



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Francisco Veríssimo de Souza Melo

Drummond: o meio-filósofo deleuziano

Rio de Janeiro

2013

Francisco Veríssimo de Souza Melo

Drummond: o meio filósofo deleuziano



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dra. Dirce Eleonora Nigro Solis.

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

A553 Melo, Francisco Veríssimo de Souza.
Drummond: o meio filósofo deleuziano / Francisco Veríssimo
de Souza Melo. – 2013.
114 f.

Orientadora: Dirce Eleonora Nigro Solis.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 – Teses.
2. Pensamento – Filosofia – Teses. 3. Conhecimento – Teses.
I. Solis, Dirce Eleonora Nigro. II. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 1

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Francisco Veríssimo de Souza Melo

Drummond: o meio filósofo deleuziano

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 05 de dezembro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Dirce Eleonora Nigro Solis (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof.^a Dra. Rosa Dias
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof.^a Dra. Iracema Maria de Macedo
Instituto Federal Floriano – CEFET

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

À minha família por todo zelo despendido.

AGRADECIMENTOS

À Dirce Eleonora Nigro Solis, Minha orientadora, exemplo de pessoa e profissional, pelo caríssimo auxílio durante a orientação.

À Marcus Vinícius Peres, Amigo e companheiro de jornada filosófica, maior incentivador para execução deste trabalho.

À Rosa Dias, Professora que, apesar do pouco tempo de convívio, mostrou-se solidária e estimulante para execução desta pesquisa.

Com a palavra criaram-se e destruíram-se mundos, selaram-se destinos, elaboraram-se ideologias, proferiram-se maldições e blasfêmias, expressaram-se ódios, mas também com ela – e só com ela - em tantos e tão desvairados povos, falou-se de amor, consolaram-se aflições e elevaram-se preces ao seu Deus. Ela tem sido, através do tempo, a mensageira do bem e do mal, da alegria e da dor.

Celso Cunha

RESUMO

MELO, Francisco Veríssimo de Souza. **Drummond**: o meio-filósofo deleuziano. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Convencionalmente se crê que, se há uma utilidade para a filosofia, ela consiste na capacidade coesa de investigação/reflexão do mundo e das coisas do homem. Entretanto, diversas são as outras ciências que se apresentam da mesma maneira, afinal a capacidade reflexiva é inerente ao próprio homem. Ora, se assim o é, qual então a diferença da filosofia? Para responder esta pergunta, levaremos em consideração neste trabalho, a estrutura filosófica de Gilles Deleuze e Felix Guattari (seu principal intercessor) uma vez que, para ambos, fazer filosofia é criar novos conceitos, novos conhecimentos. Esta percepção criadora da filosofia, além de bastante inovadora, estabelece a possibilidade do diálogo filosófico com outras áreas do conhecimento humano – é possível criar conhecimento sobre tudo. Portanto, imbuídos desta concepção, perceberemos a relação entre filosofia e literatura e, mais especificamente, entre a filosofia deleuziana e a obra poética de Carlos Drummond de Andrade. Certamente, não cabe a análise de todos os poemas, mas daqueles em que há uma convergência com o pensamento gauto-deleuziano.

Palavras-chave: Pensamento. Conhecimento. Personagem-conceitual. Gauche. Angústia.

ABSTRACT

MELO, Francisco Veríssimo de Souza. **Drummond**: the Deleuzian half-philosopher. 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Conventionally, we believe that if there is a utility for philosophy it is the cohesive ability of research / reflection of the world and the man's things. However, there are several other sciences that are presented in the same way, after all reflective capacity is inherent in man himself. Now if this is so, then what the difference of philosophy? To answer this question, we will consider in this work, the philosophical framework of Gilles Deleuze and Felix Guattari (his main intercessor) since, for both, doing philosophy is to create new concepts, new knowledge. This perception, creator of philosophy, and quite innovative, establishes the possibility of philosophical dialogue with other area of human knowledge - you can create knowledge about everything. Therefore, imbued with this conception, we see the relationship between philosophy and literature and, more specifically, between Deleuzian philosophy and poetry of Carlos Drummond de Andrade. Certainly, it is not for the analysis of all the poems, but those in which there is a convergence with the thought Gauto-Deleuzian.

Keywords: Thought. Knowledge. Personage-conceptual. Gauche. Anguish.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A FILOSOFIA NA PERSPECTIVA GAUTO-DELEUZIANA	16
1.1. O que é a filosofia?	16
1.2. O Conceito na filosofia gauto-deleuziana	21
1.3. Personagens conceituais	24
2. A ARTE NA PERSPECTIVA GAUTO-DELEUZAINA	28
2.1. Sobre a Arte	28
2.2. Arte, poesia e política	34
2.3. Da literatura	42
3. DRUMMOND E O PENSAMENTO POÉTICO-FILOSÓFICO	51
3.1. Biografia do pensamento drummondiano	51
3.2. O retorcido “Eu” drummondiano	52
3.3. A angústia enquanto representação filosófica	56
3.4. As zonas de vizinhança da angústia drummondiana	59
CONCLUSÃO	70
REFERÊNCIAS	77
ANEXO	79

INTRODUÇÃO

De maneira geral, a filosofia sempre foi entendida como uma disciplina que se consagra a contemplação, reflexão e comunicação. Por outro lado, a capacidade de contemplar, de refletir e de se comunicar, não é exclusiva da filosofia. Afirmar que o filósofo é aquele que contempla, reflete ou comunica, é não expor nada, é não criar na filosofia uma identidade.

Vemos ao menos que a filosofia não é contemplação, nem reflexão, nem comunicação, mesmo se ela pode acreditar ser ora uma, ora outra coisa, [...], pois as contemplações são as coisas elas mesmas enquanto vistas na criação de seus próprios conceitos. Ela não é reflexão, porque ninguém precisa de filosofia para refletir sobre o que quer que seja: acredita-se dar muito a filosofia fazendo dela a arte de reflexão, mas retira-se tudo dela, pois os matemáticos como tais não esperaram jamais os filósofos para refletir sobre a matemática, nem os artistas sobre a pintura ou a música [...]. E a filosofia não encontra refúgio último na comunicação, que não trabalha em potencial a não ser de opiniões, para criar o consenso e não o conceito.

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.13).

Por outro lado, não se pode negar que as faculdades citadas anteriormente são essenciais ao exercício da filosofia, mas resumir o “fazer” filosófico a estas funções me parece um erro. Não há quem precise da filosofia para isso, aliás, será que há quem precise da filosofia? Não sei, mas este não é caminho que se pretende seguir. A questão fundamental é, em primeira instância, procurar apresentar o que parece importante a respeito da construção filosófica.

Há de se considerar que cabe a filosofia o papel de criar conceitos para todos estes e que, no exercício de sua atividade filosófica, o filósofo se dedicará a contemplação e reflexão, entretanto, isto por si só, não é capaz de restringir a filosofia sobre estes princípios. Além disso, se direcionarmos o pensamento sobre esta concepção, outra tarefa aqui também desempenhamos, a de criar uma utilidade para a filosofia, afinal “criar conceitos ao menos é fazer algo” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.16) e “a resposta segundo a qual a grandeza da filosofia estaria justamente em não servir para nada é um coquetismo que não tem graça nem mesmo para os jovens” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.17).

Conceber que cabe a filosofia, simplesmente, fabricar conceitos, levanta a hipótese de que, se são as letras limitadas, então, a capacidade de rearranjo das mesmas e conseqüentemente, a capacidade de criar conceitos estaria limitada. Mas, é preciso considerar que (para os autores) apesar da singularidade e unicidade dos

conceitos, a origem dos mesmos reside na combinação de conceitos anteriores. Desta maneira, a concepção de razão será distinta em cada filósofo, uma vez que a composição de ambos deu-se de maneira distinta.

O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Os conceitos, neste sentido, pertencem de pleno direito à filosofia, porque é ela que os cria, e não cessa de criá-los. O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna. Destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir o novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos...

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.46).

Se, de uma maneira geral, o conceito é representação de uma ideia e em Deleuze, a acepção será a mesma. Entretanto, o que diverge de maneira bastante clara é a sua construção. Afinal, ainda que o mesmo seja uma ideia expressa, para Deleuze “não há conceito simples (...) todo conceito é uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.27). Logo, de uma maneira geral esta ideia construída pelo conceito é, para a filosofia gauto-deleuziana, na verdade, a construção de uma série de fatores anteriores.

Na filosofia platônica, o conceito se desligava das questões de temporalidade para buscar a representação daquilo que era o “in-criado”. Se houvesse uma noção de tempo nos conceitos platônicos, seria o do Anterior. Já na filosofia gauto-deleuziana, “o conceito diz o acontecimento¹, não a essência da coisa” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.33). Sua composição instaura-se no pensamento operando em velocidade infinita, na inseparabilidade dos conceitos anteriores que foram este novo conceito e por consequência, na historicidade anterior (e ulterior) dos seus componentes. Outra característica do conceito aparece: ao mesmo tempo em que ele é absoluto, é também relativo. Formado de componentes anteriores, limitado ao plano que se delimita, ele é relativo, mas é infinito na velocidade de suas novas transformações, pelo “movimento que traça o contorno dos componentes”(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.34).

A assertiva de que o conceito não é uma ideia instaurada sobre uma verdade

¹ “não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal num estado de coisas” [...] “acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas”. (DELEUZE, 2000, p, 34). Neste caso o acontecimento, é a condição sobre a qual se manifesta o pensamento e não está ligado ao passado ou ao futuro.

imperecível, mas que se reconstrói nas infinitas composições do acontecimento, traz a tona também a colocação de que nenhum conceito é perpétuo. Sua singularidade se apresenta no momento de sua criação, de sua concepção, entretanto, o seu significado não se torna acabado. Com o passar do tempo, novos significados são acrescentados àqueles conceitos e novas bifurcações são geradas, criando um novo conceito deste antigo, uma nova significação. Se pensarmos o conceito de ideia em Platão ou do cogito Cartesiano, por exemplo, veremos que ao longo da obra ambos os autores vão acrescentando novas considerações a respeito da sua ideia inicial e assim, torna-se diferente sem deixar de ser igual.

Por fim, quando é dito que fazer filosofia é criar conceitos, compreendemos que fazer filosofia é muito mais do que repetir discursos filosóficos. Cabe ao filósofo, segundo a visão Gauto-deleuziana, o papel criador e não repetidor ou reflexivo. Mesmo em contato com outras áreas do conhecimento, como a da literatura, o que cabe ao filósofo não é a mensuração da capacidade artística ou a reflexão sobre a obra de arte determinada, mas estabelecer conexões, inter-relações sobre as duas maneiras de pensar e, por consequência, criar uma nova maneira de pensar. A filosofia Gauto-deleuziana é, na verdade, uma filosofia que se estabelece sobre os conceitos da filosofia, mas que busca se desdobrar no contato com a ciência e a arte. “O não-filosófico entra como elemento que vem alimentar um pensamento eminentemente voltado para a filosofia e até mesmo para os conceitos tradicionais da filosofia”. (Machado, 2009, p.6).

Mediante tal compreensão acerca das reflexões filosóficas e, por conseguinte, da filosofia, Deleuze não a limita ao simples academicismo filosófico. Para ele, tanto a literatura, quanto a filosofia se consagram à mesma coisa: a produção de conhecimentos e conseqüentemente, certa capacidade de análise do “Eu” no mundo e das coisas ao redor. É claro que o conhecimento produzido pela filosofia distingue-se do produzido pela arte (a filosofia tem por finalidade a produção dos *conceitos*, enquanto que a arte tem a produção de *perceptos*² e de *afectos*³),

² Os *perceptos* não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os *afectos* não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, *perceptos* e *afectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de *perceptos* e de *afectos*. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (Deleuze, p.213, 2009)

mas há em ambas uma possibilidade de provocar que induz o homem a uma visão mais apurada, seja por meio de reflexão ou experiência estética (neste caso específico a arte). Postura, aliás, que procuraremos apresentar na prática nestas linhas, tendo em vista que o objetivo principal é a compreensão de uma filosofia a partir de um pensamento poético.

Mas, além desta possibilidade de provocação entre a filosofia e arte e, de maneira mais particular entre a filosofia e a literatura, onde uma se consagra como o móvel inicial da outra. Há também, segundo a filosofia gauto-deleuziana, autores que são capazes de fazer filosofia a partir dos textos literários, a estes é dado o nome de: filósofos pela metade. Neste caso, o que temos, então, é a representação estética do autor, trabalhando com estruturas que são capazes de nos levar a uma nova compreensão, ou ainda, a um novo tipo de conhecimento.

Para Deleuze e Guattari, estes autores não são responsáveis por uma síntese entre filosofia e arte, mas são:

gênios híbridos [que bifurcam e não param de bifurcar], que não apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas ao contrário, empenham todos os recursos se seu 'atletismo' para instalar-se na própria diferença, acrobatas esquarterados num malabarismo perpétuo.

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.89)

Com isso, os filósofos-literatas são responsáveis por esta espécie de exercício malabares em que, mergulhados na estrutura estética, criam este tipo de pensamento "filosófico". O escritor, se servindo das palavras, fazendo-as vibrar ou silenciar, estatiza uma história, um povo, um mundo, onde o enunciado atravessa as representações, ou mesmo as sensações, para criar uma nova forma de compreensão. Seus personagens, sendo eles plantas ou homens, não são figuras estéticas, mas representação dos próprios autores (filósofos pela metade), heterônimos responsáveis pela assunção de sua filosofia.

A poesia, com isso, não será o ponto de final do estudo. Pelo contrário, é ela o ponto do qual partiremos para a identificação deste tipo de pensamento que fora enunciado enquanto poético. Não é a interpretação do poema, mas aonde é possível

³ *Os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. (Deleuze e Guattari, 2009 pág. 213). Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza. (Deleuze e Guattari, 2009 pág. 220)*

chegar com seu auxílio. Neste caso, o processo de nosso agenciamento⁴ será a poética de Carlos Drummond de Andrade. Não por sua superioridade ou inferioridade quanto aos outros, mas pela possibilidade da manifestação deste tipo específico de pensamento, a partir da obra do poeta de Itabira.

Por fim, o que se busca é a possibilidade de um pensamento poético-filosófico a partir dos poemas criados por Carlos Drummond de Andrade e por consequência, a sua caracterização como “filósofo pela metade” (terminologia criada por Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro “O que é a filosofia?”). Contudo, nossa análise não poderá se restringir ao abordado neste livro, uma vez que, o pensamento criado por Deleuze e Guattari, ainda que bem fundamentado no livro anteriormente citado, é instituído por uma série de bifurcações ao longo de outros (de ambos, ou somente de Deleuze).

Para tanto, faz-se necessária a análise do que é a Filosofia e a Arte (segundo a ótica gauto-deleuziana), bem como, a identificação das características filosóficas apresentadas na obra poética de Drummond. Com isso, ao longo do primeiro capítulo será realizada a identificação do conceito na filosofia gauto-deleuziana, a identificação dos personagens conceituais. No segundo, a construção de uma definição possível sobre a ótica gauto-deleuziana da Arte e mais especificamente da literatura. No terceiro e último capítulo, procurar-se-á a assunção das características presentes na literatura de Drummond que viabilizam o seu pensamento enquanto pensamento com “viés” filosófico.

⁴ Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem ao mesmo tempo lados territoriais ou reterritorializados, que o estabilizam, e pontas de desterritorialização que o impelem.

1. A FILOSOFIA NA PERSPECTIVA GAUTO-DELEUZIANA

1.1. O que é a filosofia?

Se, de uma maneira geral, a arte esteve sempre em uma instância inferior ao pensamento filosófico (quicá por seu lado mimético), na estrutura filosófica idealizada por Deleuze e Guattari, isto não ocorre. Não há uma predileção entre um processo de criação e outro, não há o que é mais “profundo” ou mais “verdadeiro”. A questão fundamental é a expressão do pensamento, de um tipo de pensamento que só pode ser expresso enquanto arte, através dos blocos de sensações (affectos e perceptos); da mesma maneira que a filosofia é anunciação daquele pensamento que só pode ser expresso enquanto conceito filosófico.

Entretanto, segundo Deleuze e Guattari, alguns literatos estão situados entre uma bifurcação que separa arte e filosofia, ou seja, suas obras/romances não se limitam a composição dos blocos de sensações, mas estabelecem um novo tipo de pensamento sobre: em alguns escritores (Kafka, Pessoa, Artaud) o plano de composição artística se interpõe sobre o “plano de imanência”⁵ da filosofia, gerando “pensadores que são filósofos ‘pela metade” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.89). Nestes autores, os escritos estão afixados em uma espécie de devir puro, criando e recriando novos conceitos, por consequência.

O conceito é, por tanto, ao mesmo tempo absoluto e relativo: relativo a seus próprios componentes, aos outros conceitos, ao plano a partir do qual se delimita, aos problemas que se supõe deva resolver, mas absoluto pela condensação que opera, pelo lugar que ocupa sobre o plano, pelas condições que impõe ao problema. É absoluto como todo, mas relativo enquanto fragmentário.

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.29).

⁵ “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” [DELEUZE E GUATTARI, 2009, p.14] é “como um corte do caos e age como um crivo.” [DELEUZE E GUATTARI, 2009, p.14] “com [os] quais faz seus movimentos infinitos ou seus traços diagramáticos. Pode-se, deve-se então supor uma multiplicidade de planos, já que nenhum abraçaria todo o caos sem nele recair, e que todos retêm apenas movimentos que se deixam dobrar juntos. Se a história da filosofia apresenta tantos planos muito distintos, não é somente por causa das ilusões, da variedade das ilusões, não é somente porque cada um tem sua maneira sempre recomeçada de relançar a transcendência; e também, mais profundamente, em sua maneira de fazer a imanência. Cada plano opera uma seleção do que cabe de direito ao pensamento, mas é esta seleção que varia de um para outro. [DELEUZE E GUATTARI, 2009, p.68]

Antes de tudo, é preciso reconhecer que o conceito não é a instituição de uma única ideia, pelo contrário, mas que em sua própria gênese há sempre a constituição de outros pensamentos. Na formação de um conceito, “existem pedaços ou componentes vindos de outros conceitos” (DELEUZE e GUATTARI, 2009, p.29). Com isso, ao se estabelecer sobre a égide do conceito esta espécie de construção de conhecimento, estamos nos relacionando com outras áreas, visto que “os conceitos filosóficos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p.86). Ele é absoluto na medida em que se cristaliza para criar uma nova espécie de conhecimento e, ao mesmo tempo, ele é relativo em consequência da velocidade infinita de criação de algum novo conhecimento.

Na identificação de uma literatura que se apresenta com instâncias filosóficas, ao invés dos limites das sensações, é preciso analisar a gênese (seus componentes) dos conceitos que estão sendo produzidos, visto que a tessitura construída é necessariamente feita a regime do devir e, contrária a uma função aparentemente clara na arte: sua capacidade de conservação. De certa maneira, a produção artística ela é, em sua origem, geradora de diferença, com isso, a tinta conservada na tela e que, tão magistralmente, representa a metade submersa do corpo de Ícaro, não conserva tão somente o desenho, mas também “os afectos” e “perceptos” que possibilitaram o desenvolvimento de uma compreensão artística. Assim, esta conservação artística é sempre diferente, na medida em que o observador é modificado. Por isso, também o conceito artístico, assim como o filosófico, não possui a validade de princípio universal. Sua significação é modificada, é alterada, na medida em que outros conceitos, em que outros pensamentos, atravessam sua gênese.

Se na maneira clássica a filosofia é feita em um processo de reflexão/abstração, bem como, a arte é aquela produzida com um fim em si próprio – com uma essência pré-estabelecida – para Deleuze e Guattari, ambas são feitas e refeitas constantemente. A desterritorialização, seja na produção artística ou na filosófica, é aquilo que permite ao pensamento uma nova carreira, a produção de um conhecimento novo. A reflexão/abstração do Eu, só pode me dar os caminhos desta estrada, com isso não há conhecimento novo, mas apenas uma maneira diferente de se falar da mesma coisa.

O mergulho no plano de imanência, instituindo esta espécie de corte no pensamento, pelo contrário, é a limpeza de todos os pressupostos e a construção de um conhecimento novo: a reterritorialização. Entretanto, é claro, nenhum conhecimento é exatamente um e o mesmo sempre. Por isso, este processo é ininterrupto, é sempre novo. O artista e o filósofo são os responsáveis, assim, pela construção e re-construção do que está sendo sempre e sempre enunciado.

É imperioso destacar que este plano de imanência, é na realidade uma espécie de cisão realizada no caos. O pensamento deleuziano, então, não é uma instituição acabada. O caos, como tal, não é sempre o mesmo, uma vez que sua função específica é a de “caotizar”, ou seja, propor esta desorganização do pensamento. Ao se pensar filosoficamente, por uma condição necessária, o filósofo estabelece uma linha de fuga no plano de imanência e arregimenta sobre os conceitos este pensamento novo.

Com isso, o que importa agora, é a apresentação da estrutura filosófica pensada por Gilles Deleuze, levando em consideração todas as apreensões particulares de sua proposta, bem como, de sua interpretação do papel da arte e, mais especificamente, da questão da literatura.

O mundo não é um conjunto de questões racionais, não há matemática ou filosofia no mundo. Ele, tão somente, existe como é e, como deve ser. O que se busca então, durante a pífia existência humana, é uma forma de manifestar (de exprimir) aquilo que nos rodeia. Logo, seria querer demais atravancar todas as possibilidades de pensamento à filosofia ou à ciência. O que nos mostra Deleuze é que, alguns tipos de conhecimentos, só podem ser representados como arte.

Nenhum tipo de conhecimento é residente em uma única instância, em uma área específica de compreensão do homem. Toda “noção de algo” é, sempre, acometida por uma série de conhecimentos transversais (língua, cultura, espaço geográfico e etc.) que influenciam no processo de significação, daí a percepção Deleuziana sobre a estrutura rizomática⁶ do conhecimento. Neste viés, a estrutura

⁶ *Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno e nem ao múltiplo. (DELEUZE & GUATTARI, p.31, 2009)*
“O rizoma diz ao mesmo tempo: nada de ponto de origem ou de princípio primordial comandando todo o pensamento; portanto, nada de avanço significativo que não se faça por bifurcação, encontro imprevisível, reavaliação do conjunto a partir de um ângulo inédito (o que distingue o rizoma de uma simples comunicação em rede - “comunicar” não tem mais o mesmo sentido, ver UNIVOCIDADE DO

cognoscível não é refém de um contínuo histórico, ao contrário, através da composição com outras maneiras de pensar e/ou perceber, ela estabelece rotas de fuga (sobre rotas de fuga) na ideação de outro tipo mundo. Unindo-se a outras práticas do conhecimento e, por consequência, acrescentando novas “notas” a percepção inicial este conhecimento cresce em outras áreas, com outras “cores” ou “sonoridades”. Nenhum artista, da mesma maneira que nenhum filósofo ou cientista é criador de uma realidade com conhecimentos inerentes apenas a sua área de estudo. É claro, a filosofia possui um processo específico de ideação e que diverge da ciência e da arte, contudo, a interpolação dos planos destas três áreas do conhecimento acontece naturalmente, independente da vontade do autor.

A capacidade de contemplar, de refletir e de se comunicar, não é exclusiva da filosofia. Dizer que o filósofo é aquele que contempla, reflete ou comunica, é não dizer nada, é não criar na filosofia ou no filósofo uma identidade.

Vemos ao menos que a filosofia não é contemplação, nem reflexão, nem comunicação, mesmo se ela pode acreditar ser ora uma, ora outra coisa, (...), pois as contemplações são as coisas elas mesmas enquanto vistas na criação de seus próprios conceitos. Ela não é reflexão, porque ninguém precisa de filosofia para refletir sobre o que quer que seja: acredita-se dar muito a filosofia fazendo dela a arte de reflexão, mas retiram-se tudo dela, pois os matemáticos como tais não esperaram jamais os filósofos para refletir sobre a matemática, nem os artistas sobre a pintura ou a música (...). E a filosofia não encontra refúgio último na comunicação, que não trabalha em potencial a não ser de opiniões, para criar o consenso e não o conceito.

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.14)

A interpretação de que a filosofia é apenas uma disciplina onde o homem se coloca a reflexão do que é dado, não me parece que é capaz de representar a capacidade historiográfica da filosofia e nem dos acontecimentos que os filósofos influenciaram. Aquele que reflete sobre algo, não necessariamente cria. A busca pela compreensão não traz modificações, mas entendimento. É óbvio que refletir faz parte da atividade filosófica, uma vez que é uma faculdade inerente ao homem, mas o filósofo, em contrapartida, em sua atividade filosófica, é direcionado necessariamente para a criação. E a criação na filosofia é a criação dos conceitos, que buscam de alguma forma, dar forma ao seu pensamento.

Além disso, se direcionarmos o pensamento sobre esta concepção, onde a filosofia é apenas uma atividade meramente contemplativa, qual seria sua utilidade?

Para que serve uma disciplina em que sua atividade baseia-se em uma capacidade inerente ao homem (...) e a resposta segundo a qual a grandeza da filosofia estaria justamente em não servir para nada é um coquetismo que não tem graça nem mesmo para os jovens (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.17). Aquele que afirma a inutilidade da filosofia é incapaz de perceber sua capacidade criadora e como, nos seus mais de dois mil anos de história, ela foi capaz de influenciar a história da humanidade.

Certamente que há algumas produções que nada acrescentam ao pensamento filosófico e, que, servem apenas para o deleite daqueles que se acham privilegiados - como se repetir frases de outros filósofos fizessem de seus repetidores filósofos também.

Como veremos, mais à frente, o conceito não é formado por uma única imagem. Na verdade ele é constituído por uma combinação de conceitos anteriores. Assim, descarta-se a hipótese de que, sendo as letras limitadas, seria limitada também a capacidade de criar conceitos. Mas, nenhum conceito mantém-se perpétuo. Sua singularidade e unicidade, estrutura em um plano de imanência determinado. O conceito de ideia em Platão continua lá, único e singular, mas todas as vezes que busco a filosofia e leio suas obras, acrescento à sua concepção minha maneira particular, acrescento conceitos meus e no plano de imanência, que representa o pensamento filosófico, um novo conceito é criado.

Entendemos que a filosofia é, pois, a arte de criar conhecimento, uma vez que, o conceito é evidente conhecimento (DELEUZE, 2006, p.46) e cabe a ela, como utilidade, como funcionalidade (...) erigir o novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes um novo acontecimento⁷: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimento (DELEUZE, 2006, p.46).

⁷ Segundo Zourabichili, Deleuze entende que o “acontecimento sustenta-se em dois níveis no pensamento de Deleuze: condição sob a qual o pensamento pensa (encontro com um fora que força a pensar, corte do caos por um plano de imanência), objetividades especiais do pensamento (o plano é povoado apenas por acontecimentos ou devires, cada conceito é a construção de um acontecimento sobre o plano)” (ZOURABICHILI, 2004, p.7). No caso destas linhas, considera-se fundamentalmente apenas a primeira interpretação, como sendo o acontecimento esta espécie de “ação atemporal” que força a ação do pensamento sobre algo.

1.2. O Conceito na filosofia gauto-deleuziana

De maneira geral compreendemos o conceito como sendo a significação dada a certa coisa, sem, necessariamente, tal compreensão estar ligada ao sentido etimológico da palavra. Compreendemos então, que o conceito está intimamente ligado à representação de uma ideia.

Embora o conceito seja a representação de algo e, por consequência, esteja atrelado a um nome específico, ele não é um nome. Sua compreensão está conectada a diversas outras impressões, como por exemplo, o momento histórico inserido (a ideia de homem do mundo grego é diferente da apresentada no renascimento). Assim, a significação primeira do conceito, e a mais fundamental, é a representação de uma ideia e a sua capacidade de comunicabilidade.

Se, de uma maneira geral, toda corrente filosófica aceita a ideia de que o conceito é uma espécie de simbologia, o mesmo não se dá quanto a sua natureza e função.

No que diz respeito à natureza do Conceito, duas questões me parecem fundamentais: a de que ele é a essência das coisas, mais precisamente a sua essência necessária [ABBAGANANO, 2007, p.175] e a de que o conceito é um signo. Na primeira, reside a concepção comum no mundo grego e tem em Sócrates (Xenofonte - Memoráveis, IV, 6,1 e Aristóteles – Metafísica, XIII, 4, 1.078 b) seu idealizador, uma vez que o mesmo mostrou como o raciocínio indutivo leva a definição do conceito; e o conceito exprime a essência ou a natureza de uma coisa, [ABBAGNANO, 2007, p.175]. Na segunda, que tem sua origem nos estóicos, o conceito é tido como um signo do objeto e se acha em relação direta com ele [ABBAGNANO, 2007, p. 175].

Quanto à função, o conceito pode ser concebido de duas formas: como final e como instrumental. Na final, atribui-se ao conceito a interpretação como essência onde a função acaba por identificar-se com a natureza do próprio conceito. Diferentemente, no que diz respeito à instrumentalidade, esta se apresenta sob múltiplos aspectos: assim ele pode descrever objetos da experiência, pode ser entendido como instrumento de classificação das coisas, como organizador dos

dados da experiência e também como procedimento antecipatório (dentro das ciências).

Como vimos anteriormente, o conceito é representação de uma ideia e em Deleuze, a acepção será a mesma. Entretanto, ainda que o mesmo seja uma ideia expressa, não há conceito simples segundo a concepção gauto-deleuziana de filosofia, afinal: “todo conceito é uma multiplicidade”(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.27).

Logo, de uma maneira geral esta ideia construída pelo conceito é, por assim dizer, a construção de uma série de fatores interpolados. Como exemplo, Deleuze e Guattari, nos apresentam o conceito de outrem:

Sob quais condições um conceito é primeiro, não absolutamente, mas com relação a um outro? Por exemplo, outrem é necessariamente segundo em relação a um eu? Se ele o é, é na medida em que seu conceito é aquele de um outro — sujeito que se apresenta como um objeto — especial com relação ao eu: são dois componentes. Com efeito, se nós o identificamos a um objeto especial, outrem já não é outra coisa senão o outro sujeito, tal como ele aparece para mim; e se nós o identificamos a um outro sujeito, sou eu que sou outrem, tal como eu lhe apareço.

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 23).

Outra consideração importante é a percepção de que na filosofia Gauto-deleuziana, os conceitos são verdadeiras bifurcações, infinitos processos de criação. O mesmo conceito de outrem citado anteriormente, em outra condição, poderia se mostrar de outra maneira e com maior número de componentes (“re-significando-o” intimamente). Vejamos outro exemplo de outrem:

(...) a china é um mundo possível, mas assume a realidade logo que se fale chinês ou que se fale da China num campo de experiência dado. É muito diferente do caso em que a China se realiza, tornando-se o próprio campo de experiência. (...) Outrem é um mundo possível tal como existe nunca rosto que o exprime, e se efetua numa linguagem que lhe dá uma realidade. Neste sentido, é um conjunto com três componentes inseparáveis: mundo possível, rosto existente, linguagem real ou fala.

(DELEUZE & E GUATTARI, 2009, p.29)

Toda concepção conceitual está atrelada, necessariamente, a certa compreensão de mundo. Além disso, é forçoso reconhecer que na idealização de um conceito, existem pedaços ou componentes vindos de outros conceitos. (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.29). Para a filosofia gauto-deleuziana, o conceito do cogito é composto por três conceitos anteriores: o de duvidar, pensar e ser. Afinal, só há sentido na questão do “Penso, logo existo”, da afirmação primeira na filosofia cartesiana, se o então Ser vivente, tenha compreensão do que é o Ser, de que o que ele está fazendo é pensar e, antes, o que é duvidar.

De maneira geral, as três ideias representadas (pensar, existir e duvidar), ainda que vizinhas, estão longe de serem sinônimas e para interpretá-las, não há necessidade de se apresentarem em conjunto - são independentes umas das outras.

Os conceitos filosóficos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de lances de dados, não compõem um quebra-cabeça. E, todavia, eles ressoam, e a filosofia que os cria apresenta sempre um todo poderoso, não fragmentado (...).

(DELEUZE E GUATTARI, 2009, p. 51)

Ou seja, sua compreensão dá-se de maneira isolada e não como um quebra-cabeça. Entretanto, uma vez unidos, lançados sobre o plano de imanência (enrolados e desenrolados), formam esta nova compreensão, este novo conceito chamado cogito. Logo, o conceito é formado por uma espécie de desorganização, por uma série de conceitos indistintos, fragmentos, que são organizados no plano de imanência, esta espécie de imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significar pensar (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.53).

Neste processo de criação é possível perceber que os conceitos variam ao infinito e que sua criação é jamais feita do nada. E que, uma vez formados, uma vez organizados sobre uma determinada ideia (um conceito), seus componentes não podem ser jamais separados, sob pena de se criar uma nova significação e, por consequência, um novo conceito. (...) há um domínio “ab” que pertence tanto a “a” quanto a “b”, em que a e b se tornam indiscerníveis (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.32). De certa maneira, o que nos mostra Deleuze é que a própria significação de “a” também depende de “b” - um conceito é uma heterogênesse, isto é, uma ordenação de seus componentes por zonas de vizinhança (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.32). Mas, “a” e “b” são meramente vizinhos e sua compreensão não está necessariamente uma ligada à outra, ambos são independentes e, juntos no conceito, formando um novo significado.

Na filosofia platônica, por outro lado, o conceito se desligava das questões de temporalidade para buscar a representação daquilo que era o in-criado. Se houvesse uma noção de tempo nos conceitos platônicos, seria o do Anterior, visto que o conceito é aquilo que dá forma as coisas. Já na filosofia Gauto-deleuziana, o conceito diz o acontecimento, não a essência da coisa (GUATTARI & DELEUZE, 2006, p.33). Sua composição instaura-se no pensamento operando em velocidade infinita, na inseparabilidade dos conceitos anteriores que foram este novo conceito e

por consequência, na historicidade anterior (e ulterior) dos seus componentes.

A assertiva de que o conceito não é uma ideia instaurada sobre uma verdade imperecível, mas que se reconstrói nas infinitas composições do acontecimento, traz a tona também a colocação de que nenhum conceito é perpétuo. Sua singularidade se apresenta no momento de sua criação, de sua concepção, entretanto, o seu significado não se torna acabado. Com o passar do tempo, novos significados são acrescentado por aquele conceito e novas bifurcações são geradas, criando um novo conceito deste antigo, uma nova significação.

Se pensássemos que os conceitos são unidades indissolúveis e impossíveis de serem reinterpretadas, que sentido haveria trabalhar em dizer-se kantiano ou aristotélico? Que pode haver de proveitoso em determinar-se ligado a uma interpretação de “mundo” e das “coisas” extinta há 25 séculos? Se ainda temos o direito de nos dizer Platônicos, é porque, de alguma forma, os conceitos apresentados por Platão são capazes de serem revividos em nosso tempo e por consequência, são também capazes de inspirar novos conceitos que iremos criar (acrescentando componentes segundo a nossa compreensão). Ademais, a isenção absoluta não existe. Ao lermos um filósofo da Grécia antiga o desfocamos com nossa ótica, afinal, temos sempre a visão de um homem contemporâneo sobre um texto do Século V a.C. Nosso material cerebral, nossa construção intelectual, difere e muito do que foi vivenciado pelo mundo grego antigo. Desta maneira, sem perceber, o que fazemos, é “re-dizer” da nossa maneira aquilo que já foi dito.

1.3. Personagens conceituais

Compreendemos, normalmente, que o personagem é uma espécie de simples reproduzidor das ideias do autor e, no máximo, buscamos representá-lo como: protagonista, co-protagonista e antagonista. Entretanto, em “O que é a filosofia” uma nova significação virá à tona, para eles existem “personagens que são os verdadeiros agentes da anunciação” (GUATTARI & DELEUZE, 2009, p.87). A estes personagens os autores dão o nome de personagens conceituais, assim, “o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual” (DELEUZE &

GUATTARI, 2009, p.86). “É como se Sócrates, fosse o verdadeiro agente da filosofia, no fundo: quem é eu? É sempre uma terceira pessoa”(DELEUZE & GUATTARI, 2009, P.87). Esta ideia, que em primeira instância parece absurda, é compreendida mais claramente quando a trazemos para nossa vida cotidiana: um indivíduo que ao aconselhar sua filha representa a figura do pai, mas ao falar com a esposa, modifica seu papel no teatro da vida e interpreta o marido. Assim, estamos sempre, de alguma forma, nos enquadrando em uma espécie de personagem. Ou seja, o que somos (nossa identidade) é sempre em relação à outra pessoa com quem nós dialogamos e, pois, se esta forma de encenar está presente na relação interpessoal, conseqüentemente também está no ato de escrever – filosofar.

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos.
(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.89)

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. (...) Igitur⁸ é precisamente um desses casos, personagem conceitual transportado sobre o plano de composição, figura estética transportada sobre um plano de imanência: seu nome próprio é uma conjunção.

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.89)

Como é possível perceber nas linhas destacadas, há certa aproximação entre a literatura e a filosofia sim, mas cada uma delas se aventura por caminhos próprios e relativamente distintos. Entretanto, há certos casos em que a linha que separa ambos é ultrapassada e os horizontes se misturam. Neste momento, estes autores, escrevem uma espécie de romance que não para de bifurcar. Ou seja, as linhas que brotam de suas mãos, ultrapassam a “mera” funcionalidade de descrever uma história e, seus personagens, extrapolam o universo de “agentes passivos” da arte, pois, mergulhando em seus enredos por um movimento distinto retornam a superfície para a produção de outra forma de existência.

Outra característica importante deste personagem, sem a qual tenderíamos a acreditar que todos criam personagens conceituais, é a representação filosófica expressa por ele. Como já é possível perceber em seu nome, personagem conceitual é aquele personagem, presente na literatura do autor, responsável por

⁸ o autor refere-se ao personagem do livro *Igitur ou a loucura de Elbehnon*, de autoria de Stéphane Mallarmé, importante nome do simbolismo na poesia francesa que foi influenciado por Charles Baudelaire.

representar suas ideias mais pungentes – seus conceitos. É certo que existem outros personagens em suas obras, como o Fédon e o Górgias nas obras de Platão.

Quando identificamos a presença de um personagem conceitual, percebemos conseqüentemente sua característica e por conseqüência última, a forma de expressão do conceito dito por ele. A tristeza expressa por um personagem conceitual é, de certa forma, a enunciação de um pensamento que só pode ser dito enquanto triste. Nas palavras de Deleuze:

se dizemos que um personagem conceitual gagueja, não é mais um tipo que gagueja numa língua, mas um pensador que faz gaguejar toda a linguagem, e que faz da gagueira o traço do próprio pensamento enquanto linguagem: qual é este pensamento que só pode gaguejar?

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 92)

Com isso, os personagens conceituais não podem se reduzir a tipos psicossociais, sua representação liga-se ao que cabe ao pensamento e somente a ele. O papel deste personagem é de realizar o corte no plano de caos, criando percepções que serão empregadas para a construção de um novo ideário. De certa forma é a este personagem que cabe a reprodução do pensar e, em certa medida, projetar sobre as regras e determinação da linguagem. Tal compreensão dá ao personagem conceitual uma capacidade de recriação de si mesmo, “o idiota, aquele que quer pensar por si mesmo, e é um personagem que pode mudar tomar um outro sentido” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, P. 93).

Para a fomentação das ideias apresentadas, dos perceptos e afectos, institui-se uma espécie de “personagem-filosófico” através do qual se enuncia esta espécie de literatura-filosófica. Este personagem, que aparentemente é um tipo social, não é uma terceira pessoa, pelo contrário, é a personificação do próprio filósofo “pela metade” - uma espécie de invólucro. É ele o heterônimo do autor: “assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é Eu? É sempre uma terceira pessoa” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 87).

A função estabelecida a este personagem-conceitual é dada pela consonância manifestada no processo de desterritorializações⁹ e

⁹ *Desterritorialização é o movimento pelo qual 'se' deixa o território. (...) "O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, e a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras; elas supõem, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato nesse sentido que o território, e as funções que aí se exercem, são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou componentes de meios tornados qualitativos."*

reterritorializações¹⁰ absolutas do pensamento. No fundo, os personagens conceituais são únicos e exclusivamente pensadores e, seus traços personalísticos se juntam (...) aos traços intensivos dos conceitos. Assim sendo, é a formação intelecto-psicológica (formada por sua história e sua geografia) que determinará a composição dos conceitos deste autor, como no caso do personagem-conceitual gago, onde se desenvolve um pensamento que só é possível se expressar pela gagueira. Contudo, este tipo de manifestação é uma condição de criação e seu processo não se dá a revelia do artista, ou ainda, sobre sua égide. O personagem-conceitual é uma característica vinculada ao pensamento artístico criado e não ao filósofo.

Como último recurso filosófico dos personagens conceituais, levaremos em conta os processos de desterritorialização e reterritorialização do pensamento. Como marca maior do pensamento gauto-delleuziano, está à questão do movimento – diria eu, mas acertadamente, a questão da bifurcação do pensamento. Dito isto, podemos perceber que um conceito responsável pelo processo de criação e recriação, tem nas obras do autor uma elevada importância.

Logicamente que a compreensão de ambos os conceitos está ligada à questão do território, mas também é bastante óbvio que este não se limita ao simples fato de ter ou não ter posse de algo, ou ainda, estar ou não estar sobre determinado lugar. É necessário ver como cada um, em toda idade, nas menores coisas, como nas maiores provações, procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações, e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa, lembrança, fetiche ou sonho. (DELEUZE & GUATTARI, 2009, P. 90).

¹⁰ A Reterritorialização, neste caso, é o movimento pelo qual se retorna o processo de criação do território.

2. A ARTE NA PERSPECTIVA GAUTO-DELEUZAINA

2.1. Sobre a Arte

Ainda que a solidão seja um dos elementos essenciais da construção filosófica¹¹ e/ou artística, não há como conceber a formação do homem enquanto tal sem o auxílio dos outros. A criança, sem o amparo da mãe, está fadada a morte por fome ou frio. Da mesma maneira, a mente que não é trabalhada pela necessidade, limita-se apenas ao resumo improdutivo de suas próprias fabulações – se é que tais fabulações existirão – visto que é no contato com o outro, pela experiência, que o indivíduo recebe as marcas capazes de nos compor enquanto singularidade.

O conhecimento humano, com isso, está condicionado ao ininterrupto choque de forças (a maneira como seu corpo é invadido por outros pensamentos) e seu nascimento/desenvolvimento é imputado pelo imperativo processo de criação, do qual também fazemos parte.

Toda criação, toda nova concepção, é de fato o conjunto de nossas experiências e dos conhecimentos de menor complexidade: nenhum pensamento é pensamento do um. Com isso, podemos afirmar que, escondido entre o riso misterioso da Monalisa e as camadas de tinta dos quadros de Monet, ressoa o fluxo da primeira tinta jogada na parede por um homem que se abrigava em cavernas.

Desde o nascimento somos atravessados por um “sem-fim” de afetos e percepções que nos moldam e condicionam nossa maneira de pensar e de ser: a empiria é o móvel de toda faculdade do pensamento humano. Ao passo que, acontecendo à vida, conhecemos novos matizes e novos aspectos, nos relacionamos com “mundos” diferentes dos nossos e, como em um ciclo ininterrupto, acrescentamos notas as ideias que manifestávamos anteriormente. Por isso, todo novo pensamento, toda nova percepção de mundo imputada, é, então, a junção de

¹¹ Quando estou só, não sou eu que estou aí e não é de ti que fico longe, nem dos outros, nem do mundo. Não sou o indivíduo a quem aconteceria essa impressão de solidão, esse sentimento dos meus limites, esse tédio de ser eu mesmo. Quando estou só, não estou aí. Isso não significa um estado psicológico, indicando o desaparecimento, a supressão desse direito de sentir o que sinto a partir de mim mesmo como de um centro. O que vem ao meu encontro não é que eu seja um pouco menos eu mesmo, é o que existe “atrás do eu”, o que o eu dissimula para ser em si. (BLANCHOT, 2011, p. 275).

pensamentos (conceitos) vizinhos que se relacionaram na formação de uma nova maneira de pensar.

O pensamento, neste caso, não é esta faculdade que todos nós possuímos. Pensar é necessariamente estabelecer novos conhecimentos, desvio sobre desvio. Não há pensamento do mesmo e nem “ponto final” sobre o conhecimento. Toda palavra dita estabelece mecanismos de interseção com sua representação, não há uma verdade essencial nas palavras: “a palavra desperta uma ideia individual, juntamente com um certo costume; e esse costume produz qualquer outra ideia individual que se faça necessária” (HUME, 2000, Pág. 45). Além disso, “o escritor escreve um livro, mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, (...) a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê”. (BLANCHOT, 2011, p.13).

Não há como conceber uma obra de arte que não ressoe em outro indivíduo, que não incomode ou encante o apreciador. Como causador do objeto artístico é evidente a influência de quem criou. Entretanto, não há como desdobrar uma linha específica que se estende do objeto poetizado, do objeto artístico em geral, até a mente do observador, compondo com uma única interpretação possível. A significação, a percepção, é sempre de quem observa para o objeto e não do objeto para seu observador.

Por isso, quando o homem utiliza de seus mecanismos para se expressar, para expor aquilo que pensa, ele não faz de si próprio. “A arte não é a representação de um único indivíduo excepcional: a experiência do escritor Americano é inseparável da experiência americana, mesmo quando ele não fala da América” (DELEUZE, 2011, p.77). A letra criada, o rosto desenhado, o desnível esculpido, é o resultado do esforço de um “alguém” na busca pela criação do que falta e, obviamente, não o resultado de suas neuroses “a neurose não é processo, mas parada do processo” (DELEUZE, 2011, p.14). A loucura artística, então, não é o resultado de um estado psicológico doentio, ela é o delírio daquele que busca propor novas considerações acerca do mundo e das coisas. Delírio este que, na mente do leitor, através do contato com seus próprios delírios, é resultante pelo agenciamento de novos pensamentos.

(...) o sistema alfabético não é propriamente um sistema de transcrição fônica. São dois sistemas, que, embora apresentem correspondências e paralelismos no que se refere à estrutura das relações entre as partes, se organizam de modo diverso quanto às diferentes substâncias sígnicas. “O único elemento

comum de comparação é o fato de que ambos, o sistema falado e o sistema escrito, são sistemas convencionais de signos”.

(CUNHA, 2004 p., 238)

A preocupação de explicar a origem dos nomes próprios é de todos os tempos. Já os gregos empregavam com frequência os chamados “nomes significantes”. Na *Ilíada* e na *Odisséia* são eles numerosos. Heitor é “sustentáculo, proteção”, Tersites, “grosseiro”, Toante, “impulsivo”. (...)

(CUNHA, 2004, 228)

Da mesma maneira que o escultor procura uma pedra para sua obra, ou ainda, o pintor escolhe as tintas para exercer seu ofício, o poeta procura no idioma uma maneira de construção do seu ideário. Logo, como homem do seu tempo, cada poeta se põe a utilizar expressões e significados que serão percebidos por seus contemporâneos. A palavra escrita é, ao mesmo tempo, a manifestação histórico-geográfica de um indivíduo e de seu povo, tornando a arte escrita uma espécie de agenciamento cultural e/ou político. Então, como pensar uma enunciação “preencha” de significado que não seja política?

Tudo no mundo só o é tendo em vista a significação dada pelos seres humanos e, quando “re-modificada”, qualquer “coisa” assume um novo papel. Ao nos colocarmos em posição de leitura das obras clássicas (*Ilíada* ou a *Odisséia*, por exemplo) não nos condicionamos como o grego antigo. A relação de mundo é nova, o mundo é sempre novo. Uma escultura só deixa de ser um “pedaço de rocha/metal” quando atribuída por um significante, entretanto, forçoso é considerar que este significante é também sempre outro. Da mesma maneira, toda criação artística é também uma forma de encarar o mundo: na mão de quem produz ou na mente quem observa.

Não é o romance de *Romeu e Julieta*, mas a maneira como nos percebemos enquanto leitores. Não é o significado do livro ou aquele preso às palavras, mas é o significado que lhe damos ao ler. Caso contrário, tendo por princípio inegável que a palavra é uma representação temporal (haja vista a transformação dos significados das palavras ao logo dos tempos), as tragédias gregas, ou mesmo dos séculos anteriores, não teria para nós nenhum efeito.

Alguns anos vivi em Itabira.
Principalmente nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento de ferro nas calçadas.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação
[...]
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,

é doce herança itabirana.
 [...]

 Itabira é apenas uma fotografia na parede.
 Mas como dói!

(DRUMMOND, 2010. v. 1. p. 84)

No poema citado anteriormente, *Confidências do Itabirano*, Drummond deixa claro que este seu jeito de ser (sisudo, ensimesmado) é um reflexo do local de seu nascimento. Entretanto, esta não é, nem pode ser a única interpretação possível deste quadro. O material representado é apenas a expressão de um externo que impulsiona o pensamento. O relato de sua cidadezinha, não pode se restringir a uma mera descrição. A escrita para Drummond não é limitada à foto de uma cidade do interior de Minas Gerais, é antes, o receptáculo de uma série de afetos que lhe veste e o impulsiona a escrever.

Itabira é a sua “experiência Americana” e que, por isso mesmo, está arraigada ao seu “modus operandi”. Destituir Itabira de Drummond é retirar do poeta sua capacidade de produção. Se, por um lado, não é possível resumir o exercício poético a experiência da vida prática, extirpá-la por completo é também outro erro: “o tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse” (DRUMMOND, 2010 v.1, p. 143). São os agenciamentos que ditam o ritmo e, um tempo pobre de pensamento, gera agenciamentos pobres.

Fazer do pensamento e da arte uma experiência do fora pressupõe o contato com uma violência que nos tira do campo da reconhecimento e nos lança diante do acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando certeza e verdades.

(LEVY, 2011, p.100)

A imagem de sua cidade natal, o retrato preso na parede, é a violência que o toma e o impulsiona na criação. O processo artístico, neste caso, é a representação de um pensamento que se debruça na experiência para fugir a ela. Itabira não é a imagem de uma cidade mineira (perdida ou deixada), mas de toda cidade. Caso contrário, a leitura deste poema serviria apenas como biografia do autor, como uma maneira de interpretar sua personalidade, seu jeito de ser. Negar esta compreensão é resumir os livros de poesia a diários, onde o poeta escreve suas impressões e indagações, é garantir, talvez, apenas uma exclusiva compreensão filológica do texto:

Claro que a poesia é mais do que isso, mas o crítico bem-armado (...) pode explicar muito bem os versos de Drummond, o que seria impossível a quem desconhecesse retórica, psicologia, teoria literária, sociologia, filosofia da arte, estilística e todo um conjunto de conceitos e termo próprios a “ciência da literatura”.

(LEAL, 2005, p. 326)

O processo de criação poética (artística em geral) é uma manifestação excepcional, sem nenhuma similitude com o processo de análise crítica ou de estudos acadêmicos, a linguagem ali manifesta pode (e deve) ser interpretada, mas nunca codificada/decodificada. Esta espécie de psicologismo instituído é, certamente, um caminho a ser seguido por outras áreas do conhecimento – onde o artista é uma espécie de mestre– mas, não poder ser a única. Não se retira o mérito do conhecimento adquirido, dos anos de aprofundamento, mas a falta de um saber determinado pode ser aquilo que capaz de gerar um novo tipo de conhecimento e assim: fará falta a compreensão correta? Haverá verdade ou mentira em uma obra poética.

Coisa miserável,
suspiro de angústia
enchendo o espaço,
vontade de chorar,
coisas miserável,
miserável.

(DRUMMOND, 2010. v. 1, p. 68)

Haveria de ser menos “miserável” a apreensão da “coisa” feita pelo receptor, se ele não soubesse o móvel que sustentou toda miséria narrada pelo escritor para a construção do poema anteriormente (coisa miserável)? Sua angústia, que de tão tangível era capaz de encher o espaço, seria menos (ou mais) “espaçosa” que a do proponente? Seu choro seria menos miserável, se não soubesse o motivo que levou ao choro verdadeiro? Ao poeta, neste caso Drummond, cabe o incentivo ao ato de caminhar, é ele que provoca a reação do receptor, que gera as marcas necessárias para o desenvolvimento do pensar e só. Não cabe ao crítico, ou mesmo ao autor, ser um tradutor de sua obra. O poema não é um cânone religioso, ele não é responsável pela instituição de verdades que deve ser erigida por esta ou aquela pessoa. O fundamental na poesia não é o mundo que ela descreve, mas aquele que ela incita a criar e, qual o sentido de criar um mundo inacessível? Ou ainda, um mundo feito para alguns eleitos? Não, o verso não é este algoritmo resultante de uma série de predicados e, por vezes, sua significância não é dada apenas pela razão. O leitor, de certa forma, empresta ao texto partes significativas suas durante seu entendimento.

Vejam, como exemplo, o poema “No meio do caminho”:

No meio do caminho tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
Tinha uma pedra
No meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 Na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 No meio do caminho tinha uma pedra.

(DRUMMOND, 2011, pág. 133)

Este poema é, sem sombra de dúvidas, o mais controverso da história poética do Brasil. Sua repercussão (principalmente a negativa) foi tamanha e durou tanto tempo que, 37 anos após a edição de alguma poesia¹² (primeiro livro de Drummond e onde estava o poema), no ano de 1967, Drummond lança “uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema” que reúne algumas críticas feitas ao poema durante anos a fio. Mas, segundo Drummond o poema não deveria ter tamanha repercussão:

O Sr. Drummond de Andrade passa por ser o autor de um poema (?) ou que melhor nome tenha, a que deu o título “No meio do caminho”. Essa produção correu mundo e é considerada ora obra de gênio ora monumento de estupidez. Na realidade, não é nenhuma dessas coisas, nem pertence ao estro do Sr. Drummond. Com efeito, quem se der o trabalho de examinar-lhe o texto verificará que se trata tão somente da repetição, oito vezes seguidas, dos substantivos “meio”, “caminho” e “pedra”, ligados por preposições, artigos e um verbo. Não há nisto poema algum, bom ou mau.

(Drummond, 2010, p.383)

Como podia eu imaginar que um texto insignificante, um jogo monótono, deliberadamente monótono, de palavras causasse tanta irritação, não só nos meios literários como ainda na esfera da administração, envolvendo seu autor numa atmosfera de escárnio? Professores de português, ainda sem curso de letras, geralmente bacharéis de formação literária convencional, espalhavam pelo Brasil inteiro, nos Ginásios, que o modernismo era uma piada ou uma loucura, e como prova liam o poeminha da pedra. Sucesso absoluto de galhofa.

(DRUMMOND, 2012, P. 09)

Com isso, chegamos a outro aspecto da poesia. Se por um lado, o poema é o significado apresentado pelo autor na expectativa (por vezes infrutífera) de representar uma imagem cara a sua pessoa, por outro, ele é objeto de uma apreensão que transcende as implicações lógicas e que, por assim dizer, não se resume as deduções filosóficas, ou ainda, de qualquer outra ciência humana. O verso escrito é uma espécie de composto que se molda com a realidade de quem o observa. Por isso, ao mesmo tempo em que “a pedra no caminho” é o *start* que nos fornece mecanismos para pensá-la como os obstáculos que nos aparecem na

¹² A primeira aparição do poema “No meio do caminho” ocorreu na Revista *Antropofagia*, no ano de 1928. Revista que, apesar de ser um móvel relevante para a divulgação da nova estética modernista, foi publicada apenas em 1928 e 1929. Entretanto, apesar de sua importância, é somente após o lançamento do livro (1930) que o poema tornou-se realmente conhecido.

tentativa de nova empreitada, ela é, ao mesmo tempo, a simples pedra que enfeita o quintal.

Independente do papel exercido por seu criador, indiferente aos anseios daquele que cunhou suas linhas, o texto impresso na folha é sempre o mesmo, apesar de todas as infundáveis interpretações que irão ocorrer ao longo dos anos. A imagem retratada guarda os gestos e a tonicidade, independente daquela que serviu de modelo. À revelia de Shakespeare, Romeu e Julieta estão fadados a morrer indefinidamente, sem o livre exercício do amor que nutriam um pelo o outro.

A obra de arte criada mantém-se *ad infinitum* e, obviamente, extrapola a temporalidade. Mas, o que se conserva não é a tinta imposta sobre o papel, a tessitura esculpida sobre a pedra ou a letra organizada em verso, o que se mantém são as sensações. Ao ler uma poesia, não é a letra que nos causa comoção, mas o bloco de sensações que sua leitura nos impõe. Isto é um composto de perceptos e afectos (DELEUZE & GUATTARI, p. 213, 2009), que extrapola, por vezes, a própria experiência.

2.2. Arte, poesia e política

As coisas tangíveis
Tornam-se insensíveis
À palma da mão.

Mas as coisas findas,
Muito mais que lindas,
Essas ficarão.

(DRUMMOND, 2010 v.1, p. 310)

O sorriso composto na tela não é somente a justaposição de camadas de tintas, mas antes, é a composição de certa impressão projetada pelo artista. Assim, a “obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 213). Entretanto, ainda que a função artística esteja vinculada a sensação, não se pode retirar por completo a ação prática de sua produção. Seria negar todo trabalho afirmar que há uma espécie de capacidade poética dentro de cada indivíduo e que o poeta a aciona indistintamente quando precisa, porém certas coisas “muito mais que lindas”, ainda que “insensíveis à palma da mão”, são

capazes de nos afetar substancialmente a ponto de nos formar enquanto indivíduos – a despeito de toda sua intangibilidade. Assim, se por um lado, abandona-se a memória para a construção de uma imagem, por outro, parte-se dela para a criação de um mundo como deveria ter sido.

Se por um lado a memória é peça fundamental para a produção de uma arte meramente mimética, ela é também, um passo inicial (fundamental, até) para o processo de uma arte criadora, tendo em vista que é sobre ela – sobre as impressões que foram registradas, filtradas e armazenadas – que os artistas de apoioam para, por intermédio da fabulação, compor e adaptar seres e mundos diversos.

É que a imagem não se define pelo sublime de seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua “tensão interna” ou pela força que faz para [...] se desprender da memória e da razão [...]. A imagem não é um objeto, mas um “processai”. Não se sabe a potência de tais imagens, por mais simples que sejam do ponto de vista do objeto [...]

(DELEUZE, 2010, p. 81)

Além disso, é somente pela memória que a obra de arte pode atingir uma de suas funções usuais: a comunicação com o outro. Sem ela, não seria possível ao receptor a percepção e o entendimento daquilo que está sendo apresentado – independente do quão primitivo fosse o processo de comunicação. Por outro lado, graças a esta composição, a memória torna-se um limitador do processo de percepção artística, visto que é sobre a memória de quem percebe que a obra ganha novo significado. De certa forma, então, a memória está presente nas duas extremidades de uma percepção artística, contudo, sem (em nenhum dos casos) representar o papel fundamental, tendo em vista que a relação é de um processamento ininterrupto e que, assim mesmo, se infere infinitamente em novos jogos de percepção.

De certa maneira, então, ao observarmos uma obra artística, nossa “mente” procura em nossos arquivos mais antigos o registro daquilo que está sendo enunciado para que a razão, aplique o significado ao objeto. Contudo há de aparecer certos tipos de expressões artísticas que não se enquadram nesta estrutura e sim numa espécie de devir-artístico, infindo “processai”.

Conclui-se, com isso que, como processo a memória é o sustentáculo do desenvolvimento artístico, mas a criação do grande artista não pode se resumir aos anseios íntimos. Escrever, neste caso, não é apenas uma ação interna – não se

limita ao exercício de orientação e sistematização do pensamento – mas, também uma ação imperiosa de comunicação.

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos.
Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,
na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,
no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,
na tua fria vontade de resistir.

(DRUMMOND, 2010 V.1, p. 243)

O escritor, não imprime nas linhas apenas aquilo que reside seu interior – como já vimos – mas, o resultado de agenciamentos constituintes que formaram seu povo. Por isso, “O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possível”. (DELEUZE, 2011, pág. 09). A instância política da arte, não se resume a experiência ínfima do autor: Stalingrado é também poesia. A destruição da cidade, a vida que resiste contra a contra o estouro da bomba e, mesmo a “fria vontade de resistir”, são os nuances poéticos de um verso que se escreve com a própria vida e que, por isso mesmo, retrata uma espécie de poesia de jornal – poesia de um povo.

A experiência da arte (o gesto poético de Drummond) é resistente: “ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha.” (DELEUZE, 2010, pág. 219) e que, num mundo coberto de escuridão aclara os sentidos para visão de um mundo possível em meio aos escombros de Stalingrado.

“as minorias e as majorias não se distinguem pelo número. Uma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria. O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme [...] ao passo que uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo”.

(DELEUZE, 2012, p. 218)

Sobre esta visão, então, presumimos dois tipos de arte: a que se diz não-política e a assumidamente política. A não-política é subdivida em duas partes: a primeira parte é composta pelos representantes da “voz majoritária”, do poder dominante e que, por isso mesmo, são incapazes de produzir o novo; a segunda parte é feita pelos que não são políticos, mas que inconscientemente, sustentam e perpetuam a ação do *status* dominante.

Quanto à arte eminentemente política sua principal característica é a de estabelecer novos tipos de associação, dando voz às minorias: o negro é a mulher, o louco, a criança, o deficiente e o estrangeiro, enfim, qualquer um que, por motivos

que não nos cabe aqui estudar, são alijados de sua capacidade de fala em nossa sociedade.

Da mesma forma, poderíamos utilizar esta expressão para a própria arte e, no nosso caso, para a arte poética. Em um tempo dominado pela ciência, a fala do artista é também uma fala de minoria. Então, no desenvolvimento destas linhas, há um outro “tipo” de minoria, de um pensamento menor, mas não de um povo e sim de todos os povos:

Tenhamos o maior pavor.
Os mais velhos compreendem.
O medo cristalizou-os.
Estátuas sábias, adeus.

Adeus: vamos para a frente,
Recuando de olhos acesos.
Nossos filhos tão felizes...
Fiéis herdeiros do medo,

Eles povoam a cidade.
Depois da cidade, o mundo.
Depois do mundo, as estrelas,
Dançando o baile do medo.

(DRUMMOND, 2010 V. 1, p. 2010)

De certa maneira, esta visão política da arte, sempre esteve presente. Durante o “desaparecimento” do grego escrito, foi na poesia declamada que se delineou a construção da cultura grega, assim como, é no poema sobre “Tiamat”¹³ que se explica a criação do mundo na cultura persa. Quando o homem utiliza de seus mecanismos para se expressar, ele assume (como em toda ação política) as características fundantes de seu tempo. Hoje, mais do que nunca, o medo (da violência, da morte e de não ser capaz - tão presente em uma sociedade de resultado) é uma destas questões que abraça a todos os povos.

O homem, neste caso, é a medida das coisas. A criação artística é necessariamente a representação de uma ideia que envolve a intencionalidade humana, a maneira como se percebe o objeto e as características do mesmo (mas, sempre avaliadas por um indivíduo). Mesmo que imerso em originalidade (exigência analítica de qualquer obra), mesmo que haja embebida nele toda criatividade (móvel propulsor do artista e matéria-prima da arte), sem o aval do homem a “santa ceia” é apenas um monte de tinta sobre uma tela.

Entretanto, cada representação artística possui características próprias

¹³ *Tiamat é a porção feminina da água primitiva que originou a criação segundo os persas.*

durante o processo de criação. Em se tratando de poesia, causa primeira deste trabalho, a representação política não pode estar acompanhada de extensas linhas, perdendo-se em devaneios e “verborragias”. Uma das singularidades da poesia é a restrição de suas linhas. O bom poeta é conciso e, a brevidade de seus versos não é capaz de tomar à força aquilo que é expresso. Para ilustrar, tomemos como exemplo, o singelo e grandioso poema de Drummond:

Os cacos da vida, colados,
formam uma estranha xícara.
Sem uso, ela nos espia do aparador.

(DRUMMOND, 2010 v. 2, 105)

Uma visão simplista do poema cerâmica (José & outros), descrito acima, poderia nos passar a imagem da inutilidade da vida, expressamente retratada na última linha do poema, entretanto, existem outros fatores presentes nestas linhas que merecem ser destacados. Para começar, a figura da xícara. Presente no cafezinho ou na vista que corre pelas ruas, é uma realidade imanente na vida dos brasileiros, desde os seus mais longínquos confins, do Oiapoque até o Chuí. Drummond é um daqueles poetas que utilizam verbos fácies, palavras coloquiais, para a construção de seu ideário poético.

“Os cacos da vida colados”, onde o autor parece nos remeter a uma espécie de vida, ou de indivíduo (uma vez que é ele o ser vivente) composto por cacos. Para tanto, basta-nos pensar na quantidade de informações que um indivíduo absorve diariamente, na pressão e no adestramento social e ainda, na imensa quantidade de identidades que ele precisa assumir – para usarmos o Drummond como exemplo: poeta, jornalista, cronista ou funcionário público. Ser três em um só, um homem com diversas faces coladas em uma só. Esta composição inadequada, este imenso conjunto de seres que somos é, de certa maneira, uma manifestação atual do nosso modo de vida.

O poeta entra no elevador
O poeta sobe
O poeta fecha-se no quarto

O poeta está melancólico

(DRUMMOND, 2010 v. 1, p.26)

No trecho acima, temos uma questão muito cara à obra poético-filosófica de Drummond: sua melancolia. Em uma primeira instância, percebemos esta melancolia representada pelas coisas cotidianas, pela vida cotidiana. Em outro momento, na incapacidade de compreensão de seu próprio, ou ainda, pela

impossibilidade de se dizer alguém ou algo – Como ser alguém em uma vida de casos?

Entretanto, é imperioso destacar que esta estrutura alquebrada, melancólica e desapontada com sua invisibilidade, não é uma característica psicológica de Carlos Drummond de Andrade. O que vemos é a manifestação do pensamento angustioso do poeta, Carlos é jornalista, assessor do ministro da educação. Ou seja, esta versão carregada em dor é, na verdade, a representação do “eu poético-filosófico” que ele cria para manifestar seus pensamentos. É uma terceira pessoa, mas não é um efeito de uma dupla-personalidade. É, segundo Deleuze, a personificação do próprio poeta, melhor dizendo, é feição revelada de seu personagem-conceitual, uma espécie de heterônimo do próprio poeta: “assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é Eu? É sempre uma terceira pessoa” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 36). E então, a melancolia expressa é aquela que se manifesta na figura do Drummond enquanto poeta e, por isso mesmo, impossibilita o conhecimento pormenorizado de seu modo de ser (a partir da análise da poesia).

E em Drummond, a origem deste “eu poético”, ou melhor, deste personagem conceitual (um estrangeiro a ele mesmo e que reside no “eu-poético”, camuflado por entre seus pensamentos), é dada pela conjunção entre a época e o meio histórico em que apareceu, manifestando desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento, modificando e criando novos territórios¹⁴. No fundo, os personagens conceituais são única e exclusivamente pensadores e, e seus traços personalísticos se juntam estreitamente aos traços diagramáticos do pensamento e aos traços intensivos dos conceitos (DELEUZE & GUATTARI, 2009, pág. 92).

Contudo, tal pensamento só é possível se não nos preocuparmos com a intervenção do psicologismo na arte. O autor não pode limitar-se a escrever aquilo pelo que passou ou que deseja passar. A Literatura – ou, ainda, qualquer outra instância artística – não é a assunção da problemática psicológica de ninguém, o livro não é um diário. O escritor não deve esperar que o que é escrito seja o objeto

¹⁴ "O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, e a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras; elas supõem, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato nesse sentido que o território, e as funções que aí se exercem, são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou componentes de meios tornados qualitativos." (DELEUZE, 2008, P.308)

final sobre algo, mas o meio. O movimento da pena, feito pelo poeta, é o início de realização de um pensamento que procura se manifestar e que só será completo na leitura do outro. Por tanto, a função do artista é expressar uma maneira de ser e, não somente a sua:

A mão que escreve este poema
 não sabe o que está escrevendo
 mas é possível que se soubesse
 nem ligasse.

(DRUMMOND, 2011, p. 137)

A vida não cabe nas linhas de nenhum livro, não há como resumi-la à capacidade literária de um ser humano. Aliás, a própria experiência da escrita seria inenarrável, uma vez que, a todo instante, o poeta é um estudante do ato de escrever: “Nós escrevemos para perder nosso nome, o querendo, não o querendo, e decerto nós sabemos que um outro nos é dado necessariamente em retorno, mas qual é ele?” (BLANCHOT, 2011, p. 53). A mão ignora o poema, visto que a escrita é um movimento do puro-devir, é um processo que se separa do que é vivível e que atravessa o que foi vivido. “escrever não é impor uma forma a uma matéria” (DELEUZE, 2006, p.5) ou limitar o que é vivido. Além disso, preciso é lembrar que o poeta não é enunciador apenas de si próprio: “o devir do escritor (...) apresenta a literatura como enunciação coletiva de um povo menor (...), que, por intermédio do escritor e nele próprio, encontra sua expressão” (DELEUZE, 2011, p.10).

Com isso, o conceito criado não se restringe a uma simples ideia, morta entre os livros dos especialistas. O conceito é, neste caso, a resposta a uma necessidade que se apresenta, uma espécie de imagem que está coadunada com o espaço em que se está inserindo.

Não se constrói pensamento (na filosofia ou na literatura) racionalizando meramente sobre fatos cotidianos – do igual apenas o mesmo se dá. Sem a utilização do recorte nos planos de pensamento (da filosofia e da arte), sem possibilitar o entrelaçamento das áreas de vizinhanças dos conceitos criados ou a formação dos blocos de sensações dos afectos e dos perceptos, o pensamento criador não advém. Se não há criação, não há filosofia, afinal, “a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (DELEUZE & GUATARRI, 2009, p.10) “e nem tão pouco, a literatura que nos cabe tratar, pois, escrever é criar uma outralingua no interior da língua” (DELEUZE, 2009, p.9).

O que importa, então, não é a opinião emitida pelo autor no desenvolvimento

de suas linhas ou tão pouco o carácter social e a relação de sociabilidade expressa por seus personagens (na filosofia ou na arte), o importante é o conhecimento desenvolvido através dos devires enunciados.

Por exemplo, se dizemos que um personagem conceitual gagueja, não é mais um tipo que gagueja numa língua, mas um pensador que faz da gagueira o traço do próprio pensamento enquanto linguagem: o interessante é então “qual é este pensamento que só pode gaguejar?”.

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 92)

Há, com isso, uma espécie de pensamento, um tipo específico, que só pode ser pensado enquanto “viés artístico”. Em “A Metamorfose”, talvez a mais famosa obra de Kafka, por exemplo, a transformação paulatina do homem em inseto, é uma espécie de movimento utilizado pelo autor (um tipo de devir inseto) que nos auxilia a compreender uma vida que se torna à parte, sem necessidade de existência, sem voz alguma: a vida invisível de um inseto.

Este ato não representa a “metaforização” de um personagem. Gregor Samsa não é um indivíduo que se parece com um inseto; ele não representa o pensamento de um autor que busca o “fingir” do personagem. O caixeiro, neste caso, é o próprio inseto. O que se percebe nas obras de Kafka, segundo Deleuze, é a identificação de um Devir Animal, tão necessário para a construção de uma nova imagem do pensamento.

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.

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.89)

Entretanto, é preciso discernir a diferença que há entre a arte e a filosofia de maneira clara. Ainda que a arte também estabeleça construções a partir de um plano do pensamento, sua edificação não é feita da mesma maneira que a filosofia. Enquanto a filosofia se instaura no caos com a necessidade da virtualidade, ou seja, para a construção de conceitos – de conhecimentos – que se criam e recriam a partir da relação com os conceitos em suas zonas de vizinhanças, com a arte o oposto acontece. O corte proposto no plano de composição tem o intuito de cristalizar, de criar blocos de afecções e percepções, aliás, mais ainda: afectos e perceptos. Enquanto os afectos estão para além da força daqueles que atravessam por eles, os perceptos se apresentam como espécies de percepções independentes daqueles que as experimentam. Ao criar um texto, os grandes autores, se debruçam

sobre o plano de criação artística e ao procurar relatar com verossimilhança a sensação de estar no deserto, no mar ou nas montanhas, suas descrições ultrapassam em demasia os que nela viveram.

Se, por um lado, durante o processo de criação o filósofo é “levado” ao plano de imanência, esta espécie de instância pré-filosófica onde o mesmo estabelece seu mergulho e sua linha de fuga; na arte, o autor é levado ao plano de composição, que também poderíamos chamar (criando um “desvio” filosófico) de pré-artístico¹⁵ e, onde, de certa forma, o artista estabelece seus cortes, sua captura, para a criação de sua obra-de-arte. Entretanto, se a criação filosófica (o conceito) é marcada pela interposição de novas ideias, ou seja, o conceito é sempre uma espécie indeterminada e que está, conseqüentemente, vindo sempre a ser; na arte, o mesmo não acontece. Ao implementar o corte no plano de composição, o artista estratifica a criação e naquele momento, molda a sensação capturada em uma imagem específica.

2.3. Da literatura

De maneira geral (talvez necessariamente): “as línguas, escrita e falada, não marcam do mesmo modo certos traços gramaticais” (VANOEY, 2007, p. 36). Com efeito, durante a utilização dos recursos orais, certos mecanismos (gesto ou intensidade) são acrescentados como móveis necessários ao processo comunicação, diferentemente da expressão dos signos gráficos. De certa maneira, então, a “língua escrita é ‘menos econômica’ do que língua falada” (VANOEY, 2007, p. 36) visto que, a necessidade de descrição para a representação de uma ideia em um romance/poesia poderia, na língua falada, ser resumida a um único gesto durante uma conversa.

¹⁵ Não há, nas obras de Deleuze, menção a um plano que seja “pré-artístico”. Neste caso, a afirmação é referendada nas afirmações sobre o plano pré-filosófico: “Se os conceitos preexistissem já prontos, teriam limites a observar; mas mesmo o plano “pré-filosófico” só é assim nomeado porque se o traça como pressuposto, e não porque ele existiria antes de ser traçado” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 102) “Ele é afetado pelo que o povoa, e que reage sobre ele, de modo que só se torna filosófico sob o efeito do conceito: suposto pela filosofia, ele não é menos instaurado por ela, e se desdobra numa relação filosófica com a não-filosofia”. (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 122). Assim, este plano pré-artístico é aonde são “cortados” os conceitos criados pelo filósofo “pela-metade”, da mesma maneira que o filósofo irá mergulhar em seu plano de imanência.

no decorrer de uma comunicação oral, os interlocutores estão em presença, num lugar e num tempo conhecidos por eles (considera-se aqui o caso mais comum da conversação à parte por ora o caso da comunicação oral à distância e indireta); trocam observações a respeito de um determinado assunto. [...] A comunicação escrita é menos 'econômica' e força o emissor a fazer referência mais precisas sobre a situação. Por exemplo, num romance o leitor está fora da situação e o autor se vê forçado a dar-lhe com precisão seus elementos (lugar, nome dos personagens, datas, etc.); trata-se, então, apenas da situação dos personagens e raramente se fará alusão à situação do romancista no ato de escrever, ou do leitor no ato de ler, uma vez que estas duas operações estão distanciadas no tempo e no espaço.”

(VANOEY, 2007, p. 37)

Entretanto, esta aparente dificuldade apresentada na língua falada repercute na comunicação escrita certa necessidade de precisão que, se bem utilizada, será a responsável pela melhor configuração das impressões do receptor: “o motivo que está por trás do escrever não é apenas orientar pensamentos, mas também dirigir-se a um outro” (FLUSSER, 2013, p.26). Os excessos, tão costumeiros na língua falada, neste caso, não podem apresentar-se na estrutura escrita, a exiguidade (a limpeza) no texto é fundamental:

“Passar a limpo um texto é retirar-lhe tudo o que não lhe pertence por direito, modificar o que deve ser modificado, adicionar o que falta. Reduzi-lo ao que deve ser e apenas ao que deve ser. No caso de um poema [...] o poeta necessita pôr em jogo, até onde não possam mais ir, todos os recursos de que dispõe: todo seu intelecto, sua sensibilidade, sua instrução, sua razão, sua sensibilidade, sua experiência, seu vocabulário, seu conhecimento, seu senso de humor e etc. E entre os “cetera” encontra-se a capacidade de, a cada momento, intuir o que interessa e o que não interessa naquilo que o acaso e o inconsciente oferecem”.

(CÂNDIDO, 2012, p. 15)

Em “linguagem” gauto-deleuziana o escritor, neste caso, esculpe a língua, para que salte da história o que há de relevante na comunicação: “*para arrancar o percepto das percepções, o afecto das ações, a sensação da opinião*” (DELEUZE, 2009, 228). Esta imersão em si e, por consequência no seu redor, bem como este processo de torção idiomática (lexical) afasta o significado escrito de seu significado oral. Esta possibilidade de registro, de marcas deixadas sobre o papel, imputa a escrita certa relação de complexidade que está para além do papel.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
Tem mil faces secretas sob a face neutra
E te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que deres:
Trouxeste a chave?

(DRUMMOND, 2010, p.141)

O verso¹⁶ composto pelo poeta Itabirano remete a ideia de um mundo, de uma instância, diferente da física, onde se congregam de maneira indiscriminada todos os versos. Esta espécie de visão metafísica da poesia e, conseqüentemente, da arte, nos incita a outra possibilidade de pensamento: há quem não possua a chave para o exercício da literatura? Ou ainda, há quem não possa ser poeta? Ora, se há necessidade de possuir uma chave, para o acesso a esta outra instância, é fácil de presumir que nem todos a possuem.

Esta maneira de pensar, de propor, pode conduzir ao raciocínio pela aceitação da teoria do gênio de Schopenhauer¹⁷. Mas, não se trata de aceitar a ideia de um indivíduo sobrenatural e sim, de reconhecer a capacidade que algumas pessoas possuem para o exercício da arte, ou ainda, de uma arte específica. Afinal, porque isto seria impossível, visto que somente há alguns homens é dado o raciocínio diferenciado das ciências ou do esporte? O olhar do artista não é o olhar do biólogo e vice-versa. Enquanto, ao observar o corpo de um indivíduo, por exemplo, o primeiro é levado a perceber as incríveis relações do organismo na pele ou no som que se projeta do corpo e que, por assim, estabelecem a possibilidade de vida daquele sujeito; o segundo percebe os inúmeros matizes que se misturam na carcaça do corpo, a tonicidade da voz que se impressa e o olhar, dispersivo ou penetrante, que se manifesta incessantemente.

A arte é linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos de blocos de sensações que fazem às vezes de linguagem.

(DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 228)

Não há então, como se vê, um condicionante anterior a arte. Não há como resumir, estatizar, delimitar os seus caminhos. Ao observar um objeto, o artista é violentado por esta expressão que vem do fora, assim: “o pensar não é uma atividade inata, mas algo que sucede ao pensamento quando este é violentado”. (LEVY, 2001, p. 100). Por isso, não se trata de estabelecer o pensamento manifesto do artista, mas da maneira de “agir” de uma época - a fala que se expressa é

¹⁶ Trecho do poema “procura da poesia”, conteúdo do livro “A rosa do povo”.

¹⁷ A capacidade proeminente para este gênio, somente do qual podem originar-se as obras de arte autênticas. [...] a genialidade nada é senão a objetividade mais perfeita, ou seja, orientação objetiva do espírito [...] Em conseqüência, a genialidade reside na capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição. (SCHOPENHAUER, 2001, pág. 61) A raiz do gênio, portanto, está no modo de conceber o mundo intuitivo, na pureza da intuição. (SCHOPENHAUER, 2001, pág. 69)

histórica, mas também geográfica – o artista não é um manifestante de si mesmo, mas de todo um povo.

As palavras, no caso da poesia, representam um segredo até mesmo (e principalmente) ao poeta que as anuncia. O verso não é a fundamentação de toda uma personalidade, não há passado na poesia, mas apenas uma maneira de pensar manifesta em um instante. É uma espécie de clarão que se transforma e se molda momentaneamente, mas que não se delimita. Ele nunca é o mesmo, pelo contrário, é sempre reinventado, recriado, pelos pensamentos que o atravessam. Cada letra de um poema, cada acentuação ou sinal é, na verdade, um regime de luz que se revela em um mundo que está sendo criado.

Por tanto, a arte ou, mais especificamente, a poesia, não define o artista que o compôs. Não há psicologismo capaz de dar conta disso.

“A história, segundo Foucault, nos cerca e nos delimita; não diz o que somos, mas aquilo de que estamos em vias de diferir; não estabelece nossa identidade, mas a dissipa em proveito do outro que somos.”

(DELEUZE, 2010, pag. 123)

“Quando digo ‘Alice cresce’, quero dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. Sem dúvida, é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se torna um e outro. Ela é maior agora e era menor antes.”

(DELEUZE, 2000, pág. 1)

Se por um lado temos a construção de uma nova obra-de-arte toda vez que ela é analisada, por outro, temos um artista que nunca é o mesmo. Se acreditássemos que a obra enunciada é a manifestação exclusiva do pensamento artístico, o que não acreditamos, seria preciso assumir a possibilidade de padronizar uma única maneira de pensar do indivíduo. Mas, a estrutura cognoscível do sujeito é dilatada durante sua vida, impondo necessariamente, uma nova maneira de ser.

Ao terminar sua obra, como a Alice na Obra de Lewis Carol, o artista não é mais o mesmo. Enquanto clarão, o poema não é a construção de um pensamento que perpassa a história. O verso é antes uma espécie de representação geográfica, é a manifestação de um pensamento catapultado pelo encontro de forças, pela manifestação de um intercessor¹⁸, que retirou da passividade o artista. Então, a obra

¹⁸ “O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores (DELEUZE, 2010, p. 160) Levando em consideração que, para Deleuze, o pensamento não é atividade inata, mas que só nasce se manifestada por um externo, o intercessor estabelece um papel fundamental. Afinal, é somente por

de arte, como qualquer outra manifestação humana, não é a manifestação de quem somos, mas do que “não-somos”. Quem lê, não conhece o autor, no máximo, descobre sua maneira de delimitar a personalidade alheia: o outro é sempre um indizível.

Por outro lado, toda representação artística tem por finalidade o processo de comunhão com o outro, caso o contrário não teria sentido todo o esforço para a produção. O trabalho irrestrito durante dias, meses, ou até mesmo anos, diante de um bloco imenso de mármore, ou ainda, as pinceladas trabalhadas apenas nos mesmos minutos do dia, não pode ter outro sentido além da necessidade de comunicação.

No caso da literatura, ou mesmo da poesia, enquanto escreve, o autor é tomado por um clarão em que ele projeta todas as informações necessárias a execução de sua tarefa. A significação, neste caso, é construída por certa regra de sentido, gramática ou escolha metafórica. Contudo, mesmo de posse de toda esta regra, mesmo sendo o autor aquele que dá a inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real, não é dele mais a ideia projetada sobre o papel. Ao entrar em contato com a “mente” do leitor a palavra violenta o pensamento do mesmo e o lança “diante do acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações com o senso comum são rompidas, abalando certeza e verdades” (LEVY, 2011, p. 100).

Evidentemente, a linguagem possui uma dimensão básica, “prosaico-significativa”, como um meio (diga-se passagem, privilegiado) para transmitir mensagens e instruções que, reconhecidas pelo ouvinte ou pelo leitor, autoriza-nos a desembaraçar-nos do “envelope” (as palavras) utilizado para aquela finalidade restrita.

(PERÍSSÉ, 2004, pág. 90)

O ato de abrir o “envelope” das palavras é, também e necessariamente, o ato de criar um mundo na mente de quem as observa. Não há como garantir que toda letra foi absorvida, que toda imagem foi decodificada e assim, não dá para afirmar que toda “intencionalidade” do autor, do personagem aludido no poema ou na história, foi compreendido. Este padrão buscado pelo comunicante não é atingido na íntegra. Cada um de nós é tocado de maneira distinta. É claro, existem ideias que parecem claras a todos e que a arte, aparentemente, mantém sua criação conservada. Mas, a impressão é necessariamente individual, ao observar a imagem postada sobre uma

tela, visto não haver um padrão específico, cada indivíduo a reconhece de maneira particular.

As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puros, largas, autênticas, indevassáveis.

(DRUMMOND, 2010, p. 139)

É claro que, a mão que escreve o poema deixa sobre ela sinais impossíveis de serem desbastados, mas o discurso lido não é exatamente igual ao escrito. As palavras comungam entre si e, obviamente, com a imagem projetada na mente de quem a aprecia.

Independente do papel exercido por seu criador, indiferente aos anseios daquele que cunhou suas linhas, a obra de arte é a “única coisa no mundo que conserva [...] a moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos gesto que não depende mais daquela que o fez” (DELEUZE, 2011, p. 213). Por outro lado, o texto impresso na folha é sempre outro, na medida em que é lido, da mesma maneira que a moça apreciada no quadro é sempre uma nova moça. Mas, isso que mantém e que, por assim dizer, extrapola a temporalidade, não é a tinta imposta sobre a tela, a tessitura esculpida sobre a pedra ou a letra organizada em verso, mas as sensações.

Diferentemente da indústria que conserva sobre uma parede a tinta, sobre um piano a cor, a arte, de certa maneira, conserva o que há em si. A imagem retratada guarda os gestos e a tonicidade, incutindo no observado uma ideia, independente daquela que serviu de modelo. À revelia de Shakespeare, Romeu e Julieta estão fadados a morrer indefinidamente, sem o livre exercício do amor que nutriam um pelo o outro.

O que há de mais importante na literatura, sabe? É a aproximação, a comunhão que ela estabelece entre seres humanos, mesmo à distância, mesmo entre mortos e vivos. O tempo não conta para isso. Somos contemporâneos de Shakespeare e de Virgílio. Somos amigos pessoais deles.

(DRUMMOND, 2008, p.52)

Portanto, ao ler uma poesia, não é a letra que nos causa comoção, mas o bloco de sensações que sua leitura nos impõe. Isto é, este composto de perceptos e afectos (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p. 213), que extrapola, por vezes, a própria experiência vivida. Pode ser que, ao ler Virgílio, tenhamos nós, uma maior vivacidade sobre os tempos gregos, do que aquele que lá esteve. Há na literatura

uma espécie de cor própria, de música própria, que atravessa as páginas do livro e se apodera de quem lê e o faz ouvir e o faz entender. “De cada escritor é preciso dizer: (...) é um colorista, um músico” (DELEUZE, 2008, p.09) que se serve das palavras para uma criação que “nunca” morre.

Com isso, o exercício poético é, por assim dizer, também uma espécie de exercício médico, na medida em que, o artista estabelece os sintomas de toda uma época por suas linhas e, também, a proposição de outra forma de mundo (sua cura). Sob esta ótica, o livro não pode ser percebido com um diário, aquele local em que o indivíduo escreve suas dores e seus prazeres, mas como uma espécie de intercessor – que o possibilita indagar e pensar as coisas do mundo (do que existe ou que está por existir).

Resistir é perceber que a transformação se faz necessária, que o intolerável está presente e que, portanto, é preciso construir novas possibilidades de vida. Não possibilidades previamente imaginadas que deveriam simplesmente ser efetivadas, mas possibilidades que não são inauguradas no próprio processo de mutação. O que estou querendo sugerir aqui é o processo de criação, seja filosófico, seja artístico, quando engendrado como a experiência daquilo que se chama o fora, promove o surgimento de uma nova ética, de uma nova maneira de se relacionar com o real.

(LEVY, 2011, p.100)

Se por um lado, temos a ciência como interpretadora de mundo, como aquela parte do conhecimento humano responsável por mostrar como as coisas são – as leis que regulavam nossa existência – temos na filosofia e, principalmente, na arte aquela parte que procura nos mostrar novas possibilidades de existência. Ao passo que, como um médico, o artista apresenta os sintomas de regulam uma época, ele também estabelece a cura: “a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um poço que falta” (DELEUZE, 2011, p. 14).

A função da literatura (se é que há alguma) é de estabelecer outra maneira de ser – tão diferente quando pode da vida que se apresenta. O papel tudo aceita, tudo absorve e, a partir dele, tudo se constrói: “há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras” (DELEUZE, 2011, p.09) e é o delírio do escritor que as inventam. Delírio que o faz enxergar uma questão diferente, uma vida diferente e que não se coaduna com as neuroses – “psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado” (DELEUZE, 2011, p.14). Com isso, este delírio que advém de sua maneira diferente de interagir com as coisas e que “provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes

demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossível”. (DELEUZE, 2011, p.14).

O mundo é esta espécie de conjunto uniforme, composto inclusive, pelo próprio homem e, por isso, é tão necessário o delírio. É somente por ele, por esta espécie de devir-doente, que o pensamento-desviante se anuncia. Neste caso, uma visão padronizada da vida, estruturada segundo esta certa maneira de ver a vida e as coisas, de nada adiantaria. O doente é aquele que, diferente dos demais, procura uma nova maneira de existência.

Mas, é forçoso considerar que, este tipo de escrita não é necessariamente um padrão, ao contrário. Por outro lado, há os que, imbuídos pelo delírio, em consequência de saúde debilitada, não se aventurem em uma simples narrativa de sua vida diária e compreendem que, se inserindo em uma vertente desviante, ou ainda, para utilizar um termo caro à filosofia Deleuziana, em uma literatura- menor¹⁹.

A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. E questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária. [...] Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes a língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização.

(DELEUZE & GUATTARI, 2003, p.38)

O termo menor (como já mencionado anteriormente) não está relacionado com o tamanho da literatura produzida, ou então, com a quantidade de fundamentos que serão desenvolvidos a partir dela – pelo contrário. O termo é utilizado por Deleuze, no caso da filosofia, para filósofos como Spinoza e Nietzsche que, por suas ideias, se colocam em oposição à concepção de razão que permeia a história da filosofia desde seus primórdios. No caso da literatura, o menor é utilizado de maneira menos específica e se engrada em diversas circunstâncias.

Como exemplo, tomemos a literatura dos Estados Unidos, analisada por Deleuze em “Crítica e Clínica”. Para ele, o *ethos* dos estadunidenses é fundamentado em uma estrutura tão absoluta de misturas, em uma formação tão disforme que, pensar a unidade é pensar o impossível. Neste caso, o ato de

¹⁹ O conceito de menor é relativamente caro à filosofia deleuziana, visto que, o próprio considera-se um filósofo menor. Para ele, a expressão menor está atrelada a todos aqueles (literatos, filósofos ou cientistas) que desviam da visão tradicional das coisas. Ou seja, aqueles filósofos, por exemplo, que não aceitam o conceito tradicional de razão. No caso da literatura, o escritor menor é aquele que faz parte de um grupo diferente da corrente, ou da visão, de literatura onde o mesmo está inserido. Como exemplo maior, Deleuze nos apresenta Franz Kafka, visto que este autor é uma minoria dentro de uma minoria (Kafka é um judeu, que vive na Alemanha e escreve em tcheco).

escrever do artista americano, não é o produto de um prelúdio individual, mas a voz manifestante de toda uma nação. De um povo imerso em um infinito processo de criação, por isso, para Deleuze, sua literatura é a manifestação de um puro Devir.

No caso de Kafka, analisado ao longo do livro “Kafka: por uma literatura menor”, livro de autoria de Deleuze e Guattari, esta manifestação de menor se dá de outra forma. Segundo Deleuze e Guattari, Kafka é uma espécie de apatriado que faz de sua literatura um mundo novo. Afinal, este Judeu, que mora na Tchecoslováquia, tornou-se conhecido mundialmente tendo escrito seus livros originariamente em alemão – uma língua estrangeira. O menor, neste caso, é uma imposição natural daquele que se desvia do dominador e cria novas expectativas.

3. DRUMMOND E O PENSAMENTO POÉTICO-FILOSÓFICO

3.1. Biografia do pensamento drummondiano

O que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação ao outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos.

(DELEUZE & GUATARRI, 2010, p. 158)

Tem-se, insistentemente, ao longo do trabalho, apresentado a questão da interpelação entre a filosofia e a arte segundo a ótica gauto-deleuziana, bem como, de seus papéis característicos. Entretanto, o fazemos é a fomentação de uma ideia para um avanço, ou ainda, como preparação para um novo corte – ora no plano de imanência, ora no plano de composição.

Se por um lado, o historiador da filosofia dedica-se ao estudo meramente biográfico das obras do autor, no caso deleuziano, isto não acontece. Deleuze, em nenhum de seus estudos sobre outros filósofos parte do que eles teriam dito taxativamente e sim, do pensamento que é possível criar a partir do pensamento enunciado. Ou seja, o filósofo estudado é na verdade, um intercessor, qualquer um, que possibilita o desenvolvimento de um novo conhecimento. Com isso, como já mencionado anteriormente, o discurso poético-filosófico analisado é o considerado como ponto fundamental para a construção de um pensamento que permita a compreensão de certas questões que permeiam a angustiosa vida contemporânea. São elas: a enfadada relação entre o homem moderno e Deus, o medo e a pequenez humana na resolução dos problemas.

Nascido em 1902 e morto em 1987, em seus 85 anos de vida, Drummond acompanhou as principais transformações ocorridas no século passado: duas grandes guerras, a instauração do modelo tecnocrata, o término das grandes narrativas e o levante e a queda do Socialismo. Questões que, vez por outra, fizeram parte de sua obra poética e compuseram de certa forma, a representação desta espécie de “sentimento” de angústia, aparentemente inato ao período contemporâneo.

Quando o poeta, Drummond, no caso deste trabalho, utiliza mecanismos presentes da vida diária, ele, possibilita também ao leitor uma reflexão a partir das coisas que o cercam, facilitando o estabelecimento de uma espécie de composição (quicá dialética) que fará o indivíduo processar de forma mais crítica o ambiente em que está inserido. E no fundo, esta contraposição, esta capacidade dialética de movimento, de uma poesia que se faz no dia-a-dia, é uma das mais fortes representações do pensamento drummondiano. É como se ele colocasse em suas linhas, o rompimento da estrutura proposta pelo modernismo e, ao mesmo tempo, falasse que nem tudo poderia ser mudado. Como se a ironia poética, marca da sua estrutura coloquial, se juntasse ao pessimismo da postura clássica, para então criar sua demarcação de realidade onde nada é absoluto.

Outro fato importante nas poesias de Drummond é a “inter-relação” de seus poemas com a realidade histórica, em seus versos as ações do cotidiano eram retratadas de forma clara, para somente depois serem içadas a construções reflexivas. Este caráter marcante foi utilizado pelo autor, inclusive, para descrever-se no belíssimo “Confissões de Itabirano”, onde o poeta relaciona a frieza e dureza do ferro da cidade de Itabira (onde nasceu), com a sua tristeza e o seu orgulho. Aliás, a cidade mineira, segundo o autor, terá um grande papel na formação do seu caráter poético, do seu “eu Lírico” (de seus personagens conceituais), como podemos perceber, ainda em Confidência de Itabirano: “E o hábito de sofrer, que tanto me diverte, / é doce herança itabirana”. E é neste divertimento ante a sofreguidão da vida, da vida moderna, que se construirá o tom de ironia de seus discursos. É ainda sobre esta contraposição dialética (sofrimento x diversão) que irá se instaurar a base de sua poesia-filosófica.

3.2. O retorcido “Eu” Drummondiano

Por seu turno, os personagens conceituais são os sensibilia filosóficos, as percepções e afecções dos conceitos fragmentários eles mesmos: por eles, os conceitos não são somente pensados, mas percebidos e sentidos. [...] Os personagens conceituais estão sempre e já no horizonte, e operam sobre fundo de velocidade infinita, as diferenças energéticas entre o rápido e o lento vindo somente das superfícies que eles sobrevoam ou dos componentes pelos quais passam num só instante; a percepção não

transmite assim informação, mas circunscreve um afeto (simpático ou antipático).

(DELEUZE, *O que é a filosofia*, pág. 171)

Como já discutidos anteriormente, o personagem conceitual é aquele responsável por enunciar o pensamento proferido pelo filósofo, ou ainda, pelo artista, durante o processo de criação. Com isso é ele que, criado sobre a égide do pensamento, manifesta as características necessárias para o advento deste novo tipo de conhecimento proferido. Enunciador que é criador que é, neste caso, o personagem conceitual é aquela “parte” do autor que extrapola o criador e experimenta o Pensamento, ou seja, é aquele que entra em contato com o plano de caos, ou de composição, absorvendo o viés de sensação e/ou percepção do que deverá ser enunciado.

Se por um lado o “personagem conceitual” criado pelo filósofo é responsável por uma espécie de pensamento que recorta o caos e o transforma em conceitos, ou seja, de noções de significantes (ainda que inacabadas, como já vimos), com a arte o mesmo não se dá. No caso da manifestação artística, o conhecimento proposto não é passível de uma estrutura minimamente rígida, pelo contrário, ele é representante daquilo que não pode ser instituído plenamente. Se, por um lado, o discurso filosófico é “preenche” de significado e estabelece uma corrente específica que conduz o leitor por um caminho, na arte é a impressão sentida pelo leitor que conduz o trajeto – há uma inversão dos papéis. Com isso, não se afirma que a arte não é possuidora de signos, contudo, é imperioso reconhecer que a relação de apreciação do significado da arte é distinta das demais áreas do conhecimento humano.

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

(Poesia, 2010 v.1, p. 28)

Sob a leitura do poema descrito anteriormente, sem nenhuma dúvida, diversas seriam as possibilidades de interpretação dos leitores. Por certo, haveria até mesmo aqueles que, não conhecedores das metáforas, alegassem sobre a impossibilidade haver algo que “a pena não quer escrever” – afinal, eu conduzo a pena. Da mesma maneira, utilizando as linhas anteriores, podemos aproveitar o

pensamento de Drummond para corroborar com nossa afirmação. A poesia, como qualquer outra obra artística, é filha do instante, do momento, com isso, a informação não está incutida totalmente sobre o objeto artístico, mas no ato de percepção. Por isso, o personagem-conceitual imerso no texto poético, não é uníssonos em “personalidade”.

“[...] o artista se debate menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira) [...] A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação.

(DELEUZE & GUATARRI, 2010, p. 262)

Logo, o personagem-conceitual é o resultado desta luta contra o caos, desta tentativa de iluminação provocada e, por isso mesmo, não é uma formação que acaba como a de um representante de uma obra filosófica. Uma vez que ele acompanha o influxo do pensamento artístico, por vezes, em cada poema o personagem-conceitual será único. Com isso, seria impossível destacar todos os personagens conceituais exaltados durante as linhas da poesia de Drummond, o que se procura é a identificação de um “certo tipo” de personagem, com nuances específicas, responsável pela enunciação do discurso que se propõe à análise.

Quando eu nasci, um anjo torto
Desses que vivem na sombra disse:
Vai, Carlos ser **gauche** na vida.

(DRUMMOND, 2011, p.83)

De origem francesa a palavra *gauche*, segundo o dicionário “Oui!”, pode significar: esquerdo, acanhado, inepto. Intuído pela composição de seu poema, podemos creditar também a imagem de torto a expressão *gauche*. Ou seja, parece-nos que o autor está nos mostrando que ele não é um poeta comum. As expressões “anjo torto” e “sombra” representam em conjunto, uma forma de dizer que ele era torto (porque não retorcido?) até no anjo da guarda: “a sombra e a tortuosidade estão na origem e no destino desse sujeito Carlos, que também assim o poema”. (VILLAÇA, 2006, p. 23).

Entretanto, esta não é a única representação de um poeta à esquerda que percebemos em sua estrutura poética, como sugerem as citações que seguem:

Sou eu ou não sou eu?
Sou eu ou sou você?
Sou eu ou sou ninguém,
E ninguém me retrata?

(DRUMMOND, 2010 v.1, p. 56)

No poema supracitado e intitulado Arte em exposição, o poeta representa a figura de um indivíduo que não se percebe como tal e de tal forma retorcido, que não é capaz de se dizer indivíduo. Afinal, como diz Paulo Freire, é através da capacidade de reconhecer no outro um não-eu, ou seja, um sujeito homem diferente de mim, que eu me identifico homem [FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido, pág. 32, 2010]. Ora, imerso em um tempo sem formação de sujeito estável, como pode então o indivíduo dizer-se sujeito?

- Você deve calar urgentemente
As lembranças bobocas de menino.
- Impossível. Eu canto o meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino.

(DRUMMOND, 2010 v.1, p.36)

Na imagem presente no poema Intimação, onde o autor nega a sua maturidade e, por conseguinte o “status quo” de homem. Mas, não de qualquer homem e sim, do homem pós-moderno, representado pelo passado de Auschwitz e Hiroshima. Por isso, Drummond volta ser criança e apenas o presente, como elas.

O poeta entra no elevador
O poeta sobe
O poeta fecha-se no quarto
O poeta está melancólico.

(DRUMMOND, 2011, p.149)

No relato expresso nas linhas anteriores onde Drummond se assume como poeta e expressa sua melancolia, quiçá representada pelas coisas cotidianas, pela vida cotidiana, identificada nas expressões “elevador”, “quarto”.

Diante destes exemplos podemos considerar que o poeta cria para si uma espécie de “eu poético” onde ele representa seus pensamentos. Este personagem não é uma terceira pessoa, pelo contrário, é a personificação do próprio poeta - uma espécie de invólucro. Segundo Deleuze, ele é o heterônimo do próprio poeta: assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é Eu? É sempre uma terceira pessoa.

No caso de Drummond e, mais especificamente, nos poemas analisados para a produção poético-filosófica do seu conceito de angústia, a imagem deste personagem aparece sempre como um “*espécime*” diferente. Há certa estranheza presente, ora em seu corpo, ora em sua maneira de ser:

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto
estou sozinho na América.

[...]

Companheiros, escutai-me!
 Esta presença agitada
 Querendo romper a noite
 Não é simplesmente a bruxa
 É antes a confiança
 Exalando-se de um homem.

(DRUMMOND, 2010, p. 113)

Estranheza resultante em uma espécie de solidão existencial, talvez fundamentada em sua estrutura “*gauche*”²⁰, (construída sobre guerras, golpes de estados e um mundo que se banha em desilusão) criadora de seu conceito mais pungente: a angústia.

3.3. A angústia enquanto representação filosófica

Não por acaso a angústia é um tema que aparece nas páginas de alguns dos maiores filósofos dos últimos séculos: Kierkegaard, Heidegger e Sartre. É claro, não se quer nestas linhas apontar (ou mesmo resumir) as inferências destes autores, mas ressaltar a relevância sintomática do tema. De certa forma, este mal-estar (ou angústia) é aceito como uma característica fundamental do pensamento moderno/contemporâneo – ainda que, obviamente, sobre uma série de interpretações próprias.

No caso de Drummond, esta temática já nos aparece no primeiro poema²¹ de seu livro e será desenvolvida ao longo dos anos de sua vida. Tal pressuposto é aparentemente estranho, tendo em vista que a obra artística (ao menos a literária) é uma peça solta e, não tem por função, a organização de um pensamento. Contudo, este trabalho percebe uma espécie de linha que se desenvolve intempestivamente ao longo dos anos na produção artística do autor do poeta. Certos assuntos,

²⁰ O “*Gauche*” no caso de Drummond representa a identificação de uma personalidade à parte, espécie de personagem existencial que segundo Affonso Romano de Sant’Anna é “a palavra que se cristalizou a essência da personalidade estética do poeta. Significa basicamente o indivíduo desajustado, marginalizado à esquerda dos acontecimentos [...]”. (SANTA’ANNA, 1972, P:43)

²¹ Poema de “*Sete faces*” é o gérmen poético-filosófico emancipado por Drummond. Nele, ainda de maneira bruta, encontra-se desde as principais características de seu pensamento. São eles: A criação de seu personagem-conceitual de personalidade *Gauche*; a incapacidade de explicar todas as inconstâncias da vida; a presença da solidão em decorrência de uma própria condição humana e mais fortemente do seu “eu poético-filosófico” e a sempre conturbada relação com Deus (ora pedindo seu socorro, ora negando sua existência).

abordados já no primeiro livro, são retomado anos depois – já bem definidos sobre outra ótica, acrescidos de novas perspectivas.

Se, como foi visto, o conceito não é uma imagem acabada de algo, mas uma espécie de imagem de um pensamento que vai se construindo ao longo do tempo, o pensamento poético de Carlos é exatamente este “a construir”. Sua angústia, não é acabada nas linhas de seu primeiro momento, ao contrário. Seus escritos e, por consequência, seu conceito angustiante, são filhos dos agenciamentos que ele fará ao longo de sua vida – compondo e recompondo as imensas características do pensamento desenvolvido.

Este pensamento, ao que tudo indica criado sobre certo nível de intencionalidade, é composto por três fases distintas e que, por assim dizer, estão intimamente associadas ao personagem-conceitual assumido no trabalho e a maneira, como ele, se impõe em relação ao mundo. Por ora, em uma relação de superioridade ou de superlativa importância: “mundo, mundo, vasto mundo / mais vasto é o meu coração” (DRUMMOND, 2010 v.1, p.09). Em outras, claramente identificado com a noção de sua pequenez: “meu coração não é maior que o mundo/ não cabe nem minhas dores” (DRUMMOND, 2010 v.1, p. 09).

A inferência aos poemas citados poderia passar, de certa maneira, uma espécie de “inter-relação poética” que se comunica apenas com dois de seus poemas, mas não é (segundo veremos durante a análise mais “aprofundada” dos poemas do autor). O exercício poético de Drummond é representado por uma espécie de interpolação, de retorno às mesmas temáticas, sem, contudo, ser o resultado do mesmo: mudam-se os intercessores, mudam-se os agenciamentos, logo, muda-se o pensamento formado.

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

(DRUMMOND, 2010 v.1, p. 35)

Se, em uma estrada pedregosa de minas a “máquina do mundo” se abriu, também lá ela se escondeu e, é sobre este aspecto que repousa parte significativa da maneira de ser do homem contemporâneo. Ao mesmo tempo em que o avanço tecnológico nos abriu imensas possibilidades, também outras foram criadas. A máquina do mundo é como Physis grega: ama ocultar-se. O momento de sua apreensão, o momento de descobrimento da vida, é também momento de seu distanciamento. Por isso, o pensamento que se propõe a busca de uma nova forma

de mundo não pode ser acabado, precisa acompanhar o ritmo da máquina – precisa se ocultar e se formar – sendo sempre um novo.

Esta novidade do pensamento não é, obviamente, na produção de outroconceito – mas, do mesmo. Assim, esta noção de angústia, que procura-se aclarar nas linhas que seguem, não é a fundamentação de uma compreensão linear/históriográfica, ela é reflexo dos agenciamentos, daí certos temas retornarem ora com a mesma ótica, ora em óticas distintas (descaracterizando qualquer tipo de hierarquia ou consequência, mesmo em anos afastados).

Não é, com isso, o tempo da enunciação que nos importa – a ideação de um pensamento não pode estar resumida a um *continuum* histórico – mas, sua estrutura rizomática e os novos caminhos que ele está levando. O relevante, para este trabalho, são as características espaciais – geográficas. Ou seja, os movimentos que são realizados para a construção daquele conceito em seu instante criação. Não há, como mencionado no primeiro capítulo, uma questão historiográfica no conceito ou no pensamento, ele é feito por zona de vizinhança, pela junção de conhecimentos que mais se enquadram naquele ponto específico. Com isso, a noção de angústia não é acrescida ao longo dos anos de produção artística, ela é inventada e “re-inventada” conforme os agenciamentos vão ocorrendo, conforme os processos de desterritorialização e reterritorialização se desenvolvem no personagem-conceitual. No caso específico da angústia presente nas linhas de Drummond, pode-se destacar uma angústia formada por uma série de outros conceitos (oriundos dos agenciamentos realizados na construção do poema). Com isso, agora se passa à análise destas zonas de vizinhança para identificar algumas das características mais marcantes na construção de pensamento poético-filosófico do Poeta, no tocante a noção de angústia. Por certo, como já mencionado anteriormente, os poemas não serão analisados de maneira histórica, o poema não parte de um ponto para chegar ao outro. Neste caso, a formação é rizomática. A temática se coaduna com outras e, outras tantas, sem prender-se à temporalidade.

3.4. As zonas de vizinhança da angústia drummondiana

Retornando a forma como os poemas de Drummond são construídos, já comentados anteriormente no trabalho, é importante destacar a capacidade de criação de uma atmosfera intimamente mineira, daqueles típicos “dois dedos prosa” do início da noite, que seus poemas possuem. De certa maneira, os versos assumem certo postulado intimistas que dá a “fala” de Drummond “o encontro com o cotidiano e urbano, o que acentua as próprias raízes sentimentais do poeta” (CANDIDO & CASTELLO, 1997, p. 169) sem, contudo, deixar afetar a “excelência da linguagem, elegante e correta, de grande riqueza e precisão vocabular” (CANDIDO & CASTELLO, 1997, p. 169) utilizada por ele em suas linhas. Deste modo, o diálogo com o leitor é sempre o mais profundo possível, mais intimista e provocador. Além disso, esta análise da vida cotidiana e das coisas que dela derivam, irá propiciar a percepção de que “há” ou “não-há” poesia em tudo. Para melhor explicar, lembremos que nenhum homem é só transcendência e que, também nenhum homem, é só imanência. No fundo, o ser humano, é esta coisa pensante (esta junção) que vive instaurada entre a imanência do seu corpo e a transcendência de sua mente, fato peremptório na poesia drummondiana:

Todo homem é um mundo.
O mundo roda no sistema egocêntrico
de suas realidades,
pequenos alumbramentos,
medos e coragens.

E quando o homem encara o mundo e se depara
- homem-mundo,
mundo-homem,
volta à ilha:

Todo homem ama sua ilha.

[...]

Todo homem é uma vontade.

E se deixa de ser vontade
teme a perda de sua posse.

Todo homem é uma consciência.

Nela inclui o seu saber
e a parte maior do não saber,
e se aceita o fato, é com ela que ele se entende.

Todo homem é seu corpo.

E sabe dele em contraste com outro corpo,
tal é a sua medida.

Como também, a medida de um homem é a sua carência:

porque é assim que ele se assume,
 porque é assim que ele se liberta.

(DRUMMOND, 2010 v.3, p. 246)

Todo homem é um corpo, um corpo que fala e que se movimenta, mas que pensa e sente suas carências (carências de corpo e de homem), posto que todo homem seja também um mundo e todo homem é também uma ilha que, preso aos seus “pequenos alumbramentos”, procura em vão comunicar-se. Mas, não há comunicação entre ilhas, não há interpelação entre os mundos e, daí – deste universo de ilhas – é de onde advém esta espécie de solidão-poética:

(Na solidão de individuo
 desaprendí a linguagem
 com que homens se comunicam.)
 Outrora escutei os anjos,
 as sonatas, os poemas, as confissões patéticas.
 Nunca escutei voz de gente.
 Em verdade so um pouco pobre.
 Outrora viajei
 Países imaginários, fáceis de habitar,
 Ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio.

(DRUMMOND, 2010 v.1, p. 107)

Esta solidão, originada em um indivíduo poético, gerada por seu personagem-conceitual (este *gauche* que não se comunica com os homens) é também a solidão daquele que escuta “anjos e sonatas” e que se vai para ilhas – sem problemas aparentes – mas, que de tão exaustivas (por causa das sonatas?) convocam ao suicídio. Contudo, é somente por isso, por esta solidão imorredoura e por esta capacidade de “ouvir” que a saúde²² do poeta é abalada que ele é também a “solução” para o povo, afinal, como falar de angústia, sem realmente senti-la?

Então, é somente por angustiar-se, por mergulhar nesta espécie de “mundo-poético” angustiante que as reflexões drummondianas, se estabelecem no dia-a-dia do homem comum. O medo do desconhecido e da morte caminha lado a lado com histórias sobre vestidos e leiteiros, retratando a existência humana com uma incrível fidelidade. O elefante, por exemplo, figura fácil na mente de qualquer criança, será a representação metafórica utilizada pelo autor para tratar a questão da poesia no

²² *A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete a função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação· coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e regenerações. A literatura americana tem esse poder excepcional de produzir escritores que podem contar as próprias recordações, mas como as de um povo universal composto pelos emigrantes de todos os países. (DELEUZE, 2011, p. 14)*

poema homônimo. A ideia Elefante, aliás, porque não, o conceito elefante, representa não o elefante bicho, mas o homem que parte em busca de algo (aliás, a questão da busca é outro fator importante em suas linhas). Assim, neste simples jogo (mas, não pouco complexo) Drummond trata do próprio homem (“Ei-lo massa imponente / e frágil, que se abana”) e da angustiosa vida do homem, do animal que pode tudo (imponente) e que mesmo assim é tão frágil (“a pele costurada / onde há flores de pano e nuvens, alusões”).

O medo pertence aos sintomas da nossa época. Tempo de submissão de paradoxos, nele colidem de modo assombroso as luzes herdadas de uma modernidade autoconfiante e as sombras que teimam em acompanhá-las [...] tudo se passa contra como se as enormes precauções que são adotadas precisamente contra o medo acabassem destinando-se, entretanto, ao seu triunfo.

(BICCA, 2003, p. 9)

A noção de medo é destas que, independente da época, aparecem como um reflexo condicionante da existência. Temer, de certa forma, é um passo necessário ao exercício da vida, haja vista disposição biológica na questão da sobrevivência. Com isso, em cada época, encontrar-se-á vestígios de medo: medo da morte, medo de adoecer, medo da fome, medo das guerras e etc. Contudo, ao que tudo indica, em nenhuma época temeu-se tanto e ao mesmo tempo. Quiçá, por este entrelaço de sistemas, como relatado na epígrafe. O último século é o primeiro sem a religião para explicar o motivo da vida, é o primeiro sem um caminho após o termo final da existência. Com a sistematização/popularização da ciência, Deus é renegado e as respostas da religião acabam por se tornarem secundárias na explicação do sentido da vida. Mas, a razão da ciência é funcional, limita-se ao exercício de explicar dos fenômenos e, por isso, ao invés de resolver todos os questionamentos humanos, de exterminar todas as aflições que detivemos durante a nossa existência, aparentemente elas os fazem aumentar. Nas palavras do sociólogo Zygmunt Bauman:

As oportunidades de ter medo estão entre as poucas coisas que não se encontram em falta em nossa época, altamente carente em matéria de certeza, segurança e proteção. Os medos são muitos e variados. Pessoas de diferentes categorias sociais, etárias e de gênero são atormentadas por seus próprios medos; já também aqueles que todos nós compartilhamos – seja qual for a e ido planeta em possamos ter nascido ou que tenhamos escolhido (ou sido forçados a escolher) para viver.

(BAUMMAN, 2008, p. 31)

O medo, então, assume a todas as classes sociais de todos os povos, o medo é uma espécie de condição da existência – condição deveras aumentada no

último século. Corroborando com tal pressuposto, nas linhas drummondianas o medo será também um tema recorrente e conseqüentemente, representará um importante papel. Para Drummond, o medo é antes de tudo, o medo de não ser capaz, de não ter possibilidades de modificar a estrutura viciante que nos controla.

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
afritos, pungentes, trágicos,
vivendo escuro segredo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz — morte — mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;
desta hora, sim, tenho medo.

(DRUMMOND, 2010 v.1, p. 148)

A vitória da razão sobre a ótica mítica, que costumeiramente atribui-se ao levante da ciência no século XIX, é a responsável por uma nova instância sociológica, por uma nova maneira de exercer sua vida prática. Assim, o indivíduo racionalizador desta época é tomado por uma necessidade de repensar todos os credos que se perpetuaram durante anos, atribuindo novas “colorações”, novas necessidades, ao seu dia-a-dia. Por certo, a adoção de novas necessidades atribui-se também ao problema da falta. A vida tecnocrata, fundada sobre os princípios capitalistas, expõe o indivíduo a um ciclo ininterrupto de novas aquisições, novas necessidades, ou seja, novos: “uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte” (DELEUZE, 2010, P. 11).

Com isso, a produção desenfreada dos novos tempos acentua também a

necessidade dos desejos. Certamente, aqui não restringimos o exercício da produção aos meios industriais, mas também a infinita produção das verdades. Nunca, em nenhuma época da humanidade, tantos níveis de conhecimento foram desenvolvidos como nos dois últimos séculos. Em menos de cem anos saímos da carroça para naves espaciais, da litografia para a impressora, das cartas para os e-mails/mensagens.

De certa maneira, então, esta infinidade de medos que são aparecidos após o advento da modernidade (e são tão caros à vida contemporânea, aparentemente) é o resultado também deste volume de desejos que foram criados. O medo, então, ao menos segundo o poeta, é também resultante de nossa forma de vida:

Em verdade temos medo.
Nascemos do escuro.
As existências são poucas:
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

E fomos educados para o medo
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo.
De medo, vermelhos rios
Vadeamos.

[...]

Adeus: vamos para a frente
Recuando de olhos acesos.
Nossos filhos tão felizes...
Fiéis herdeiros do medo

Eles povoam a cidade.
Depois da cidade, o mundo.
Depois do mundo, as estrelas,
dançando o baile do medo.

(DRUMMOND, 2010 v. 1, p. 149)

Este tipo de medo que se apodera das ruas, não é o medo de “algo”. A abordagem poética nos desloca a pensar uma espécie de medo enquanto existência, ou seja, um estado de medo – uma espécie de Medrar. Medrar este, que se transforma em uma espécie de hábito social e que é, perpetuamente, reproduzido por nossa maneira de viver, uma espécie de “medo derivado que orienta seu comportamento [...] quer haja ou não uma ameaça imediatamente presente” (BAUMAN, 2010, p. 9). E, por isso, por esta questão social, este medo se apresenta como medo de tudo e como herança aos nossos filhos.

Como todas as outras formas de coabitação humana, nossa sociedade líquido-moderna é um dispositivo que tenta tornar a vida com medo uma

coisa tolerável. Em outras palavras, um dispositivo a reprimir o horror ao perigo, potencialmente conciliatório e incapacitante; a silenciar os medos derivados de perigos que não podem – ou não devem, pela preservação da ordem social – ser efetivamente evitados. Como ocorrem com muitos outros sentimentos angustiantes e capazes de destruir a ordem, este trabalho necessário é feito [...] por meio do “silenciamento silencioso”.

(BAUMMAN, 2010, p. 13)

Contudo, por mais exaustiva que seja esta tentativa de calar os medos, de não os deixar extravasar, ela é ineficaz. E, essencialmente ineficaz, por se tratar de um medo que está acoplado a uma forma de mundo e de homem: “a indústria não é mais considerada numa relação extrínseca de utilidade, mas em sua identidade fundamental com a natureza como produção do homem pelo homem” (DELEUZE, 2010, p.15). Mais uma vez ressalto que não se está acalentando a ideia de uma produção resumida aos mecanismos materiais, mas de uma produção em sentido *lato*. Produção de bens, de ciência, de arte e, por consequência, do próprio homem, do homem enquanto tal.

O indivíduo contemporâneo, mais do que qualquer outro, é essencialmente um indivíduo imerso em desejos, uma espécie de máquina-desejante²³ onde “o desejo não para de efetuar o acoplamento em todas as direções e de objetos parciais essencialmente fragmentados” (DELEUZE, 2010, p. 16). Assim o que sobra é apenas desejo sobre desejo ou, de outra maneira, falta sobre falta. A manutenção silenciosa só é diligente em esconder os anseios, em mascarar-los, mas a sensação de completude não é nunca alcançada.

Absolutamente, quando me refiro à falta, não me refiro à falta na estrutura fundante do sujeito, em sua estruturação personalística, não há uma parte que falta no indivíduo. A questão aqui é a incessante busca do novo, de uma satisfação “nunca” conseguida, afinal, uma característica relevante dos tempos contemporâneos é a imensa capacidade de se produzir conhecimento, logo, o indivíduo residente em sua época (mais do que em qualquer outra, certamente pela revolução científica) é

²³ “As máquinas desejantes são máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: “e”, “e depois”... É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio — a boca)”. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 16).

“Só as máquinas desejantes produzem ligações segundo as quais elas próprias funcionam, e funcionam improvisando estas ligações, inventando-as, formando-as” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 241).

“É porque as máquinas desejantes são exatamente isto: a microfísica do inconsciente, os elementos do microinconsciente. Mas, enquanto tais, elas nunca existem independentemente dos conjuntos molares históricos, das formações sociais macroscópicas que elas constituem estatisticamente. É neste sentido que há tão somente o desejo e o social” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 241).

alguém que é capaz de gerar ininterruptamente novas perguntas e novas respostas. Por isso, há uma espécie de “conhecer” que jamais será preenchido completamente. Aparentemente, esta busca incessante, é uma característica positiva, visto que é este o móvel para a produção de novas formas de vida (pela produção da ciência, da arte e da filosofia), por outro lado, esta nova postura é também responsável pela geração de aflições:

O bonde passa cheio de pernas:
 Pernas brancas pretas amarelas.
 Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
 Porém meus olhos
 Não perguntam nada.
 [...]

 Meu Deus, por que me abandonaste
 se sabias que eu não era Deus,
 se sabias que eu era fraco.

(DRUMMOND, 2010, “poema de sete faces”, p. 9)

Este é tempo de partido
 De homens partidos.
 [...]

 Visito os fatos, não te encontro
 Onde te ocultas, precária síntese,
 Penhor de meu sono, luz
 Dormindo acesa na varanda?
 Miúdas certezas de empréstimo, nenhum beijo
 Sobe ao ombro para contar-me
 A cidade dos homens completos.

Calo-me, espero, decifro.
 As coisas talvez melhorem.
 São tão fortes as coisas!

Mas eu não sou as coisas e me revolto.
 Tenho palavras em mim buscando canal,
 São roucas e duras,
 Irritadas, enérgicas,
 Comprimidas há tanto tempo,
 Perderam o sentido, apenas querem explodir.

(DRUMMOND, 2010, “nosso tempo”, p. 152)

Os dois poemas selecionados representam uma série de questões que serão trabalhadas por Drummond ao longo de sua carreira literária, em decorrência da fundamentação de seu personagem-conceitual (*seu Gauche*), dentre as quais se destacam: a incapacidade de compreender o processo de criação (na dúvida sobre a colocação das pernas); sua relação de insatisfação com Deus (pelo abandono); a identificação de um tempo de “homens partidos” (temática também fundamental nas linhas de cerâmica, já mencionado anteriormente); a compreensão de que as coisas são fortes e complexas e, por último, a compreensão (de maneira irritada) que as

palavras não são suficientes para traduzir todas as coisas.

Visivelmente, todas estas questões, estão convivendo em demasiada quantidade ao longo dos acontecimentos que perduraram no último século. O pensamento de Drummond aqui, não é o de um autor, mas de todo um povo. A súplica de “poema de sete faces” não é o clamor de um poeta, mas de toda uma civilização carcomida pelo progresso científico. A ciência, então, a detentora de todos os conhecimentos, explica a produção da variedade das pernas, mas não pode explicar os motivos desta variedade. De certa forma Deus, ou a religião, representara durante muito tempo a síntese de todo conhecimento humano, lugar em que repousava o sentido de todos os mistérios. Sem ele, ou ela, a vida era vaga.

Quando digo “meu Deus”,
choro minha ansiedade.
Não sei que fazer dele
na micro eternidade

(DRUMMOND, 2010, p. 63)

O conhecimento da finitude, a “descoberta” de que o homem é apenas uma etapa do processo de variação genética que ocorreu no globo é o termo principal das aflições de Drummond, não é à toa que em tantos outros poemas ele buscará entender a vida, a morte, o conhecimento das coisas e brigará, por vezes, com o próprio Deus.

Concebemos que talvez, mais do que qualquer outro dos grandes poetas brasileiros²⁴, Drummond fez em profusão uma poesia permeada de questões que nos auxiliam ao pensamento político (Seja ele individual, ou ainda, social), “afinal o escritor, numa determinada sociedade é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um social, ocupando uma posição relativa” que o permite questionar, bem como, criar.

Eu também já fui brasileiro
Moreno como vocês...
Ponte e iviola, guiei Ford
E, aprendi na mesa dos bares
Que o nacionalismo é uma virtude.
Mas, há uma hora em que os bares se fecham
E todas as virtudes se negam.

(DRUMMOND, 2010 v.1, p. 12)

²⁴ Por lograr realizar-se desse modo, a lírica drummondiana é confirmada por Antônio Cândido como o lugar no qual melhor se realizaria o sentido do momento e de todos os momentos que teriam marcado a história da entrada do Brasil na modernidade, a partir das primeiras décadas do século XX. (PEDROSA, 2011, P.22)

Vomitam este tédio sobre a cidade.
 Quarenta anos e nenhum problema
 resolvido, sequer colocado.
 Nenhuma carta escrita nem recebida.
 Todos os homens voltam para casa.
 Estão menos livres mas levam jornais
 e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?
 Tomei parte em muitos, outros escondi.
 Alguns achei belos, foram publicados.
 Crimes suaves, que ajudam a viver.
 Ração diária de erro, distribuída em casa.
 Os ferozes padeiros do mal.
 Os ferozes leiteiros do mal.

(DRUMMOND, 2010 v.1, 143)

Contudo esta postura crítica que Drummond utilizou em grande parte de seus poemas não era permeada, ou ainda, conduzida, por uma espécie de ar “professoral”. A questão aqui não era de ensinar, mas de demonstrar. Como poeta, o que fez, foi exteriorizar – trazer às claras - certas maneiras de pensar que permeavam a vida contemporânea, como no caso dos poemas anteriores (eu também já fui brasileiro e a flor e a náusea, dispostos respectivamente). Sua ação política fundamenta-se em uma espécie de “raio-x” social que nos possibilita desenvolver questionamentos sobre nossos atos do cotidiano. Se por um lado, o poeta nos tenciona a questionar esta realidade construída em mesa de bar, falsa e incapaz de ceder aos anseios sociais, visto que está fadada ao término: “chega uma hora que os bares fecham”. Por outro lado, Drummond nos incita ao questionamento dos pequenos crimes e a esta certa passividade que rodeia, por outro, a capacidade que temos de nos suavizar ante os pequenos delitos e, segundo ele, insistimos que são necessários para viver.

Amador de serpentes, minha vida
 passarei, sobre a relva debruçado,
 a ver a linha curva que se estende,
 ou se contrai e atrai, além da pobre
 área de luz de nossa geometria.
 Estanho, estanho e cobre,
 tais meus pecados, quanto mais fugi
 do que enfim capturei, não mais visando
 aos albos imortais.

Ó descobrimento retardado
 pela força de ver.
 Ó encontro de mim, no meu silêncio,
 configurado, repleto, numa casta
 expressão de temor que se despede.
 O golfo mais dourado me circunda
 com apenas cerrar-se uma janela.
 E já não brinco a luz. E dou notícia

estrita do que dorme,
 sob placa de estanho, sonho informe,
 um lembrar de raízes, ainda menos
 um calar de serenos
 desidratados, sublimes ossuários
 sem ossos;
 a norte sem os mortos; a perfeita
 anulação do tempo em tempos vários,
 essa nudez, enfim, além dos corpos,
 a modelar campinas no vazio
 da alma, que é apenas alma, e se dissolve.

(DRUMMOND, 2010 v.2, p.9)

A inexistência de paz²⁵ em mundo sem Deus é aparentemente fácil de compreender, uma vez que esta figura “mítica” representa o equilíbrio para sanidade do homem. Sem ele, a vida humana é um mergulho expressivo na insignificância, Deus, neste caso, é aquilo que justifica e suaviza o mundo (a compreensão de um mundo melhor no “pós-morte” justifica os algures da vida presente). Contudo, não é sob esta ótica de justificativa (ou mesmo de negação) que o poeta irá se ater, mas sobre a possibilidade de se questionar a criação divina. Historicamente, certamente pela influência da religião na estrutura social presente de maneira mais radical até a revolução francesa, o homem sempre teve como “pedra toque” a criação de universo a partir da concepção deísta. Mesmo os mais renomados cientistas sempre se preocuparam com teses que justificassem a existência de uma superioridade intelectual. É Laplace, conde francês, o primeiro a pensar na possibilidade de um universo sem existência de Deus²⁶. Hoje, passados mais de duzentos anos, tal percepção é aparentemente comum – mas, longe de ser para a época em questão. Nascido no início do século passado, Drummond é resultado desta compreensão da vida. Se “toda obra [literária] é pessoal única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança [...] tornando-se a expressão” (CANDIDO, 2008, p. 147) de personagens próprios (estéticos ou conceituais), a construção literária não é. A Literatura “é coletiva, na medida em que requer certa comunhão de meios

²⁵ Não entenda por paz o equilíbrio político entre as nações, aqui o pensamento é anterior. A referência é a paz que se estabelece no indivíduo enquanto tal, ou seja, a paz que dá a perfeita serenidade da existência e, por consequência, reflete em ações de sanidade no mundo externo. O indivíduo pacifista, ou melhor, pacificado, é (de uma maneira geral) aquele que possui a percepção de uma vida humana preta de significados e justificada por uma divindade. Contudo, em mundo sem Deus, o indivíduo não é mais levado a significar sua condição em uma superioridade que ordena o caos, mas precisa significá-la em sua própria percepção/imperfeição. Em um mundo sem Deus, a vida não é mais o resultado de um planejamento, da mesma forma que a morte não é o estado preparação para outra etapa – em ambos os casos, é o pleno jogo de dados.

²⁶ A partir do pedido de Napoleão, o Conde Laplace, filósofo naturalista renomado, aplica as teorias de Newton e cria o primeiro modelo de criação do universo sem a percepção deísta.

expressivos” (CANDIDO, 2008, p. 147) e, portanto, a intenção poética dos versos sobre Deus é buscar a condução sobre a maneira que o compreendemos.

Quem morre vai descansar na paz de Deus.
 Quem vive é arrastado pela guerra de Deus.
 Deus é assim: cruel, misericordioso, duplo.
 Seus prêmios chegam tarde, em forma imperceptível.
 Deus, como entendê-lo?
 Ele também não entende suas criaturas,
 condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte.
 (DRUMMOND, 2010 v. 3, p.468)

E se Deus é canhoto
 e criou com a mão esquerda?
 Isso explica, talvez, as coisas deste mundo.
 (DRUMMOND, “Hipótese”, 2010 v.1, p.120)

Quando digo “meu Deus”,
 crio cumplicidade.
 Mais fraco, sou mais forte
 do que a desirmandade.
 (DRUMMOND, 2010 v.2, p. 188)

Tal qual o Medo, Deus não é um assunto acabado, ou ainda, a fonte primeira dos estudos de Drummond, mas uma consequência do desenvolvimento de sua poesia. Se, por um lado, pode-se perceber certa geografia do pensamento nas obras de Drummond, visto a confluência das diversas correntes de pensamento que ele congrega em sua poesia – sem, contudo, estar previamente ligada ao poema anterior, ou seja, sem estar fundida sobre um princípio histórico –, é também relevante à claríssima demarcação histórica o induzindo a questionar a existência de Deus.

Por outro lado, este questionamento da deidade não é um caso fortuito – mas, orquestrado. De certa forma descrever de Deus é o resultado de uma vida angustiante, presa em uma ilha, imerso no medo, conduzido por sua pequenez. Crê-lo como um “louco criador”, tal qual o próprio poeta, inepto (um *Deus-gauche*) é talvez uma maneira de explicar as coisas do mundo – ainda que isso não diga como entendê-lo. Deus é cruel e sádico, mas ser seu cúmplice (suplicar seu aporte) é que faz do homem forte. Haveria alguma razão nesta súplica a Deidade isso tudo? Em alguns momentos não, pois “chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus”. E neste tempo não se entregar é necessário, a despeito de todas as dificuldades ou angústia, “a vida é uma ordem. / A vida apenas, sem mistificação”.

CONCLUSÃO

[...] entende-se majoritariamente por “poesia” um jogo com a linguagem cuja estratégia é aumentar criativamente o universo da língua. Esse universo é aprofundado e ampliado poeticamente devido à manipulação de palavras e frases, à modulação de funções da língua, a um jogo com o significado das palavras e frases, a modulações rítmicas e melódicas dos fonemas.

(FLUSSER)

Em linhas gerais, a criação artística notabilizou-se por muitos séculos em decorrência de sua capacidade de “dizer” aquilo que já havia sido dito, de acrescentar ao objeto artístico certas percepções, sem jamais ser capaz de criar uma forma de pensamento eminentemente renovada. Assim, mesmo o infenso exercício de manipulação das letras realizado no caso da poesia, inferia-se apenas como móvel capaz de facilitar o estreitamento dos laços entre o poeta e o leitor – sem jamais ser resultante de uma nova compreensão de mundo. Mas, como já foi trabalhado ao longo destas linhas, esta não é a única possibilidade da poesia segundo a percepção gauto-deleuziana e que este trabalho corrobora.

Se, por um lado, existem certos tipos de pensamentos que só podem ser percebidos como científico e filosófico, há também aqueles que só podem ser expresso enquanto pensamento de viés artístico – no caso deste trabalho, enquanto pensamento poético. E, no caso de Drummond:

Além de universal, a poesia de drummondiana é também muito *atual*. Poucos líricos de nosso tempo terão mostrado tanta fidelidade aos movimentos essenciais do espírito moderno, a suas inquietações, suas desconfianças, suas perplexidades críticas, sem legítimo desapego pelos clichês ideológicos e pelas filosofias abastadas. Nesse sentido, o *humor* de Drummond – na aparência inclinado ao niilismo – não passa, no fundo, de uma estratégia intelectual radicalmente lúcida e liberadora.

(MERQUIOR, 2012, p. 324)

Como afirmado por Merquior, a poesia de Drummond assume um claro papel de “diagnosticador” dos nossos dias, mas sem jamais resumir-se a este ponto. A imersão realizada na “vida quotidiana” é o princípio de um movimento que faz ressurgir das “afecções” diárias o verso criador da poesia de Drummond:

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dormena base da elegia

vai correndo e secando pelos ares,
 e nada resta, mesmo, do que escreves
 e te forçou ao exílio das palavras,
 senão contentamento de escrever,
 enquanto o tempo, em suas formas breves
 ou longas, que sutil interpretavas,
 se evapora no fundo do teu ser?

(DRUMMOND, 2010 v.1, p. 68)

A fuga para a memória, este primeiro movimento poético, é o alimento inicial para a construção da ideação poética, contudo, ela é abandonada em um segundo – durante a imersão – quando a poesia confunde-se com a própria vida. E então, a angústia que brota, o pesar que surge, não é mais o resultado de “uma vida” e sim do “toda vida”. É claro, este tipo de pensamento – derivado do mundo artístico – possui características próprias: não há uma origem ou desenvolvimento, não há negação do pensamento anterior e, por consequência, nem instituição de verdades ou mentiras. Assim:

A poesia não poderia pretender alguma definição irrevogável do sentido. Ela conserva talvez essa ambição, mas primeiro deve atravessar todo o campo podo insituável, seguir o evasivo, submeter-se as eventualidades de uma onda para conquistar uma terra desde sempre prometida e sem nome. A poesia [...] é um movimento *para*, jamais um itinerário preestabelecido que se concederia, por conta, a perspectiva apaziguadora de um até.

(ESTEBAN, 1991, p. 167)

Então, é não devendo, mas criando que este pensamento é manifesto. Confrontando nossa percepção histórica (de começo, meio e fim) o pensamento poético institui-se sobre uma percepção de origem que subtrai de si toda história, ou seja, ela é fruto de “um acontecimento”, de uma espécie de imersão que não se funda sobre um “itinerário preestabelecido”. O pensamento poético, neste caso, furta-se de um instante, de um corte realizado no plano de imanência e, transforma-se em linguagem – apesar deste pensamento não permanecer jamais cristalizado.

A ação científica é caracterizada pela capacidade de decodificação de uma informação que já existe (na natureza ou em alguma teoria já levantada), assim todo cientista procura (através de um método) chegar ao mesmo lugar de seu predecessor. Mas, com a arte o mesmo não se dá – não há paradigma a ser destruído.

Por mais fluente que seja o crítico ou o olhar do observador, sua codificação jamais será exatamente como a do artista (aliás, o próprio artista é capaz de ter dificuldades para explicar a sua própria obra, uma vez que a obra de arte é filha de

“um instante”), assim cada interpretação realizada sobre o poema, será uma nova interpretação - uma nova bifurcação. Com isso, chegamos a duas bifurcações possíveis: a primeira que é oriunda do próprio autor e a segunda que é filha dileta de quem está a apreciar uma obra artística.

No caso específico de Drummond, percebemos esta imensa capacidade de bifurcação quando falamos de seu sentimento angustiante e de como ele vai assumindo as características do instante de sua criação – sem apresentar qualquer relação com o tempo. Questões como o medo da morte, das ações de Deus e da impotência humana aparecem em poemas afastados por décadas.

Acompanhando este fluxo de pensamento, percebe-se que a linguagem poética instituída por Carlos Drummond de Andrade é bem próxima daquela que Deleuze e Guattari fundamentam como necessário para um pensamento filosófico. Questões como a criação de conhecimento e a instituição dos mecanismos necessários para esta organização, tais como o acesso ao plano de imanência (seus agenciamentos e seus intercessores) e a construção de um personagem-conceitual, são facilmente percebidas em uma obra como a do poeta Itabirano.

Fundamentalmente, tal projeto só é possível, pois a obra literária neste caso é um composto de “sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem [...] com o público” (DELEUZE & GUATTARI, 2009, p.227) criando novas formas de pensamento, organizando outros tipos de conhecimento sempre que é percebido por um outrem. A poesia, ou ainda, este pensamento filosófico assume um caráter vivo, rizomático, que é remodelado constantemente – seus conceitos, nunca estão “pré-acabados”, mas com bordas inacabadas (esperando que venham outras e infinitas composições).

Em a “máquina do mundo” poema mais conhecido de Drummond, eleito algumas vezes o “maior poema brasileiro” e um dos maiores da língua portuguesa é um belo retrato de todas estas questões levantadas ao longo do trabalho. Escrito na década de quarenta, este o poema certamente não é o precursor do pensamento gauto-deleuziano, mas como veremos, ele pode ser o ponto de partida para diversas reflexões que foram realizadas ao longo do trabalho e que, por consequência, sintetiza todo o conhecimento apresentado.

Vamos, então, “a máquina do mundo” (DRUMMOND, 2010 v. 1, p. 35)

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,

e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

O ideário poético não é obra de um mundo imaginário, mas confunde-se com a vida – sem contudo resumir-se a vida prática. No poema o conhecimento é gerado por uma espécie de espanto grego, ou seja, o ar seco, as e aves e toda a realidade que o cerca são os “agenciadores” que retiram da imobilidade o pensamento poético para o mergulho no plano de imanência – para a abertura da máquina.

Abriu-se majestosa e circumspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Outra questão importante levantada é a ideia de do poeta com uma saúde debilitada, de uma pessoa doente, colocada também nestas linhas: “pupilas gastas” e a mente que está “exausta de mentar”. Por outro lado, ele afirma que clarão não é maior que tolerável, ou seja, ele é a certa medida do poeta, é um composto que se funde a maneira de pensar deste poeta doente – doente por sua incansável necessidade de pensar o mundo.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão

atestasse que alguém, sobre a montanha,
 a outro alguém, noturno e miserável,
 em colóquio se estava dirigindo:
 "O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
 mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
 e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
 sobrança a toda pérola, essa ciência
 sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
 esse nexó primeiro e singular,
 que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
 em que te consumiste... vê, contempla,
 abre teu peito para agasalhá-lo."

Na parte destaca, uma repetição e reforço das ideias levantas anteriormente como a noção de espanto e de do mergulho (quicá necessária) em uma região não-física (plano de imanência) para o desenvolvimento do pensamento. Mas, agora ele já apresenta um outro tipo de conhecimento e diz sobre a necessidade de "agasalhá-lo". Então, este pensamento que a máquina o está apresentando não é capaz de reduzir-se apenas as interpretação "dessa ciência sublime e formidável", posto seu hermetismo. Da mesma maneira o pensamento poético, que por alguns momentos, ultrapassa a razão científica e faz a emissão de um pensamento que só pode ser compreendido enquanto poesia, enquanto ato de simples agasalhar.

As mais soberbas pontes e edifícios,
 o que nas oficinas se elabora,
 o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
 os recursos da terra dominados,
 e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
 ou se prolonga até nos animais
 e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
 dá volta ao mundo e torna a se engolfar,
 na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
 suas verdades altas mais que todos
 monumentos erguidos à verdade:

e a memória dos deuses, e o solene
 sentimento de morte, que floresce
 no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

O primeiro movimento, o primeiro agenciamento, é o produzido pela sua própria memória, por sua astúcia inicial, mas após a imersão no plano de imanência isto é ultrapassado. Lá, já não é mais relevante o que define o poeta, mas aquilo que define todos os seres terrestres e que atravessa todas as plantas, todos os animais. Na máquina, já não são os seus enigmas ou suas verdades, não é o seu sentimento de morte, mas aquilo que é comum ao “mundo da máquina” – lá o poeta é o povo. Neste caso, a vista não é a vista de um indivíduo diferente, excepcional, mas é a imprensa própria a vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima — esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

Segundo Deleuze, a lógica de um pensamento não está associada a um equilíbrio racional, sistematizador, mas “como um vento que nos impele” (DELEUZE, 2010, p.122) e que, por isso mesmo, procurar destruir as crenças adotadas, desta forma pensar é “estender relações de força” (DELEUZE, 2010, p.123) já que uma ação a nos forçar não haveria pensamento do novo.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

Após o mergulho, a “máquina” se retira em trevas e o autor deve ser capaz de criar/reproduzir com novos matizes o aprendido neste mundo “atemporal”. É um erro crer na espera passível deste mundo, ao contrário a velocidade de mudanças é uma de suas propriedades. Ademais, o próprio é um agente de transformações, ele nunca é o mesmo e tão pouco seu acesso é o mesmo, daí a necessidade de recortá-lo para só então, efetivamente criar.

Quanto ao último verso, ele apresenta uma imagem que é bastante cara ao enunciado por estas linhas: este homem de mãos pensas. De certa forma, esta figura “incapaz”, de mãos caídas, é o retrato imagético deste contemporâneo sobre a qual a poesia de Drummond procura teorizar. Ela representa a prostração de um homem preso ao passado e as avaliações do que perdera. Seu andar vagaroso é o reflexo perfeito do homem sem Deus, com medo da morte e ciente de sua incapacidade (de sua razão) para dar conta da vida como ela se apresenta - sintomas característicos do angustioso homem contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. *Alguma poesia: o livro em seu tempo*. São Paulo: Ed. IMS, 2011.
- _____. *Uma pedra no caminho: biografia de um retrato*. 2ª ed. São Paulo: Ed. IMS, 2012.
- _____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Best Bolso, 2010. v. 1.
- _____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Best Bolso, 2010. v. 2.
- _____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Best Bolso, 2010. v. 3.
- _____. *Tempo vida poesia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Record , 2008.
- BICCA, L. *Questões persistentes*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2003.
- BAUMAN, Z. *Medo Líquido*, Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*, Trad. Álvaro de Cabral. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011.
- CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudo de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro azul, 2008.
- CÂNDIDO, A. & CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*, VII. Rio de Janeiro: Ed. Bertand Brasil, 1983.
- CUNHA, C. *Sob a pele das palavras: dispersos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova fronteira, 2004.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, *Anti-édipo, O*. 1ª ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi, Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.
- _____. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 2003.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik, Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008.V. 4
- _____. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. & Alberto Alonso Muñoz, Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbert, 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbert, 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi & Roberto Machado. São Paulo: Ed. Graal: 2006.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas 4ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

_____. *Sobre o teatro: Masoch*. Trad. Fátima Saadi & Ovídio de Abre, Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

ESTEBAN, Claude. *Crítica da razão poética*. Trad. Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Ed. Martins fontes, 1991.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 20ª ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Ed. Loyola, 2010.

FLUSSER, V. *A escrita*: Há futuro para a escrita? Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Ed. Annablume, 2010.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática educativa. 31ª ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.

HUME, D. *Tratado da Natureza Humana*. Trad. Déborah Danowski Ed. Unesp/Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2000.

LEAL, C. *Dimensões temporais na poesia & outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 2005.

LEVY, T. S. *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2011.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010.

MERQUIOR, J. G. *Verso universo em Drummond*. 1ª Ed. São Paulo: Ed. Realizações, 2012.

PEDROSA, C. *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade*. Niterói: Ed. UFF, 2011.

PERISSÉ, G. *Filosofia, ética e literatura*: uma proposta pedagógica. São Paulo: Ed. Manole, 2004.

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Ed. UNESP: 2003.

VANOYE, F. *Usos da linguagem*: Problemas e técnicas na produção oral e escrita. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2007.

ANEXO – Transcrição integral dos poemas utilizados durante o trabalho, conforme a ordem de surgimento.

CONFIDÊNCIA DO ITABIRANO

(In sentimento do mundo)

Alguns anos vivi em Itabira
Principalmente, nasci em Itabira.
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
Noventa por cento d ferro nas calças.
Oitenta por cento de ferro nas almas.
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade de amar, que me paralisa o trabalho
vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
É doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
este orgulho, esta cabeça baixa...
Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!

COISA MISERÁVEL

(In Brejo das almas)

Coisa miserável,

Suspiro de angústia
Enchendo o espaço,
Vontade de chorar,
Coisa miserável,
Miserável

Senhor, piedade de mim,
Olhos misericordiosos
Pousando nos meus,
braços divinos
cingindo meu peito,
coisa miserável
no pó sem consolo,
consolai-me

Mas de nada vale
Gemer ou chorar,
De nada vale
Erguer mãos e olhos
Para um céu tão longe,
Para um deus tão longe
Ou, quem sabe? Para um céu vazio.

É melhor sorrir
(sorrir gravemente)
e ficar calado
e ficar fechado
entre duas paredes
sem a mais leve cólera
ou humilhação

NO MEIO DO CAMINHO

(In Alguma poesia)

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

MEMÓRIA

(In Claro enigma)

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,

essas ficarão.

CARTA A STALINGRADO

(In Rosa do povo)

Stalingrado...

Depois de Madri e de Londres, ainda há grandes cidades!

O mundo não acabou, pois que entre as ruínas

outros homens surgem, a face negra de pó e de pólvora,

e o hálito selvagem da liberdade

dilata os seus peitos, Stalingrado,

seus peitos que estalam e caem,

enquanto outros, vingadores, se elevam.

A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.

Os telegramas de Moscou repetem Homero.

Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos.

Fomos encontrá-lo em ti, cidade destruída,

na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,

no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,

na tua fria vontade de resistir.

Saber que resistes.

Que enquanto dormimos, comemos e trabalhamos, resistes.

Que quando abrimos o jornal pela manhã teu nome (em ouro oculto) estará firme no
alto da página.

Terá custado milhares de homens, tanques e aviões, mas valeu a pena.

Saber que vigias, Stalingrado,

sobre nossas cabeças, nossas prevenções e nossos confusos pensamentos
distantes

dá um enorme alento à alma desesperada

e ao coração que duvida.

Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandecente!

As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio.

Débeis em face do teu pavoroso poder,

mesquinhas no seu esplendor de mármore salvos e rios não profanados,

as pobres e prudentes cidades, outrora gloriosas, entregues sem luta,

aprendem contigo o gesto de fogo.

Também elas podem esperar.

Stalingrado, quantas esperanças!

Que flores, que cristais e músicas o teu nome nos derrama!

Que felicidade brota de tuas casas!

De umas apenas resta a escada cheia de corpos;

de outras o cano de gás, a torneira, uma bacia de criança.

Não há mais livros para ler nem teatros funcionando nem trabalho nas fábricas,

todos morreram, estropiaram-se, os últimos defendem pedaços negros de parede,

mas a vida em ti é prodigiosa e pulula como insetos ao sol,

ó minha louca Stalingrado!

A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços sangrentos,

apalpo as formas desmanteladas de teu corpo,

caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas e relógios partidos,

sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?

Uma criatura que não quer morrer e combate,

contra o céu, a água, o metal, a criatura combate,

contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate,

contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate,

e vence.

As cidades podem vencer, Stalingrado!

Penso na vitória das cidades, que por enquanto é apenas uma fumaça subindo do Volga.

Penso no colar de cidades, que se amarão e se defenderão contra tudo.

Em teu chão calcinado onde apodrecem cadáveres,
a grande Cidade de amanhã erguerá a sua Ordem.

O MEDO

(In Rosa do povo)

Em verdade temos medo.
Nascemos no escuro.
As existências são poucas;
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.
Vestimos panos de medo.
De medo, vermelhos rios
Vadeamos.

Somos apenas uns homens
e a natureza traiu-nos.
Há as árvores, as fábricas,
Doenças galopantes, fomes.

Refugiamo-nos no amor,
Este célebre sentimento,
E o amor faltou: chovia,
Ventava, fazia frio em São Paulo.

Fazia frio em São Paulo...
Nevava.
O medo, com sua capa,
Nos dissimula e nos berça.

Fiquei com medo de ti,
Meu companheiro moreno.
De nos, de vós, e de tudo.
Estou com medo da honra.
Assim nos criam burgueses.
Nosso caminho: traçado.
Por que morrer em conjunto?
E se todos nós vivêssemos?

Vem, harmonia do medo,
Vem ó terror das estradas,
Susto na noite, receio
De águas poluídas. Muletas

Do homem só.
Ajudai-nos, lentos poderes do
Láudano.
Até a canção medrosa se parte,
Se transe e cala-se.

Faremos casas de medo,
Duros tijolos de medo,
Medrosos caules, repuxos,
Ruas só de medo, e calma.

E com asas de prudência
Com resplendores covardes,
Atingiremos o cimo
De nossa cauta subida.

O medo com sua física,
Tanto produz: carcereiros,

Edifícios, escritores,
Este poema, outras vidas.

Tenhamos o maior pavor.
Os mais velhos compreendem.
O medo cristalizou-os.
Estátuas sábias, adeus.

Adeus: vamos para a frente,
Recuando de olhos acesos.
Nossos filhos tão felizes...
Fiéis herdeiros do medo,

Eles povoam a cidade.
Depois da cidade, o mundo.
Depois do mundo, as estrelas,
Dançando o baile do medo.

CERÂMICA

(In Lição de coisas)

Os cacos da vida, colados,
formam uma estranha xícara.
Sem uso, ela nos espia do aparador.

POEMA QUE ACONTECEU

(In Alguma poesia)

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente

os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema
não sabe o que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse.

INTIMAÇÃO

(In boitempo)

- Você deve calar urgentemente
as lembranças bobocas de menino.
- Impossível. Eu canto o meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino.

NOTA SOCIAL

(In Alguma poesia)

O poeta chega na estação.
O poeta desembarca.
O poeta toma um auto.
O poeta vai para o hotel.
E enquanto ele faz isso
como qualquer homem da terra,
uma ovação o persegue
feito vaia.
Bandeirolas
abrem alas.
Bandas de música. Foguetes.
Discursos. Povo de chapéu de palha.

Máquinas fotográficas assestadas.

Automóveis imóveis.

Bravos...

O poeta está melancólico.

Numa árvore do passeio público
(melhoramento da atual administração)

árvore gorda, prisioneira

de anúncios coloridos,

árvore banal, árvore que ninguém vê

canta uma cigarra.

Canta uma cigarra que ninguém ouve

um hino que ninguém aplaude.

Canta, no sol danado.

O poeta entra no elevador

o poeta sobe

o poeta fecha-se no quarto.

O poeta está melancólico.

A BRUXA

(In José)

Nesta cidade do Rio,

de dois milhões de habitantes,

estou sozinho no quarto,

estou sozinho na América.

Estarei mesmo sozinho?

Ainda há pouco um ruído

anunciou vida ao meu lado.

Certo não é vida humana,

mas é vida. E sinto a bruxa

presa na zona de luz.

De dois milhões de habitantes!

E nem precisava tanto...

Precisava de um amigo,
desses calados, distantes,
que lêem verso de Horácio
mas secretamente influem
na vida, no amor, na carne.
Estou só, não tenho amigo,
e a essa hora tardia
como procurar amigo?

E nem precisava tanto.

Precisava de mulher
que entrasse neste minuto,
recebesse este carinho,
salvasse do aniquilamento
um minuto e um carinho loucos
que tenho para oferecer.

Em dois milhões de habitantes,
quantas mulheres prováveis
interrogam-se no espelho
medindo o tempo perdido
até que venha a manhã
trazer leite, jornal e clama.
Porém a essa hora vazia
como descobrir mulher?

Esta cidade do Rio!

Tenho tanta palavra meiga,
conheço vozes de bichos,

sei os beijos mais violentos,
viajei, briguei, aprendi.
Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.
Mas se tento comunicar-me
o que há é apenas a noite
e uma espantosa solidão.

Companheiros, escutai-me!
Essa presença agitada
querendo romper a noite
não é simplesmente a bruxa.
É antes a confiança
exalando-se de um homem.

A MÁQUINA DO MUNDO

(In Claro enigma)

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava

e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
"O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.”

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar,
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade:

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima — esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;

como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

FAZEDOR DE HOMENS

(In Boitempo III)

I

Todo homem é uma ilha...
É bom ser uma ilha distante
tanto quanto é bom ser um homem.

Todo homem possui uma ponte
pois é preciso sair da ilha, seguro.
A ponte de um homem é um braço estendido.

Todo homem é um mundo.
O mundo roda no sistema egocêntrico
de suas realidades,
pequenos alumbramentos,
medos e coragens.

E quando o homem encara o mundo e se depara

- homem-mundo,

mundo-homem,

volta à ilha:

Todo homem ama sua ilha.

II

O homem faz o homem.

E porque fez o homem, sem nem o homem querer

auferir direitos do homem.

Diz a ele: Cresça!

E ele fica mais alto.

Diz ao homem: Trabalhe!

E ele usa o corpo.

Diz ao homem: Viva!

E ele respira e existe.

Diz ao homem: Ame!

E ele não sabe como.

Mas diz ao homem: Procrie!

E ele faz homens.

Um dia ele morre.

Se a vida foi longa para viver

- é curta para morrer

- porque o homem não fez,

não escolheu,

não pensou nada.

III

O que faz um homem diferente de outro homem
é o que ele pensa.

O que o transforma, também,
de um simples fazedor de homens,
num criador de homens.

Todo homem é uma vontade.
E se deixa de ser vontade
teme a perda de sua posse.
Todo homem é uma consciência.
Nela inclui o seu saber
e a parte maior do não saber,
e se aceita o fato, é com ela que ele se entende.

Todo homem é seu corpo.
E sabe dele em contraste com outro corpo,
tal é a sua medida.
Como também, a medida de um homem é a sua carência:
porque é assim que ele se assume,
porque é assim que ele se liberta.

Quanto mais ele precisa
mais ele é maior. E dá.
Pede. Reivindica. Exige, quanto pode.
Luta e sofre.

Todo homem quer deixar sua ilha.
Temeroso de ter que voltar um dia, entretanto,
não destrói as pontes.
Enquanto isso, a ilha fica ali, só ilha.
A ponte fica ali, só ponte.
E o homem fica ali, só homem

MUNDO GRANDE

(In sentimento do mundo)

Não, meu coração não é maior que o mundo.

É muito menor.

Nele não cabem nem as minhas dores.

Por isso gosto tanto de me contar.

Por isso me dispo,

por isso me grito,

por isso freqüento os jornais, me exponho cruamente nas livrarias:

preciso de todos.

Sim, meu coração é muito pequeno.

Só agora vejo que nele não cabem os homens.

Os homens estão cá fora, estão na rua.

A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.

Mas também a rua não cabe todos os homens.

A rua é menor que o mundo.

O mundo é grande.

Tu sabes como é grande o mundo.

Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.

Viste as diferentes cores dos homens,

as diferentes dores dos homens,

sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso

num só peito de homem... sem que ele estale.

Fecha os olhos e esquece.

Escuta a água nos vidros,

tão calma, não anuncia nada.

Entretanto escorre nas mãos,

tão calma! Vai inundando tudo...

Renascerão as cidades submersas?

Os homens submersos – voltarão?

Meu coração não sabe.

Estúpido, ridículo e frágil é meu coração.

Só agora descobro

como é triste ignorar certas coisas.

(Na solidão de indivíduo

desaprendi a linguagem

com que homens se comunicam.)

Outrora escutei os anjos,

as sonatas, os poemas, as confissões patéticas.

Nunca escutei voz de gente.

Em verdade sou muito pobre.

Outrora viajei

países imaginários, fáceis de habitar,

ilhas sem problemas, não obstante exaustivas e convocando ao suicídio.

Meus amigos foram às ilhas.

Ilhas perdem o homem.

Entretanto alguns se salvaram e

trouxeram a notícia

de que o mundo, o grande mundo está crescendo todos os dias,

entre o fogo e o amor.

Então, meu coração também pode crescer.

Entre o amor e o fogo,

entre a vida e o fogo,

meu coração cresce dez metros e explode.

– Ó vida futura! Nós te criaremos.

ANOITECER

(In rosa do povo)

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.

É a hora em que o pássaro volta,
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo.

É a hora do descanso,
mas o descanso vem tarde,
o corpo não pede sono,
depois de tanto rodar;
pede paz — morte — mergulho
no poço mais ermo e quedo;
desta hora tenho medo.

Hora de delicadeza,
gasalho, sombra, silêncio.
Haverá disso no mundo?
É antes a hora dos corvos,
bicando em mim, meu passado,
meu futuro, meu degredo;

desta hora, sim, tenho medo.

POEMA DE SETE FACES

(In Alguma poesia)

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do -bigode,

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo

seria uma rima, não seria uma solução.

Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

NOSSO TEMPO

(In Rosa do povo)

I
Esse é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.

Visito os fatos, não te encontro.
Onde te ocultas, precária síntese,
penhor de meu sono, luz
dormindo acesa na varanda?
Miúdas certezas de empréstimos, nenhum beijo
sobe ao ombro para contar-me
a cidade dos homens completos.

Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas!
Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.

II

Esse é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
obscenos gestos avulsos.

Mudou-se a rua da infância.
E o vestido vermelho
vermelho
cobre a nudez do amor,
ao relento, no vale.

Símbolos obscuros se multiplicam.
Guerra, verdade, flores?
Dos laboratórios platônicos mobilizados
vem um sopro que cresta as faces
e dissipa, na praia, as palavras.

A escuridão estende-se mas não elimina
o sucedâneo da estrela nas mãos.
Certas partes de nós como brilham! São unhas,
anéis, pérolas, cigarros, lanternas,
são partes mais íntimas,

e pulsação, o ofego,
e o ar da noite é o estritamente necessário
para continuar, e continuamos.

III

E continuamos. É tempo de muletas.
Tempo de mortos faladores
e velhas paralíticas, nostálgicas de bailado,
mas ainda é tempo de viver e contar.
Certas histórias não se perderam.
Conheço bem esta casa,
pela direita entra-se, pela esquerda sobe-se,
a sala grande conduz a quartos terríveis,
como o do enterro que não foi feito, do corpo esquecido na mesa,
conduz à copa de frutas ácidas,
ao claro jardim central, à água
que goteja e segreda
o incesto, a bênção, a partida,
conduz às celas fechadas, que contêm:
papéis?
crimes?
moedas?

Ó conta, velha preta, ó jornalista, poeta, pequeno historiados urbano,
ó surdo-mudo, depositário de meus desfalecimentos, abre-te e conta,
moça presa na memória, velho aleijado, baratas dos arquivos, portas rangentes,
solidão e asco,
pessoas e coisas enigmáticas, contai;
capa de poeira dos pianos desmantelados, contai;
velhos selos do imperador, aparelhos de porcelana partidos, contai;
ossos na rua, fragmentos de jornal, colchetes no chão da
costureira, luto no braço, pombas, cães errantes, animais caçados, contai.
Tudo tão difícil depois que vos calastes...

E muitos de vós nunca se abriram.

IV

É tempo de meio silêncio,
de boca gelada e murmúrio,
palavra indireta, aviso
na esquina. Tempo de cinco sentidos
num só. O espião janta conosco.

É tempo de cortinas pardas,
de céu neutro, política
na maçã, no santo, no gozo,
amor e desamor, cólera
branda, gim com água tônica,
olhos pintados,
dentes de vidro,
grotesca língua torcida.
A isso chamamos: balanço.

No beco,
apenas um muro,
sobre ele a polícia.
No céu da propaganda
aves anunciam
a glória.
No quarto,
irrisão e três colarinhos sujos.

V

Escuta a hora formidável do almoço
na cidade. Os escritórios, num passe, esvaziam-se.
As bocas sugam um rio de carne, legumes e tortas vitaminosas.
Salta depressa do mar a bandeja de peixes argênteos!

Os subterrâneos da fome choram caldo de sopa,
olhos líquidos de cão através do vidro devoram teu osso.
Come, braço mecânico, alimenta-te, mão de papel, é tempo de comida,
mais tarde será o de amor.

Lentamente os escritórios se recuperam, e os negócios, forma indecisa, evoluem.
O esplêndido negócio insinua-se no tráfego.
Multidões que o cruzam não vêem. É sem cor e sem cheiro.
Está dissimulado no bonde, por trás da brisa do sul,
vem na areia, no telefone, na batalha de aviões,
toma conta de tua alma e dela extrai uma porcentagem.

Escuta a hora espondongada da volta.
Homem depois de homem, mulher, criança, homem,
roupa, cigarro, chapéu, roupa, roupa, roupa,
homem, homem, mulher, homem, mulher, roupa, homem,
imaginam esperar qualquer coisa,
e se quedam mudos, escoam-se passo a passo, sentam-se,
últimos servos do negócio, imaginam voltar para casa,
já noite, entre muros apagados, numa suposta cidade, imaginam.
Escuta a pequena hora noturna de compensação, leituras, apelo ao cassino, passeio
na praia,
o corpo ao lado do corpo, afinal distendido,
com as calças despido o incômodo pensamento de escravo,
escuta o corpo ranger, enlaçar, refluir,
errar em objetos remotos e, sob eles soterrados sem dor,
confiar-se ao que bem me importa
do sono.

Escuta o horrível emprego do dia
em todos os países de fala humana,
a falsificação das palavras pingando nos jornais,
o mundo irreal dos cartórios onde a propriedade é um bolo com flores,

os bancos triturando suavemente o pescoço do açúcar,
a constelação das formigas e usurários,
a má poesia, o mau romance,
os frágeis que se entregam à proteção do basilisco,
o homem feio, de mortal feiúra,
passeando de bote
num sinistro crepúsculo de sábado.

VI

Nos porões da família
orquídeas e opções
de compra e desquite.
A gravidez elétrica
já não traz delíquios.
Crianças alérgicas
trocam-se; reformam-se.
Há uma implacável
guerra às baratas.
Contam-se histórias
por correspondência.
A mesa reúne
um copo, uma faca,
e a cama devora
tua solidão.
Salva-se a honra
e a herança do gado.

VII

Ou não se salva, e é o mesmo. Há soluções, há bálsamos
para cada hora e dor. Há fortes bálsamos,
dores de classe, de sangrenta fúria
e plácido rosto. E há mínimos
bálsamos, recalcadas dores ignóbeis,
lesões que nenhum governo autoriza,
não obstante doem,
melancolias insubornáveis,
ira, reprovação, desgosto
desse chapéu velho, da rua lodosa, do Estado.
Há o pranto no teatro,
no palco ? no público ? nas poltronas ?
há sobretudo o pranto no teatro,
já tarde, já confuso,
ele embacia as luzes, se engolfa no linóleo,
vai minar nos armazéns, nos becos coloniais onde passeiam ratos noturnos,
vai molhar, na roça madura, o milho ondulante,
e secar ao sol, em poça amarga.
E dentro do pranto minha face trocista,
meu olho que ri e despreza,
minha repugnância total por vosso lirismo deteriorado,
que polui a essência mesma dos diamantes.

VIII

O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
prometa ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta
um verme.

O DEUS DE CADA HOMEM

(In impurezas do branco)

Quando digo “meu Deus”,
afirmo a propriedade.
Há mil deuses pessoais
em nichos da cidade.

Quando digo “meu Deus”,
crio cumplicidade.
Mais fraco, sou mais forte
do que a desirmandade.

Quando digo “meu Deus”,
grito minha orfandade.
O rei que me ofereço
rouba-me a liberdade.

Quando digo “meu Deus”,
choro minha ansiedade.
Não sei que fazer dele
na micro eternidade.

TAMBÉM JÁ FUI BRASILEIRO

(In Alguma poeisa)

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forde
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.

Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.

Eu também já fui poeta.
Bastava olhar para mulher,
pensava logo nas estrelas
e outros substantivos celestes.
Mas eram tantas, o céu tamanho,
minha poesia perturbou-se.

Eu também já tive meu ritmo.
Fazia isso, dizia aquilo.
E meus amigos me queriam,
meus inimigos me odiavam.
Eu irônico deslizava
satisfeito de ter meu ritmo.
Mas acabei confundindo tudo.
Hoje não deslizo mais não,
não sou irônico mais não,
não tenho ritmo mais não.

A FLOR E A NÁUSEA

(In Rosa do povo)

Preso à minha classe e a algumas roupas, vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias, espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.

O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam este tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada

ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

NUDEZ

(In a vida passada a limpo)

Não cantarei amores que não tenho,
e, quando tive, nunca celebrei.
Não cantarei o riso que não rira
e que, se risse, ofertaria a pobres.
Minha matéria é o nada.
Jamais ousei cantar algo de vida:
se o canto sai da boca ensimesmada,
é porque a brisa o trouxe, e o leva a brisa,
nem sabe a planta o vento que a visita.

Ou sabe? Algo de nós acaso se transmite,
mas tão disperso, e vago, tão estranho,
que, se regressa a mim que o apascentava,
o ouro suposto é nele cobre e estanho,

estanho e cobre,
e o que não é maleável deixa de ser nobre,
nem era amor aquilo que se amava.

Nem era dor aquilo que doía;
ou dói, agora, quando já se foi?
Que dor se sabe dor, e não se extingue?
(Não cantarei o mar: que ele se vingue
de meu silêncio, nesta concha.)
Que sentimento vive, e já prospera
cavando em nós a terra necessária
para se sepultar à moda austera
de quem vive sua morte?
Não cantarei o morto: é o próprio canto.
E já não sei do espanto,
da úmida assombração que vem do norte
e vai do sul, e, quatro, aos quatro ventos,
ajusta em mim seu terno de lamentos.

Não canto, pois não sei, e toda sílaba
acaso reunida
a sua irmã, em serpes irritadas vejo as duas.

Amador de serpentes, minha vida
passarei, sobre a relva debruçado,
a ver a linha curva que se estende,
ou se contrai e atrai, além da pobre
área de luz de nossa geometria.
Estanho, estanho e cobre,
tais meus pecados, quanto mais fugi
do que enfim capturei, não mais visando
aos alvos imortais.

Ó descobrimento retardado
pela força de ver.
Ó encontro de mim, no meu silêncio,
configurado, repleto, numa casta
expressão de temor que se despede.
O golfo mais dourado me circunda
com apenas cerrar-se uma janela.
E já não brinco a luz. E dou notícia
estrita do que dorme,
sob placa de estanho, sonho informe,
um lembrar de raízes, ainda menos
um calar de serenos
desidratados, sublimes ossuários
sem ossos;
a morte sem os mortos; a perfeita
anulação do tempo em tempos vários,
essa nudez, enfim, além dos corpos,
a modelar campinas no vazio
da alma, que é apenas alma, e se dissolve.

DEUS E SUAS CRIATURAS

(In Corpo – seleção de poemas)

Quem morre vai descansar na paz de Deus.
Quem vive é arrastado pela guerra de Deus.
Deus é assim: cruel, misericordioso, duplo.
Seus prêmios chegam tarde, em forma imperceptível.
Deus, como entendê-lo?
Ele também não entende suas criaturas,
condenadas previamente sem apelação a sofrimento e morte.

HIPÓTESE

(In Alguma poesia)

E se Deus é canhoto
e criou com a mão esquerda?
Isso explica, talvez, as coisas deste mundo.

REMISSÃO

(In Claro enigma)

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,
se esse travo de angústia nos cantares,
se o que dorme na base da elegia
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo do teu ser?