóquio/Letras, 157-158. São Paulo: jul.-dez, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013. (Ditos e escritos, vol. III).
- FOUCAULT, Michel. “Prefácio (Anti-Édipo: introdução à vida não-facista)”. In: *Ditos e Escritos VI*. Trad. Ana Lúcia Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 103-106.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Imago, 1970, vol. IX.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1991.
- FRYE, Northrop. *T. S. Eliot*. Trad. Elide-Lela Valarini. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

- GOMES, Arthur Parreiras. *O narrador nos tempos da hipermodernidade: a cartografia e o romance*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: PUC minas, 2010.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. João Cabral de Melo Neto and Modernity. In: *The Rigors of Necessity*. Oklahoma: World Literature Today, The University of Oklahoma, 1992. p. 559-678.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Moreira de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia*. Trad. Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ISER, Wolfgang. *The act of reading*. New York: John Hopkins Press, 1980.
- LEBRUN, Gérard. O transcendental e sua imagem. In: *Deleuze: uma vida filosófica*. Org. Éric Alliez. Tradução de Paulo Nunes. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MALLARMÉ. Um lance de dados. Trad. Harold de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- MALUFE, Anitta Costa. Aquém ou além das metáforas: a escrita poética na filosofia de Deleuze. *Revista de letras*. São Paulo: Unesp, v. 52, n. 2, Jul/Dez. 2012.
- 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.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. São Paulo: Ed. 34, 2001
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. Inclui *Pedra do sono, Os três mal amados, O engenheiro, Psicologia da composição e O cão sem plumas*.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007a. Inclui *O rio, Paisagens com figuras, Morte e vida Severina e Uma faca só lâmina*.
- MELO NETO, João Cabral de. Honras à amizade. In: *Joaquim Cardozo: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007b.

- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina: um auto de natal pernambucano*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. Inclui *Quaderna, Dois parlamentos, Serial e A educação pela pedra*.
- MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas e Auto do Frade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008a.
- MELO NETO, João Cabral de. *Agrestes*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009a.
- MELO NETO, João Cabral de. *Crime na 'calle' Relator e Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Flora Sussekind (org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Casa de Rui Barbosa, 2001.
- MELO NETO. Entrevista. In: *Revista 34 Letras*. Rio de Janeiro, nº3, p. 8-45, Mar. 1989.
- MENDES, Murilo. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José A. Gianotti e Armando M. Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- MERQUIOR, José Guilherme. À beira do anti-universo debruçado. In: *Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Trad. Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2015.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- MURCHO, Desidério. Introdução. In: RUSSELL, Bertrand. *Problemas da filosofia*. Trad. Desidério Murcho. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 8-61.
- NANCY, Jean Luc. Dobra deleuziana do pensamento. In: *Deleuze: uma vida filosófica*. Org. Éric Alliez. Tradução de Maria Cristina Franco Ferraz. São Paulo: Editora 34, 2000.
- 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.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Vontade de Poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

- ORLANDI, Luiz. Linhas de ação da diferença. In: *Deleuze: uma vida filosófica*. ALLIEZ, Eric (org.). São Paulo: Editora 34, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Pauline Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- PRIGOGINE, Ilya. *As leis do caos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- RAMOND, Charles. *Vocabulário de Espinosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- REDMOND, William. *O processo poético segundo T.S. Eliot*. São Paulo: Annablume, 2000.
- RICIERI, Aguinaldo. *Fractais e caos*. São Paulo: Prandiano, 1990.
- RUSSELL, Bertrand. *Problemas da filosofia*. Trad. Desidério Murcho. Lisboa: Edições 70, 2008.
- SCHERER, René. “Homo Tantum”. O impessoal: uma política. In: ALLIEZ. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. Paulo Nunes. São Paulo: Ed. 34, 2000
- SECCHIN, Antonio Carlos. Notas. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 783-789.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.
- STERZI, Eduardo. O reino e o deserto. In: *Boletim de Pesquisa NELIC*, p. 4-21, 2011.
- STEVENS, Wallace. *O imperador do sorvete e outros poemas*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017
- STEVENS, Wallace. *The Necessary Angel: essays on Reality and the Imagination*. New York: Vintage, 1951
- TODOROV, Tzvetan. *Teorias da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.
- VALÉRY, Paul. *Variété III, IV et V*. Paris: Gallimard, 2002.

VÁRIOS. *Lexicon* – Dicionário teológico enciclopédico. Trad. João Paixão Netto e Alda Anunciação Machado. São Paulo: Edições Loyola.

VÁRIOS. *Cadernos de Literatura Brasileira*: João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, MAR 1996. No. 1.

VEYNE, Paul. A paixão violenta. 1 de out. de 1995. Entrevistador: Bernardo Carvalho. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/01/mais!/18.html>

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

ZAPATERO, Javier Sanchéz. João Cabral de Melo Neto, entre a diplomacia e a literatura. In: *João Cabral de Melo Neto: um autor em perspectiva*. São Paulo: Global, 2013.

ZIZEK, Slavoj. *Órgãos sem corpos*: Deleuze e consequências. Trad. Manuella Assad Gómez. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008.

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

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.