



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**EXPERIMENTAÇÃO-VIDA:
A POESIA DE ANTONIO BRASILEIRO**

Valdomiro Ferreira Santana Filho

Feira de Santana

2008



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

**EXPERIMENTAÇÃO-VIDA:
A POESIA DE ANTONIO BRASILEIRO**

Valdomiro Ferreira Santana Filho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como Orientador o Professor Doutor Roberval Alves Pereira, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana, 29 de agosto de 2008.

Ficha catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

S195v Santana Filho, Valdomiro Ferreira
Experimentação-vida: a poesia de Antonio Brasileiro / Valdomiro Ferreira
Santana Filho. – Feira de Santana, 2008.
226 f.

Orientador: Roberval Alves Pereira

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008.

1. Literatura brasileira - poesia. 2. Brasileiro, Antonio, 1944-
I. Universidade Estadual de Feira de Santana. Departamento de Letras e Artes.
II. Pereira, Roberval Alves. III. Título.

CDU: 82 – 1 (043)



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA

Departamento de Letras e Artes

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



**EXPERIMENTAÇÃO-VIDA:
A POESIA DE ANTONIO BRASILEIRO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, avaliada e aprovada por

Prof. Doutor Roberval Alves Pereira (UEFS)
(Orientador)

Prof^ª.Doutora Antonia Torreão Herrera (UFBA)

Prof. Doutor Francisco Ferreira de Lima (UEFS)

Feira de Santana, 29 de agosto de 2008.

A meus filhos —
Anna
Hermilo
Olímpio
Manuel
e
Solange

AGRADECIMENTOS

Impossível realizar um trabalho como este sem a ajuda, o estímulo, a gentileza e a disponibilidade de várias pessoas e sem o apoio financeiro de uma instituição de pesquisa.

De saída, quero expressar minha gratidão a Antonio Brasileiro. Foi ele quem me convenceu (e sem ênfase nenhuma) a voltar à Universidade, depois de 33 anos. Quando, um mês antes de decidir me inscrever para a seleção deste mestrado, entre quatro temas em que pensei para elaborar o projeto de pesquisa, um deles era sua poesia, que venho lendo desde 1965, seu ano de estréia com *Arupemba*, uma antologia coletiva, edição parca de um voluminho discreto, hoje raridade bibliográfica. Um exemplar me caiu nas mãos por acaso. E por acaso, 40 anos depois, esta poesia vem a ser objeto de minha reflexão.

A bibliotecária Ismênia Pinheiro e os amigos Carlos Machado, Salete Aguiar, Luís Deiró, Eulâmpia Santana Reiber, Plínio de Aguiar e Sérgio Montanha bem sabem o que lhes devo.

Sou muito grato a Aída dos Santos Sá. Foi ela quem me deu dois presentes raros, *L'espace littéraire* e *Le livre à venir*, de Maurice Blanchot, dois livros que me foram essenciais para pensar esta dissertação.

A meu orientador, Prof. Dr. Roberval Alves Pereira — que é poeta digno desse nome, possui sólida formação acadêmica, além de ser, há muitos anos, o leitor mais acurado e penetrante que conheço da obra poética de Antonio Brasileiro —, expresso um agradecimento especial por sua paciência, atenção preciosa, instigação intelectual e capacidade de não confundir rigor com rigidez.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, particularmente a dois deles — Dr. Márcio Muniz e Dr. Rubens Alves Pereira, que têm a lúcida paixão da literatura e dão aulas admiráveis.

Reconheço como rico para mim o tempo de convivência com meus colegas de curso. Para além dos encontros nas aulas e seminários, e das inquietações que partilhávamos, ficou o afeto que se prolonga na dimensão da memória.

Também expresso minha gratidão ao coordenador deste Programa, no período em que cursei o mestrado, Prof. Dr. Francisco Ferreira de Lima, por sua competência, dedicação, zelo e cordialidade inextinguíveis no exercício do cargo, e às funcionárias Lucia Paim, Gislene Rodrigues Macedo, Lindinalva Borges de Oliveira Pereira e Joelma Lobo Junqueira, sempre eficientes e gentis.

Cumprimento-me agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) a bolsa de mestrado que me concedeu.

Impossível esquecer dois fatos que se imbricam. Sem o ânimo e as informações precisas e na hora certa que me deu o Prof. Dr. Aleilton Fonseca, eu não pleitearia essa bolsa, que me foi tão valiosa. A este gesto de amizade se liga outro e no momento decisivo: o da Prof^a Dra. Rita de Cássia Ribeiro Queiroz, que se dispôs a assinar, como procuradora de meu orientador, o Termo de Outorga da bolsa.

Dans l'éclatement de l'univers que nous éprouvons, prodige! les morceaux qui s'abattent sont vivants.

Tout en nous ne devrait être qu'une fête joyeuse quand quelque chose que nous n'avons pas prévu, que nous n'éclairons pas, qui va parler à notre cœur, par ses seuls moyens, s'accomplit.

RENÉ CHAR

RESUMO

Este é um estudo sobre a poesia de Antonio Brasileiro, autor nascido em 1944, em Rui Barbosa, Bahia, Brasil. Sua obra poética, que começou a ser escrita em 1965, a qual reúne atualmente nove livros, vem sendo bem recebida pelo público e a crítica, tanto na Bahia quanto no país e no exterior. Desta obra foram escolhidos sete poemas, entre os mais significativos, que são objeto de análise. O termo “experimentação-vida” do título é inspirado no pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche [1844-1900]. Três pensadores franceses contemporâneos, Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze, são referências fundamentais do estudo. Desses pensadores, que são neonietzschianos, cada um à sua maneira, trabalha-se com os conceitos de experiência, abordagem viva, sensação, devir, mapa, multiplicidade, repetição e diferença. À luz desses conceitos, de sua trama, chega-se ao que Nietzsche denominou de “eterno retorno” e “vontade de potência”, em sua crítica à “vontade de verdade” da ciência e à moral. Nessa perspectiva, a leitura que se faz dos poemas de Brasileiro não visa a compreendê-los e/ou interpretá-los, mas experimentá-los enquanto criação de agregados sensíveis. Focaliza-se também a relação que sua poesia tem com a filosofia, as artes plásticas, a música e o cinema. Visto que Brasileiro se considera tão poeta quanto pintor, a referência à sua criação plástica é uma das vertentes deste estudo dissertativo, o qual está estruturado em quatro capítulos. Entre eles articula-se um jogo de reiteraões, acréscimos e modulaões. Em um dos Apêndices, reproduz-se a entrevista que o autor da dissertação realizou com Brasileiro em 30-11-2006.

Palavras-chave: poesia; experiência; sensação; devir; vontade de potência; eterno retorno.

ABSTRACT

This is a study on the poetry of Antonio Brasileiro, author born in 1944 in Rui Barbosa, Bahia, Brazil. His poetic work, which began to be written in 1965, which currently comprises nine books, has been well received by the public and criticism, both in Bahia as in Brazil and abroad. From this work seven poems were selected, among the most significant, which are subject of analysis. The term "life-experimentation" from the title is inspired by the thought of German philosopher Friedrich Nietzsche [1844-1900]. Three French contemporary thinkers, Maurice Blanchot, Michel Foucault and Gilles Deleuze, are fundamental references of the study. Of these thinkers, who are neonietzschian, each in its own way, working with the concepts of experience, living approach, sensation, becoming, map, multiplicity, repetition and difference. In the light of these concepts, their weft, comes to what Nietzsche called the "eternal return" and "will to power" in their criticism of the "desire for truth" of science and moral. Accordingly, the reading of Brasileiro's poems doesn't aim to understand them and / or interpret them, but try them while creating sensitive clusters. Also it shows the relationship that his poetry has with the philosophy, the arts, music and cinema. Since Brasileiro considers himself both painter and poet, a reference to its plastic creation is one of the parts of this dissertative study, which is divided into four chapters. Among them is based a game of reiterations, additions and modulations. In one of the Appendices, there is an interview that the author of the dissertation did with Brasileiro in November 30, 2006.

Keywords: poetry; life; experience; sensation; becoming; will power; eternal return.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 NA LINHA DO HORIZONTE.....	16
1.1 Abordagem viva	16
1.2 Tentativa, tentação, o sino e o clarim.....	21
1.3 Manobra	24
1.4 O Outro do leitor	24
1.5 O girassol e o navio.....	35
2 O GIRO DO CALEIDOSCÓPIO OU A VESPA E A ORQUÍDEA.....	40
2.1 Caixas dentro da caixa.....	40
2.2 “As palavras sonham”. Fogo e madeira seca	42
2.3 O poliedro da leitura.....	45
3 <i>CONVERSATION PIECE</i> OU O QUE SE VÊ E O QUE SE OUVE.....	68
3.1 Roubo, espaço, “transformação do padeiro”	68
3.2 O poema <i>diferente</i>	69
3.3 Cartografia dos signos	83
3.4 Rica pobreza das palavras	89
3.5 O devir-Fada. Ritornelo, destino. Fada e Ulisses. A linha de feitiçaria	91
3.6 “Ou”, “talvez”, “se”: o acontecimento	105
3.7 “Vão-se os anéis”. Luz própria e olho háptico.....	107
3.8 As palavras e as cores. Duração e metamorfose	114
3.9 <i>Coda</i>	120
3.10 A vontade de Deus	123
3.11 Afinidades e abismo. O devir-música	127
3.12 Duas mulheres	133
3.13 Força e sensação. “Polifonia pictórica”. A linguagem mais viva	135
4 NO MEIO DO CAMINHO.....	141
4.1 Jogo de armar	141
4.2 Monumento	143
4.3 Loucura e poesia.....	145
4.4 <i>Post tenebras spero lucen</i>	152
4.5 Colagem	153
4.6 Inseto monstruoso. Verdade e loucura	157
4.7 Bicicleta cubista. Identidade. Luta. Silêncio ou música. A flecha de Nietzsche	168
CONCLUSÃO	176
REFERÊNCIAS.....	184
APÊNDICES	
A. Entrevista: O lirismo reflexivo de Antonio Brasileiro	193
B. “O cavaleiro”. Poema de Antonio Brasileiro. Texto integral	197

INTRODUÇÃO

Antonio Brasileiro nasceu em 1944, em Rui Barbosa (BA), onde começou o curso primário e o concluiu em Salvador, para onde se transferiu em 1955. Aos 17 anos, leu *Considerações intempestivas*, de Nietzsche, livro que lhe causou “profunda impressão” e voltaria a lê-lo outras vezes. Doutorou-se em Letras (1999) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Ensina Teoria da Literatura no curso de graduação em Letras da Universidade Estadual de Feira de Santana. Tem uma fazenda de gado no Acre, aonde vai uma vez por ano e fica no máximo duas semanas.

É artista plástico desde os 19 anos, com cerca de três mil desenhos a nanquim, grafite e lápis policolorido, e cerca de dois mil quadros a óleo, guache e aquarela. Poeta desde os 21. Publicou até agora vinte e dois livros — poemas (principalmente), uma peça teatral, contos, um romance, ensaios. No começo dos anos 1970, criou em Feira de Santana um movimento em torno da poesia, do qual participaram poetas, escritores, artistas plásticos. Um escândalo, a reação local provinciana. Foram frutos dessa inquietação as edições artesanais de livros, revistas, um jornal; os talentos que se confirmaram; a repercussão nacional que houve, naquele tempo do desprezo — “a mais grata e cálida”, um cartão de Carlos Drummond de Andrade.

Em entrevista de 30-11-2006, perguntamos-lhe o que faltou a esse grupo de criadores para tornar Feira de Santana culturalmente contemporânea do mundo, uma cidade aberta a todas as artes. Respondeu: “Tínhamos esse sonho, mas perdemos a parada. Esse grande armazém que é Feira de Santana é mesmo infenso à sensibilidade estética”.

Inclui, em suas várias atividades, um sólido estudo de filosofia. Divide o resto do tempo entre o amor pelos livros e a música, a prática do tênis e o cultivo do ócio.

Isto é o bastante como nota biográfica.

O presente estudo tem por objetivo geral fazer uma leitura da poesia de Antonio Brasileiro, não para compreendê-la e/ou interpretá-la, mas para experimentá-la enquanto criação de agregados sensíveis. Especificamente: 1) Analisar a concepção que Brasileiro tem da poesia. 2) Examinar, no *corpus* delimitado de sete poemas, tanto o trabalho de

composição técnica quanto o de composição estética. 3) Mostrar a relação existente entre sua poesia e a filosofia, as artes plásticas, a música e o cinema.

Ao longo de 43 anos (1965-2008), a obra poética de Antonio Brasileiro, e *work in progress*, vem sendo bem recebida pelo público e pela crítica, tanto na Bahia quanto no Brasil e no exterior. Este fato foi o que nos motivou a pensar e desenvolver o projeto desta pesquisa como contribuição aos estudos literários e de áreas conexas.

Chama a atenção a ausência de *cor local* na poesia de Brasileiro. Diz muito a percepção desse dado no corpo de sua obra poética, o que aponta para a quebra de uma tradição no processo poético nacional, especialmente a que ganha força com o Modernismo: a referência constante à terra, embora sem ufanismo, ao que é característico do meio tropical, à herança cultural européia — que se afirma sobretudo com uma língua de matriz latina —, influenciada por culturas primitivas ameríndias e africanas; a tematização da família e do lirismo amoroso.

Essa tradição se observa, e de maneira marcante, no conjunto da poesia de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. É bem verdade que, em Drummond, embora a terra natal, a família e o amor sejam temas recorrentes, o tratamento é inteiramente novo, em relação aos demais poetas citados, porque sobressai a indagação metafísica e existencial.

A origem rural de Brasileiro, sua família, cujo meio de subsistência era a criação de gado bovino, a memória da seca de 1932, sempre referida por seu pai, não aparecem em sua poesia. A evocação da infância também não é tematizada em sua obra, não entra no jogo do que o força a pensar poeticamente, a situar-se em face da existência, como se os acontecimentos do Antonio Brasileiro menino fossem elididos de seu itinerário de poeta. Entretanto, a capacidade de espantar-se diante do mundo, o que é próprio de um menino, sensação sem a qual é impossível pensar, assim como o veio de ludicidade, com um senso infanto-juvenil de humor, são flagrantes nos poemas que vêm publicando desde os 21 anos.

Avesso ao confessionalismo, Brasileiro omite, satiriza ou transcende em sua poesia a matéria lírica amorosa, tanto a que a tradição apresentava, até 1922, como exaltação da beleza física ou espiritual da amada, desabafo de anseios amorosos, descrição dos efeitos da paixão, quanto a que, atenuada no próprio Modernismo, é objeto de novo enfoque: a poesia da musa como expansão esteticamente organizada de experiências e aspirações do chamado “Eu lírico”.

Trata-se, então, de uma poesia que, moderna em sua concepção, singulariza-se na tradição poética brasileira porque sua expressão é, a um só tempo, universal, não localizada, e, portanto, reflexiva. Sua linha de força, o lirismo em que se entrecem reflexões e sentimentos, confirmando a noção atualizada de poesia como fonte de saber, mas, essencialmente, como forma de experimentação-vida, termo de inspiração nietzschiana, é o que faz com que sua leitura seja cada vez a primeira e cada vez a única.

Um dos conceitos seminais deste estudo é o de experiência, cujo sentido explicitamos logo: aponta para algo do qual só se sai transformado. Conceito esse que não é o da fenomenologia, para a qual trata-se de pensar sobre um objeto qualquer do vivido, a fim de apreender suas significações. A leitura literária como experimentação não é, pois, um trabalho de teoria para construir um sistema. Daí o agenciamento de outro conceito seminal: o de *devoir*. Ler, como escrever, não é um ato de comunicar o que já se sabe. A experiência — e *impessoal*, assinalamos — em Nietzsche e em três pensadores neonietzschianos — Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze — que são referências fundamentais nesta dissertação — é o que arranca o sujeito de si mesmo, ou o que consiste em sua destituição subjetiva. O Outro, e não o Mesmo, é o que concerne à experiência.

Com efeito, são agenciados no estudo outros conceitos-chave, como o de abordagem viva, o de linguagem e seu ser, o de sensação, o de multiplicidade, o de mapa, o de repetição — que implica a diferença, e não a identidade —, e sua trama com o eterno retorno, porque neste, que é um processo, e não um sistema, está em jogo a vontade de potência, que é a afirmação da vida, e não a vontade de verdade. De resto, como diz Nietzsche, a arte nos foi dada para que a verdade não nos mate.

Esta dissertação compõe-se de quatro capítulos. O primeiro gira em torno de um único verso de um poema inédito de Brasileiro, escrito em janeiro de 2007. Verso que é o poema — o qual, logo de saída, se mostra insubmisso ao que havíamos delineado para dar conta do itinerário poético do autor.

O segundo capítulo é a leitura, do que os liga e os separa, de dois poemas — “Licornes no quintal” e “Dedal de areia”. No terceiro, em que também são lidos dois textos, mostraremos por que “Fada” é um poema *imagético* ou *pictórico*, e “Quadro na parede”, um poema *musical*.

O quarto capítulo focaliza o mais longo poema que Brasileiro escreveu, “O cavaleiro”, composto de 27 partes, cada uma das quais pode ser lida como poema. Trata-se de um livro dentro de um livro, *Dedal de areia* (2006). Por causa da extensão do

texto, que é um poema narrativo, cuja análise em sua totalidade excederia os limites deste trabalho, só estudaremos as partes 1 e 2, nas quais, porém, ressoam as outras partes, por ser complexa e sutil sua estrutura composicional.

Deliberadamente, valendo-nos do título de um dos poemas mais conhecidos e intrigantes de Drummond, “No meio do caminho”, assim chamamos o último capítulo. A intriga, no caso de “O cavaleiro”, é um jogo — o da analogia e o da diferença — com um livro que é um dos monumentos da literatura universal, *Dom Quixote de la Mancha*.

Faz parte do estudo a análise de três trabalhos plásticos de Brasileiro — um desenho a nanquim e duas pinturas a óleo —, que ilustram a capa de seus livros *Licornes no quintal*, *Poemas reunidos* e *Dedal de areia*. Essas capas são reproduzidas no corpo da dissertação, bem como a imagem fotográfica da tela *A rendeira*, de Vermeer, que está na origem do poema “Quadro na parede”.

Constituem os Apêndices a reprodução da entrevista, já referida, que fizemos com Brasileiro e o texto integral do poema “O cavaleiro”.

1 NA LINHA DO HORIZONTE

Aos poucos, a faixa escura no horizonte clareou como se a borra numa velha garrafa de vinho se tivesse acomodado, deixando transparecer o verde de seu vidro. Ao fundo, também o céu se fez translúcido, como se ali baixasse um sedimento branco, ou como se o braço de uma mulher deitada sob o horizonte erguesse uma lâmpada e faixas brancas, verdes e amarelas se espriassem pelo céu como as varetas de um leque. Depois a mulher ergueu a lâmpada mais alto, e o ar pareceu tornar-se fibroso, apartando-se da superfície, bruxuleando e chamejando em fibras vermelhas e amarelas, como flamas enfumaçadas que se alçam de uma fogueira. Pouco a pouco, as fibras fundiram-se numa só brasa incandescente, e a pesada cobertura cinza do céu levantou-se e transformou-se num milhão de átomos de um macio azul.

[...]

— Agora, a maré está baixando. Agora, as árvores tocam o chão; as ondas que batem em minhas costelas oscilam mais docemente, e meu coração cavalga uma âncora, como um bote cujas velas deslizam sobre o convés imaculado. O jogo terminou. Agora, vamos tomar chá.

VIRGINIA WOOLF, *As ondas*.

1.1 Abordagem viva

Tudo pronto para a partida. Por ser Antonio Brasileiro também artista plástico, permitimo-nos imaginar que os tópicos por nós definidos para mostrar seu itinerário de poeta estavam postos não numa folha de papel, mas numa tela — suporte adequado, posto que nele, artista plástico, se afirmam um desenhista e um pintor —, projetados, objetivados, fixos.

Após levantar e agenciar dados biográficos de Brasileiro, em conversas com ele próprio, o que remonta a 1981¹, e visto que em seu ensaio mais conhecido² não há nenhum confessionalismo, tampouco recorrência à memória de seus começos de poeta, o que o diferencia em tudo e por tudo da experiência de Manuel Bandeira em *Itinerário de Pasárgada*, consideramos que, na tela imaginada, estava o que nos cabia fazer: cercar o assunto por todos os lados e atacá-lo.

Proceder assim, para dar conta do projeto, não é a maneira clássica, aristotélica, de dissertar? Pode-se vislumbrar o que se pretende, mas é preciso evitar o impossível? Clareza, espírito, imaginação: bem sabemos quão marteladas em nossas cabeças estão as regras do discurso dissertativo, condensadas nessas três palavras, para que sua razão acadêmica fique em nós como uma marca indelével.

Então, aberto um canteiro, deveríamos tentar a abordagem que nos propusemos da poesia de Brasileiro; e, se falhássemos, começaríamos de outro modo.

Estranho martelo, esse, o da dissertação: tem a familiar contundência de sua natureza de martelo, a reduplicação de seu impacto certo, medido, surdo ou agudo, mas também, por ser percuciente, penetrante, reverbera, instaurando um outro campo, o de uma relação com o desconhecido que é recíproca, e não dialética. Martelo, pois, no qual não há contradição, no sentido particular da lógica que encerra essa palavra, mas antagonismos.

Tudo pronto. Voltemos à tela imaginada, nua. Então o que houve? Irrompeu uma surpresa viva. Pouco antes — esse *antes* vazio, neutro, como o lugar em que se ensaiava incessante a experiência do ponto de partida da abordagem — de começar a dar forma à escrita de *como* e *quando* Brasileiro se faz poeta, uma “mancha sensorial” se sobrepôs ao que, embora ainda não visível, já estava na tela. Brasileiro leu para nós quatro ou cinco “poemas” que, em janeiro de 2007, acabara de escrever.

“São só idéias”, disse-nos. “Esboços de poemas. Poemas palpitando, talvez nascentes. A esse pôr no papel é o que chamo de *criar*. Nesse primeiro momento, crio. Depois, quando geralmente aproveito um terço, é que começo a *compor*”.³ [Grifos nossos.]

Na linha do horizonte um navio branco parte.

¹ Cf. SANTANA, Valdomiro. *Literatura baiana 1920-1980*. Rio de Janeiro: Philobiblion; Brasília: INL, 1986, p. 75-86.

² BRASILEIRO, Antonio. *Da inutilidade da poesia*. Salvador: Edufba, 2002.

³ Entrevista em 27-1-2007.

Este, o verso que, tão logo o ouvimos, entre cerca de cinquenta daqueles textos ainda informes, melhor dizê-los tateantes, imprecisos em seu lusco-fusco, mais do que se sobrepôr à nossa tela imaginária, fez desaparecer os elementos que havíamos ideado para chegar perto do que foi — e é — em Brasileiro a experiência poética. Então outra tela, e estranha, se formou em nossa leitura, ou no que estávamos experimentando como a aurora de nossa leitura, o verso acabado de nascer, que rompera o lacre da armação de palavras em que estava encerrado, que se punha a uma distância infinita — a da criação à composição — de todos os demais versos daquele poema e dos outros naquele janeiro de 2007.

Outra tela: a de uma partitura e a de um espaço pictórico virtuais. As vogais nasalizadas / õ / de *horizonte* e / ã / de *branco*; a oclusiva dental surda / t / de *horizonte* e de *parte*; a cadência sincopada em cada um dos dois segmentos do verso; a marcação seca e precisa dos *tês*, o primeiro dos quais antecedido do / õ / de *horizonte*, que mimetiza a imensidão da linha circular-limite do campo de nossa observação e na qual o céu parece confundir-se com a terra e com o mar; o segundo / t /, precedido da explosiva / p / com a vogal aberta / a /; o jogo fônico dos três *is* de *linha* (tônico), *horizonte* (átono) e *navio* (tônico), cujo hiato, por seu efeito acústico especial — à sílaba terminada pela vogal-base / a / se segue a iniciada por outra vogal-base, / i / —, se presta mimeticamente ao ato de singrar, mais precisamente, pela agudeza do fonema, a seu ato de partir, ao instante em que se lança à singradura.

Na linha do horizonte um navio branco parte.

O efeito causado em nós por este verso — que é, para nós, o poema — deflagra o presente estudo. Por que do poema por nós ouvido só nos ficou este verso? Mais do que deflagrar o estudo, subverteu, explodiu o esquema prévio do que antes, na tela imaginada, se chamava “Dialética da ambigüidade”; alterou o curso do que seria a apresentação do itinerário poético de Brasileiro; fez com que uma “abordagem fria” — portanto já sabida por nós, como em jornalismo se chama um “texto frio”, isto é, preparado e arquivado, sobre uma personalidade famosa, sua biografia, em suma, fabricada bem antes de sua morte, para que, quando esta acontecer, ao “texto quente” da

notícia se acrescente aquele outro — se transformasse em “abordagem viva” (*approche vivante*)⁴, para usar a expressão de Maurice Blanchot em *L’espace littéraire*.⁴

Abordagem. Ação ou efeito de abordar. Chegar à beira ou à borda de; diz-se de uma embarcação que se aproxima de outra, bordo com bordo, que é cada uma das partes simétricas em que o casco é dividido por seu plano longitudinal, e também cada uma das zonas em que o espaço da embarcação é dividido pelo plano longitudinal dela. Neste campo semântico, aqui primeiro enunciado, abordar é abalroar, chocar-se com, uma embarcação para tomá-la de assalto. Também compreende o ato de chegar-se, aproximar-se de (alguém). Por extensão, tratar de, versar (tema ou assunto), que é em princípio a acepção empregada neste escrito. E ainda: ato que, despido do propósito de combate, designa, porque borda com borda, encostar, limitar; atingir, chegar (ao lugar para onde se dirige); tomar terra, chegar ao bordo, à praia, encostar com o bordo (no cais, na costa).⁵

Para precisar o sentido do que chama “abordagem viva”, Blanchot traz à luz a palavra “experiência” em dois poetas, Rainer Maria Rilke e Paul Valéry. Refere o que diz o primeiro numa passagem de *Malte Laurids Brigge*: “[...] les vers ne sont pas des sentiments, ils sont des expériences. Pour écrire un seul vers, Il faut avoir vu beaucoup de villes, d’hommes et des choses [...]” Cita o que Valéry escreve numa carta: “Le vrai peintre, toute sa vie, cherche la peinture; le vrai poète, la Poésie [...]” Em Rilke, como Blanchot bem observa, experiência tem o significado de contato com o ser, o que se renova nesse contato, que tem o sentido de prova, a qual, porém, permanece indeterminada.⁶

Na mesma carta, Valéry esclarece que nem a pintura nem a poesia são atividades determinadas, visto que exigem a criação da “necessidade”, do “objetivo”, dos “meios” e até dos “obstáculos”, o que aponta, portanto, para uma outra forma de experiência, donde o comentário de Blanchot:

La poésie n’est pas donné au poète comme une vérité et une certitude dont il pourrait se rapprocher; il ne sait pas s’il est poète, mais il ne sait plus ce qu’est la poésie, ni même si elle est; elle dépend de lui, de sa recherche, dépendance qui toutefois ne le rend pas maître de ce qu’il

⁴ Paris: Gallimard, 1955 [reimpr. 1996], p. 108.

⁵ AURÉLIO. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975. CALDAS AULETE. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1980.

⁶ BLANCHOT, Maurice. Op. cit., p. 105.

cherche, mais le rend incertain de lui-même et comme inexistant. Chaque œuvre, chaque moment de l'œuvre remet tout en cause et celui qui ne doit se tenir qu'à elle, ne se tient donc à rien. Quoi qu'il fasse, elle le retire de ce qu'il fait et de ce qu'il peut.⁷

Tanto em Rilke como em Valéry, assinala Blanchot, a arte é uma experiência: num, para escrever um só verso, é preciso ter esgotado a vida; noutro, para escrever um só verso, é preciso ter esgotado a arte, ter esgotado a vida na busca da arte; experiência, porém, que implica mais do que explica “une recherche, non pas indéterminée, mais déterminée par son indétermination, et qui passe par le tout de la vie, même si elle semble ignorer la vie”.⁸

Há, ainda, uma outra forma de experiência considerada por Blanchot, que é a de André Gide, no entanto mais limitada, a qual este referiu em julho de 1922 em seu *Diário*. Trata-se do escrever: “[...] le livre, sitôt conçu, dispose de moi tout entier, et que pour lui tout en moi, jusqu'au plus profond de moi s'instrumente. Je n'ai plus d'autre personnalité que celle qui convient à cette œuvre [...]”, diz Gide.⁹

Blanchot não objeta que escrever muda-nos; reconhece: “Nous n'écrivons pas selon nous sommes; nous sommes selon ce que nous écrivons”.¹⁰ Distingue, porém, diferentemente de Gide, o escrever, que é a obra, do escrito, que é o livro. A esse respeito, na seqüência da análise, indaga se o escrito viria da possibilidade descoberta e afirmada unicamente pelo trabalho literário. A um só tempo, tal trabalho implica uma dupla transformação, já que “toute action accomplie par nous est action sur nous”.¹¹ Também não objeta essa dialética; mas pergunta se o ato de fazer um livro nos modificaria mais profundamente. À confissão de Gide — “Não tenho outra personalidade senão a que convém a essa obra” (“Je n'ai plus d'autre personnalité que celle qui convient à cette œuvre” — justapõe Blanchot a experiência do “aniquilamento de si mesmo” (*l'anéantissement de soi-même*) que se produz na obra, o que é expresso por Clemens Brentano a propósito de seu romance *Godwi*.¹²

Se o escrever é o que está em jogo, escrever um único verso (Rilke) exige o esgotamento de uma vida; se é a busca obstinada de todos os recursos da poesia, com o empenho de toda a vida (Valéry); se tal esgotamento e tal busca vêm a ser uma paixão

⁷ Id., ib., p. 106.

⁸ Id., ib., p. 108.

⁹ Citado por Blanchot in *L'espace littéraire*, p. 108.

¹⁰ Id., ib., p. 109.

¹¹ Id., ib., p. 109.

¹² Id., ib., p. 109.

absoluta, que, para ser assim, não elimina a insegurança quanto a seus fins e meios; se, ainda, a mudança mais radical produzida pelo escrever não é “ter outra personalidade”, nem “aniquilar-se”, nem tampouco se vincula ao que contém particularmente esse ou aquele livro, não é porque se trata da exigência fundamental da obra? Talvez, responde Blanchot.

Este “talvez”: chamemo-lo de “enigma”. Mais adiante diremos por quê.

1.2 Tentativa, tentação, o sino e o clarim

Brasileiro é poeta e pintor. Em uma das entrevistas que fizemos com ele¹³, afirma que se considera tão pintor quanto poeta, e diz que também tentou ser músico, “mas não deu, e bem que tentei”. Sublinha: “Sim, bem que tentei”. Aplicou-se ao estudo de percussão, por volta de 1964-65, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), quando essa unidade de ensino funcionava com a denominação Seminários de Música; chegou mesmo a integrar a Orquestra Sinfônica da UFBA e teve poemas musicados por um compositor de alto nível, o suíço Ernst Wiedmer [1927-1990], também regente respeitável, pianista, professor e mentor do Grupo de Compositores da Bahia, que fundou em 1966.

De tal modo Brasileiro se lançou a essa tentativa, absolutizou-a, que, ao se referir a ela, e bem na linha da busca ressaltada por Valéry, enfatiza: “Sim, bem que tentei”. Note-se a diferença das duas orações. A primeira: “Também tentei ser músico, mas não deu, e bem que tentei”; a segunda: “Sim, bem que tentei”. Na primeira, afirma que buscou ser músico, disposição de ânimo vencida, porém, pela impossibilidade: a conjunção adversativa “mas” inscreve esse fracasso num plano que o impersonaliza, forma eufemística de dizer “eu não dava para a música”, “não tinha talento para ser músico”. Fracasso que, admitido em “tom baixo”, o da frustração traduzida em desânimo que não varreu da memória de sua vida, é agenciado na sintaxe que se sucede com a locução conjuntiva “e bem que”. Fracasso que é, pois, cabal. Já na segunda oração, que é quase a repetição da primeira, a lembrança desse fracasso, e toda lembrança é a liberdade do passado, a abertura com o advérbio “sim” eleva o tom da confissão, a linguagem retoma o mesmo fio: o desejo e o empreendimento expressos, haver tentado também ser

¹³ Em 30-11-2006.

músico, se valem da mesma locução “bem que”, agora com a significação mais enfática de “muito”, “bastante”.

À luz das duas formas de experiência analisadas por Blanchot, a de Rilke e a de Valéry, tentar “muito” ser também músico está, no entanto, bem distante de ser o esgotamento da vida a fim de realizar esse desejo, ou não, posto que o fato mesmo de exaurir a existência nessa busca não assegura seu êxito. De outro modo, a arte como experiência não encarnaria a paixão absoluta que é, a tentativa não seria tentação, a decisão que soa absurda de juntar todas as fichas e jogá-las de uma vez só.

A esse respeito, cabe referir uma das reflexões de Henry Miller sobre a arte de escrever, para que sua vida “se tornasse uma obra de arte”:

A experiência foi muito semelhante ao que lemos sobre as vidas dos iniciados no Zen. Meu fracasso era a recapitulação da experiência [...] tinha que me entupir de conhecimento, perceber a futilidade de tudo, destruir tudo, me tornar desesperado, a seguir humilde, e depois me apagar inteiramente, a fim de recuperar minha autenticidade. Tinha que chegar na borda do abismo e então dar um salto no escuro.¹⁴

A impossibilidade, o fracasso na tentativa de ser músico quando Brasileiro já era poeta e pintor desde o fim de sua adolescência, tentativa, como vimos, rememorada na locução expressiva “e bem que” e imediatamente reiterada com veemência em “Sim, bem que tentei”, significando “muito” do que nela pôs, mas não o suficiente e o que do suficiente poderia ir além, para ser o esgotamento da procura da música e a consumição da própria vida, a aposta num “salto no escuro”, diferencia-se em tudo e por tudo da experiência pictórica de Auguste Renoir: “Gostaria que um vermelho soasse como a badalada de um sino. Se não fui capaz de fazer isso na primeira vez, ponho mais vermelho e outras cores até torná-lo possível. Não sigo regras nem métodos”.¹⁵

A metáfora “salto no escuro”, empregada por Miller, vem a calhar para se perceber que, entre os pintores impressionistas, Renoir talvez tenha sido quem sentiu mais profundamente a necessidade de fusão do ser humano à natureza, ao comprovar a existência da luz sobre as coisas, a resolução da cor. Retenhamos, na experiência de Renoir, o que é mais do que empenho no esgotamento dos recursos da arte: fazer com que o vermelho soe como a badalada de um sino; não ser capaz de obter esse efeito estético na primeira tentativa; saturar de vermelho, aplicando também outras cores, um

¹⁴ MILLER, Henry. *A sabedoria do coração*. Trad. Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 22.

¹⁵ RENOIR. Coord. e org. Folha de S. Paulo. Trad. Ernesto Martín Russo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2007, p. 7. Coleção Folha Mestres da Pintura, 6.

determinado espaço da tela; chegar, enfim, ao que havia intuído, mas de forma real. Ao fazer isso — e arte, *techné*, como a chamavam os gregos, é um fazer, movimento que arranca o ser ao não-ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmos do caos e mesmo pode nem eliminar o caos, mas dar a ver o que nele é caosmos — Renoir abordou em sua pintura os valores dos elementos pictóricos como totalidade que pede ao espectador não uma compreensão significativa do objeto representado, mas uma fina percepção dos múltiplos reflexos da realidade.

Ainda o vermelho em Renoir: basta o exemplo de um detalhe de seu quadro *Menina com regador* (óleo sobre tela, 100 X 73 cm), pintado em 1876, aos 35 anos. O laço na cabeça da pequena modelo poderia ser uma homenagem a Velásquez. “Toda a arte da pintura se encontra no lacinho de rosa da infanta Margarita”, comentou Renoir diante de *Las meninas*, a obra-prima do pintor espanhol que viu exposta no Louvre.¹⁶

No devir que está sendo esta abordagem — a aproximação, experimentada como tateante — do navio branco do verso de Brasileiro, ao tempo em que nos perguntamos se é possível pensar poeticamente sem ser poeta, vejamos, empregando o mesmo verbo usado por Renoir, como *soa* essa cor primária para Guimarães Rosa: “Primeiro, imagine um canal à distância. Namore bem a imagem. Depois, mais ainda, namore a imagem de uma mulher de vermelho saindo do canal. É um toque de clarim!”¹⁷

Henri Bergson foi quem primeiro percebeu que o olho já está nas coisas, faz parte da imagem, é a visibilidade da imagem. E Gilles Deleuze, que recorreu a Bergson para analisar a imagem-movimento, observa que no cinema o olho não é a câmera, mas a tela; a câmera é um terceiro olho, ou o olho do espírito.¹⁸ Eis, bem-ilustrada, a importância da cromocinematografia: nesse olho que é a tela, o grande plano de um canal e, nele, uma outra imagem; do verde da folhagem no olhar, o vermelho de um vestido em movimento. O que Guimarães Rosa intuiu, ele que tinha uma percepção rica do cinema, e do cinema em cores: a cor, tal como o som, não se *acrescenta* ao filme — nasce no filme e com o filme. Não por outro motivo, uma das inovações do cinema reside na dissimetria entre o visual e o sonoro, que dá ao olho um poder de *ler* as imagens e ao ouvido um poder de alucinar os sons.

¹⁶ Id., ib., p. 60.

¹⁷ Citado por Valdomiro Santana. In: Guimarães Rosa: canto e plumagem das palavras. **Iararana**, Salvador, n. 6, jul.-out. 2001, p. 63.

¹⁸ Cf. DELEUZE, Gilles. *Cinema 1— l’image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983. Ver, especialmente, o capítulo L’image-mouvement et leur trois variétés — Deuxième commentaire de Bergson.

1.3 Manobra

Manobra é bem o termo que agora, agenciado com *abordagem*, se presta a figurar como percebemos *aquele* navio branco; sua distância, e grande distância, posto que está na linha do horizonte, obriga o emprego desse pronome demonstrativo cujo étimo é o latim vulgar *eccum ile*, ‘ei-lo’. No campo semântico de *manobra*, em que são ponderáveis as acepções náuticas, a plasticidade da imagem, que de pronto é dada no verso de Brasileiro, liga nossa percepção à nossa imaginação: por isso *vemos*, naquele navio, os marinheiros a dar nós, fazer trabalhos com cabos, lona, brim, realizar pequenas operações de peso a bordo; um que chega ao tombadilho, outro que está no convés principal, de olhos fitos no mastaréu, o comandante, o oficial de quarto e o homem do leme postados no passadiço...

Eis como, por sua faculdade de manobrar o que quer que seja, a percepção e a imaginação se compõem neste trecho de uma crônica de Rubem Braga:

Ergui-me fui até a varanda, já era madrugada. Sobre o nascente, onde a barra do dia ainda era uma vaga esperança de luz, havia nuvens leves, espalhadas em várias direções, como se durante a noite o vento tivesse dançado [...] Depois, aos poucos, foi se acendendo um carmesim, e sob ele o mar se fez quase verde. Eu ouvia a pulsação de um motor; um pequeno barco preto passava para oeste, como se quisesse procurar as sombras e precisasse pescar na penumbra. Imaginei a faina dos homens lá dentro, tomando café quente na caneca, arrumando suas redes, as mãos calosas puxando cabos grossos, molhados, frios, as caras recebendo o vento da madrugada no mar, aquele motor pulsando como um fiel coração. Duas aves de asas finas vieram de longe, das ilhas, passaram sobre meu telhado, em direção às montanhas. De longe vinha um chilrear de pássaros despertando.¹⁹

1.4 O Outro do leitor

Uma diferença fundamental se impõe na manobra do que chamamos a aurora de nossa leitura: não *lemos* o verso

Na linha do horizonte um navio branco passa.

¹⁹ BRAGA, Rubem. Madrugada. In: _____. *200 crônicas escolhidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979, p. 181.

Mas o *ouvimos* entre outros do mesmo poema inédito e ainda sem título de Brasileiro, que o lera para nós, como lera também, naquela manhã de janeiro de 2007, outros versos de poemas igualmente inéditos, e ainda sem título, de sua autoria — poemas esses, como ele próprio os considera, “palpitantes, talvez nascentes”, isto é, “criados”, mas ainda não “compostos”.

O ato de ler, no sentido literário, segundo Alberto Manguel, propicia-nos um tipo peculiar de conhecimento que pode resultar “numa transformação do mundo circundante e de nós mesmos [...] ou é uma ação em si mesma, uma espécie de faixa de Möbius de experiência, rodando sem parar em seu lado único”. Manguel evoca Shelley, para quem a poesia estabelece as leis pelas quais entendemos o mundo, e Tristan Tzara, de acordo com o qual a poesia não tem papel algum a desempenhar exceto o de nos distrair do mundo. “Shelley tinha razão, pois nós, leitores, podemos dar sentido ao caos do mundo por meio daqueles rabiscos; Tzara tinha razão, pois um poema não passa de rabiscos numa página”.²⁰ O que Manguel quer assinalar é o devir, mediante o ato da leitura, que ocorre no texto literário, um processo de expansão em que esse texto se torna um palimpsesto, já que se lê através de suas palavras muitas camadas de outras leituras.

Ao tempo em que não é ingênuo para crer que uma leitura assim possa ter efeitos visíveis imediatos em nossa sociedade, Manguel acredita, porém, “na eficácia dos ‘rabiscos’ porque dão ao leitor o poder de agir de maneira diferente — ler ‘vingança’, por exemplo, onde outro escreveu ‘vigorosa busca de justiça’”.²¹

Estão em jogo, no que concerne ao verso em foco, as *scripta*, palavras escritas, e as *verba*, palavras faladas — no caso, as do poema, lidas para nós por Brasileiro. À primeira consideração, não há nenhuma diferença entre as oito palavras escritas da frase que é o verso, tal como estão numa folha de papel de rascunho, e sua leitura por Brasileiro em voz alta, naquela manhã. Mas procuremos chegar mais perto do que *aconteceu*. Ou tentemos fazer isso. Busquemos reconstituir aquela experiência. Valemo-nos da memória. Já que a distância no tempo não é longa — agora é sábado, 28 de julho de 2007 — afirmamos com precisão e clareza que ouvimos a voz de Brasileiro lendo, para nós, versos de alguns poemas, um só dos quais guardamos, *aquela*, o do navio branco, na manhã ensolarada de 27 de janeiro de 2007, na varanda de uma casa de veraneio em Mar Grande, num vasto condomínio fechado, numa das ruas de terra batida.

²⁰ MANGUEL, Alberto. A era da vingança. In: _____. *No bosque do espelho: ensaios sobre as palavras e o mundo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 209.

²¹ Id., id., p. 209.

Casa de tijolos ocre aparentes, portão bege, largo, de madeira pesada, muros de alvenaria rebocados; frente bem espaçosa, toda gramada, convidativa à prática de vôlei; à direita e à esquerda, renques de palmeiras imperiais ainda não muito altas, canteiros de flores, alguns arbustos. Entra-se por um caminho ladeado de pedras caiadas; a varanda, onde se armam redes, é ampla, sustentada por colunas de madeira também maciça.

Não seriam dispensáveis essas informações detalhadas? Não, porque foi nesse *locus* que irrompeu a surpresa viva do verso deflagrador deste estudo, verso que, “com seu poder de palavra / e seu poder de silêncio”²², evocamos no curso desse tempo de seis meses, e continuamos a evocar, sempre “associado” ao branco das cadeiras e das mesas de plástico da varanda, ao ocre dos tijolos e do piso, ao verde da relva, à variedade e riqueza de matizes dos outros elementos do cenário, e até — por vir junto na lembrança, como a composição de um fundo — ao ciciar do vento na folhagem. Por que, no devir desta experiência de leitura, imaginamos a tela a que já nos referimos, não a primeira, mas a *outra*, e estranha, a da “mancha sensorial” formada pelo verso, tela como espaço pictórico e também partitura?

Não seria porque a experiência poética, a de Brasileiro, ao escrever o verso, é correlativa da nossa, a experiência que tivemos, ao ouvir este verso? Não, porque as oito palavras —

Na linha do horizonte um navio branco parte

— assim agenciadas, sintaticamente dispostas, organizadas como unidade rítmica, não são as mesmas por nós ouvidas naquela varanda e as que reduplicamos manuscritas, digitadas, impressas e estão agora diante de nossos olhos.

Temos uma frase, que é este verso, frase que por sua vez é um fenômeno de fala e, como tal, conforme ao código da língua; temos em consequência o que é possível literariamente, porque o código torna transparente cada uma das oito palavras em foco efetivamente pronunciadas. Compreendemos a frase, compreensão devida ao uso que fazemos da estrutura coercitiva da língua. À primeira vista, isso é pacífico. Mas, e se a transparência for enganosa? Não é o caso de analisarmos agora, o que seria outro problema, a relação entre literatura e loucura.

²² ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988, p. 96. Poema constante do livro *A rosa do povo*.

Ora, o que faz a literatura ser literatura é a extrema singularidade de seu fenômeno de fala. Nessa medida, ela pode e não pode obedecer ao código que a contém. O ato literário, que é escrever o que quer que seja, aponta, de saída, muito mais para a desobediência do que para a obediência do código. Trata-se, como nota Michel Foucault, do “risco sempre corrido e assumido por cada palavra de uma frase de literatura, o risco de que a frase, e depois todo o resto, não obedeça ao código”.²³ Nesse “mais”, que é o direito soberano dessa arte, mesmo que ele não seja exercido, reside provavelmente o perigo e a grandeza de toda obra literária. Carlos Drummond de Andrade é um exemplo desse risco:

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vezes um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.²⁴

Sim, é o que lemos na abertura do primeiro poema d’*A rosa do povo*; entretanto, o poema seguinte, do qual já citamos dois fragmentos, o da potência da fala e o da potência do silêncio, eis o que nele perturba nas duas últimas estrofes, porque o código, outro, da linguagem condensada ao máximo, não o da língua, cancela a liberdade das palavras, a força de que são capazes, sua carga de efusão lírica, sua prometida manhã de festa:

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 lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.²⁵

²³ FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. Trad. Jean-Robert Weisshaupt e Roberto Machado. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 159.

²⁴ Id. Consideração do poema. Op. cit., p. 94.

²⁵ Id. Procura da poesia. Op. cit., p. 97.

E agora, ante o bloco compacto de negativas que é todo este poema, pois cada “não” da leitura, ao esvaziar as possibilidades do ser “poema”, conta menos por sua sucessão do que por sua presença simultânea, como atender ao convite, que é puro logro, de chegar mais perto das palavras e contemplá-las?

Aproximar-se das palavras, abordá-las, poder vê-las para saber como, por que e para que são as oito do verso de Brasileiro em tela —

Na linha do horizonte um navio branco parte

—, o que acontece?

Vejamos primeiro em que consiste a noção de acontecimento, o que ela nos força a pensar. De pronto, chamamos ocorrência qualquer fato cuja característica principal é ser o inopinado, o incomum, donde o registro imprevisto, o espanto do “aconteceu!”. Mas, ao fazer isso, a percepção não põe de imediato no acontecimento o que nele não estava, não lhe dá um estatuto que é a sua “auréola”, não o categoriza? Em termos fenomenológicos, a experiência do acontecimento é a um só tempo objetiva, ou noemática, e subjetiva, ou noética. Procedendo-se assim, invoca-se uma transcendência, o que implica unificar, racionalizar, subjetivar, centralizar o que acontece, o que se passa. E na medida em que esses procedimentos operam, produz-se uma interpretação, como se o Abstrato tivesse o privilégio de explicar o que se passa. Ora, a experiência fenomenológica do acontecimento se dá então como “experiência possível”, e não como experimentação real, visto que o Uno, a Razão, os universais, enfim, o sujeito, o objeto não concernem a um plano de imanência, onde só operam multiplicidades concretas. O que isso quer dizer senão “aprisionar” o acontecimento, impedir o crescimento da multiplicidade, o prolongamento e o desenvolvimento de suas linhas, a produção do novo?

A mídia, por sua vez, tem a pretensão de “fixar” o acontecimento, de captá-lo, mas falha ou porque não dispõe de muitos recursos ou porque lhe falta vocação. Como demonstra Deleuze, a mídia, primeiro, limita-se com frequência a mostrar o começo ou o fim de um acontecimento, sem se perguntar por que, mesmo breve, mesmo instantâneo, um acontecimento se prolonga; segundo, à mídia só interessa o espetacular, enquanto um

acontecimento é inseparável de tempos mortos. Mas isso não significa que haja tempos mortos antes e depois do acontecimento; o tempo morto está no acontecimento.²⁶ O Onze de Setembro, por exemplo, se confundiu com a imensidão do tempo vazio no qual veio ocorrendo, o que nos tornou espectadores do que ainda não era, imersos num longuíssimo *suspense*. Deleuze aprofunda essa análise:

O acontecimento mais ordinário faz de nós um vidente, ao passo que a mídia nos transforma em olheiros passivos, no pior dos casos em *voyeurs*. [...] todo acontecimento está por assim dizer num tempo em que nada se passa. Ignora-se a louca espera que existe no mais inesperado acontecimento. É a arte, não a mídia, que pode captar o acontecimento: por exemplo, o cinema capta o acontecimento, com Ozu, com Antonioni. Mas, justamente, neles o tempo morto não está entre dois acontecimentos, ele está no próprio acontecimento, ele constitui sua espessura.²⁷

Retomemos o verso:

Na linha do horizonte um navio branco parte.

Temos a um só tempo uma locação, um objeto e um movimento. Em termos cinematográficos, um plano geral. Vista em si, essa imagem se impõe com sua densidade própria tanto quanto uma corrente de ar, um banco vazio de uma praça, uma janela entreaberta, um riacho. Por isso é dotada de hecceidade. Acontece. Não é um sujeito, mas um predicado. E em sua espessura de acontecimento, soa, como um clarim, “uma mulher de vermelho saindo de um canavial”, como um sino a mancha vermelha que, depois de tanto perseguida, saturada dessa cor e composta com outras cores, vem a se modular no laço de fita na cabeça da menina com o regador. Ondula, nesse laço, justo por causa do vermelho, flutua — e, mais do que um arremate pictórico, é o que dá individuação ao quadro. Nessa individuação, a candura no que se vê, seu claro enigma. Toda a força do acontecimento se concentra no “há”: algo se dá, ou se passa, ou irrompe.

Por exemplo: o enunciado “Chove” não poderia ser mais preciso, claro, explícito; é o máximo de condensação de “Há chuva”. Ora, “Chove”, imagem que é um fluxo de imagens, e basta pensar no cinema para que este exemplo logo se imponha em sua elucidação, não interrompe o movimento, não precisa de transcendência, dispensa a interpretação, pois esta sempre se faz em nome de alguma coisa que se supõe estar

²⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 198.

²⁷ Id., ib., p. 198-9.

faltando. Não é justamente a unidade aquilo que falta à multiplicidade, assim como o sujeito é o que falta ao acontecimento “Chove”? Aqui, o que se chama de predicado, não é um atributo, é um acontecimento. O que nos faz ainda perguntar: o que deve ser um sujeito, se seus predicados são acontecimentos?

Na imagem enquanto imagem — digamos assim com prudência, provisoriamente — do navio branco, do “há” que traz em seu bojo o que nada se passava na linha do horizonte, de seu *suspense*, de sua irrupção, uma coisa é o que experimentamos ao ouvir a leitura deste verso, outra coisa é a experimentação que fazemos de sua leitura silenciosa. Primeiro, o acontecimento da voz de Brasileiro, que era e *não* era sua voz conhecida, ao ler o poema para nós, ou o que para nós *ficou* do poema, o que de novo há nele: grito e murmúrio; não grito no sentido de que a voz de Brasileiro tivesse se aguçado e elevado naquele momento da leitura; não um clamor, nenhum estrépito; mas grito pela carga semântica das oito palavras como estão agenciadas no verso, pelo prolongamento de sua potência. Prolongamento que associamos ao clarim de Guimarães Rosa, ao sino de Renoir.

Aí, há duas experiências — a da vocalidade e a da audibilidade. No momento em que essa fala (o verso) foi dita, ela desapareceu, porque, como toda fala, estava (está) já destinada ao silêncio que lhe era (é) próprio e do qual veio (vem); fala que, em seu murmúrio, o efeito do que não se deteve em nós quando a ouvimos, o devir de seu silêncio desdobrado, fala que se consagra, não por diferir da fala corrente, já que qualquer pessoa pode dizer: “Na linha do horizonte um navio branco parte”. Mas, tanto a fala da linguagem comum quanto a da linguagem literária — que, no caso, é este verso — não desaparecem tão-logo são ditas? Sim. No ato mesmo de escrever este verso, o que teve Brasileiro não foi a ausência da linha do horizonte, do navio branco e do movimento de partir desse navio? Sim. Estamos de acordo quanto a este Sim, aqui renitente. Num só lance, veio e foi-se a simultaneidade sucessiva das oito palavras do verso.

Mas, o que afinal aconteceu? Na abordagem viva que está sendo a experiência da aurora dessa leitura, desapareceu a voz de Brasileiro assim que leu o verso naquele instante, na varanda da casa de veraneio, em Mar Grande, na manhã luminosa de 27 de janeiro de 2007. A vocalidade cessou, experiência essa que se tornou o entredizer do verso. Daí o vazio de sua descontinuidade. A audibilidade que experimentamos é, no entanto, incessante. Não é ela que move nossos dedos a representar a materialidade gráfica do verso, a disposição de sua linha negra no espaço do papel, a mudez de sua escrita em caracteres alfabéticos? Não é ela que, vezes sem conta, faz-nos vocalizar o

verso, e nos momentos mais prosaicos? E cada vez que o vocalizamos, ele, o verso, não é diferente, como se não nos reconhecêssemos mais ao pronunciá-lo, já que em nossa voz há, de cada vez, uma diferença que lhe confere maior ou menor pureza, amplidão ou riqueza sonora?

Se a vocalidade em si foi o que se deu, cessou, numa determinada hora daquela manhã, o que temos é uma *paisagem visível das palavras*. Na medida em que se deu o entredois do ser, “navio branco”, que a linguagem exprimiu ao fazê-lo desaparecer e a aparência deste ser que ela reuniu (reúne) em si mesma, a invisibilidade do sentido adquiriu (adquire), porém, uma figura e uma mobilidade falante.

Posto que o essencial do poema lido por Brasileiro é este verso, as duas experiências, a da vocalidade e a da audibilidade, não o levaram ao extremo de sua condensação, de tal modo que o tornaram o próprio poema, suspenso entre sua presença visível e sua presença legível? O poema como o entredois da indecisão, quadro e partitura, a fascinação da linguagem em seu vazio?

Cheguemos mais perto do acontecimento que foi ouvir as oito palavras, as quais, por seu poder de visão global e simultâneo, chamamos imagem. Apuremos agora a significação de nossa leitura nascente: esse acontecimento, o da irrupção da imagem, que se apoderou de nós e nos empolgou, mas a um só tempo nos despojou dele e de nós, manteve-nos de fora, fez do exterior uma presença em que só se reconhece, não o Eu, mas o Outro do leitor.

Viver um acontecimento em imagem implica o que Blanchot denomina “as duas versões do imaginário”:

[...] ce fait que l’image peut certes nous aider à ressaisir idéalement la chose, qu’elle est alors sa négation vivifiante, mais que, au niveau où nous entraîne la pesanteur qui lui est propre, elle risque aussi constamment de nous renvoyer, non plus à chose absente, mais l’absence comme présence, au double neutre de l’objet en qui l’appartenance au monde s’est dissipée [...] ²⁸

Tão colados estamos à linguagem corrente, que nos atropelamos na ansiedade de perguntar: “Que navio branco é esse?”, “O que Brasileiro quer dizer com isso?”. Afinal, queremos é compreender o que lemos, tão aflitos vivemos neste tempo do mundo, nesta era tecnológica da arte, a primeira da história. Mas compreender logo, tão dependentes

²⁸ BLANCHOT, Maurice. Op. cit., p. 353.

somos, em tudo e por tudo, da nova razão instrumental, do mesmo modo que obtemos uma informação ao tocar uma tecla de computador ou temos um copo de café ao apertar o botão de uma máquina. Compreensão essa que nos basta como se fosse o acesso — nova palavra mágica — à decifração instantânea do segredo das coisas. Nessa instantaneidade, porém, não há mais acontecimento: as imagens deslizam como “dados” sobre uma mesa de informação. Pronto, compreendemos. O quê? A estrita relação das oito palavras com seu enunciado. Entretanto, o que foge à nossa compreensão é o *um* daquele navio, seu artigo indefinido, o que de eterno tem sua fugacidade, que é o instante de seu movimento de partir.

1.5 O girassol e o navio

Ler à maneira do *Cogito* cartesiano é nunca chegar aos limites da representação. Se, no caso, a imagem, que é todo este verso, o qual é (era) inédito, no sentido estrito de ainda não aparecido, de não dado a lume, como se diz em nossa tradição tipográfica e editorial, imagem que se impõe a nós e nos toma, pelo poder que a legibilidade dos oito vocábulos tem de desenhar linhas e volumes (navio, horizonte, movimento), de ser composta cromaticamente (tonalidades do céu, do mar, do navio e de seu movimento), o que, ainda que não seja um todo pictórico, não deixa de ser uma experimentação plástica, temos a plenitude do imaginário.

Mas, no instante em que o verso se condensa, chega ao extremo de si mesmo — é, ele próprio, *Dichtung*, *um* poema, e justo porque, como qualquer poema, não tem outro objeto senão ele próprio, o que acontece? Instantaneamente, a abordagem viva volta sobre seus passos, e, ao refazê-los, já que verso é, etimologicamente, volta, não temos navio nenhum, mas sua ausência. Então perdemos o que era pleno. No entanto, a imagem poética, ao invés de ser uma miragem, é surpreendentemente real e verdadeira: o aparecimento da ausência do navio só pode se dar na medida em que somos dessubjetivados, arrancados, pela força da imagem, do poder de dizer “Eu”.

O que essa experiência, a abordagem viva, a aurora de nossa leitura, nos força a agora a pensar? O impensado, que nos remete à ambigüidade daquele navio enquanto imagem. Ora temos o que pertence ao mundo, uma coisa chamada “navio”, ora o indefinido da fascinação, que nos concede o poder de dispor dessa coisa em sua

ausência, e, com isso, “dans un horizon riche de sens”, num horizonte rico de sentido, como diz Blanchot.²⁹

Já que nossa tela dissertativa inicial explodiu, onde imaginávamos traçar o itinerário poético de Brasileiro, tela que desapareceu e estranhamente apareceu outra, quadro e partitura, por causa da irrupção do verso, mancha pictórica e canto, o que isso pode significar? Analisemos primeiro a sensação que teve Mallarmé diante do que é quadro e partitura no âmbito de sua experiência poética: “Les deux, vision et mélodie, se fondent en ce charme indécis pour l’ouïe et pour l’oeil, qui me semble la poésie même”.³⁰ Note-se a sutileza, a precisão e o rigor neste “qui me semble”: a linguagem, na arte que é o poema — e, no caso, este poema de Brasileiro —, não faz a junção da coisa desaparecida — no caso, nomeada “um navio branco” — e a aparência de coisa que é a própria linguagem, por mais que se dê o duplo fascínio da coisa figurada e do que é anímico, da vibração do tecido das oito palavras do poema.

Se a sonoridade estivesse fundida na visualidade, como parece, o poema não se prolongaria no vazio, não estaria em suspensão nesta tela estranha, espantosa, em que se interseccionam o quadro e a partitura, justo porque este ponto de intersecção é a hecceidade do poema, seu acontecimento puro. Ora, o poema não se realizaria por causa da impossibilidade de relação entre as duas sensações, a do ouvido e a do olho, pois uma não aparece sem que a outra já tenha desaparecido, ou uma aparece como evanescente quando a outra aparece como esboço.

Por isso escreve Blanchot:

La littérature est cette expérience par laquelle la conscience découvre son être dans son impuissance à perdre conscience, dans le mouvement où disparaissant, s’arrachant à la ponctualité d’un moi, elle se reconstitue, par delà l’inconscience, en une spontanéité impersonnelle, l’acharnement d’un savoir hagard, qui ne sait rien, que personne ne sait et que l’ignorance trouve toujours derrière soi comme son ombre changé en regard.³¹

O “qui me semble” de Mallarmé: o ser e o tempo da poesia, imagem e encanto, se dão, em seu aparecimento, como um todo que se soldou e não, analiticamente considerado, intersticial. Ao namorar a imagem (cinematográfica) de um canavial à

²⁹ Id., ib., p. 354.

³⁰ Citado por Henri Mondor in *Vie de Mallarmé*. Paris: Éditions Gallimard, 1941, p. 517.

³¹ BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Éditions Gallimard, 1949. Reimpr. 2005, p. 320.

distância, e, mais ainda, a imagem de uma mulher de vermelho saindo do canavial, Guimarães Rosa alucinou um toque de clarim. Namorar a imagem: deixar-se por ela hipnotizar. Porque experimentou, no sentido nietzschiano, não uma vontade de verdade para realizar seu quadro, mas uma vontade de potência, buscando obsessivamente saturar de vermelho um espaço da tela, até mesmo aplicando outras cores para obter o efeito desejado, não era o soar de um sino que Renoir alucinava? Conta André Malraux que o dono do hotel onde Renoir estava hospedado em Cassis, ficou impressionado ao vê-lo pintar seu quadro *Lavadeiras* diante do mar: mulheres nuas que se banham, mas num riacho. “O azul do mar havia se tornado o do riacho das *Lavadeiras* [...] Sua visão era menos uma maneira de olhar o mar do que a secreta elaboração de um mundo ao qual pertencia essa profundidade de azul que ele retomava na imensidão”.³² Se o visível se alojasse no legível, não haveria a transmutação que Renoir operou do azul do Mediterrâneo à água das *Lavadeiras*.

Experiência semelhante à do hoteleiro de Cassis tiveram os amigos íntimos de Picasso quando ele pintou, em 1906, o *Retrato de Gertrude Stein*: fez inúmeros esboços da cabeça da escritora norte-americana, que, pacientemente, durante dias seguidos, ao longo de três meses, ia de Montparnasse a Montmartre, onde subia até o Bateau-Lavoir e ali instalava-se na única poltrona do ateliê, assumindo uma pose confortável, bem sentada, mãos postas sobre os joelhos. Nessa imobilidade, olhava Picasso que a observava, desenhava e pintava. Mas o retrato não se realizou. O pintor via e não via Gertrude; ela não passava da poltrona ao quadro, pois este não tomava forma, não ganhava vida. E decorreu algum tempo. Picasso voltou à Espanha, pintou outros quadros, retornou ao ateliê, em Paris, e retomou o retrato de Gertrude Stein, mas sem mais precisar que ela posasse para ele. O que fez? Pintou Gertrude Stein, não a do momento da pose, mas a Gertrude Stein tal como a pintura a revela.³³ Deu a esse objeto particular, que é uma cabeça, a presença da terceira dimensão, algo tão forte quanto uma escultura. Surgiu, porém, um problema: Picasso quebrou duas regras acadêmicas, a da perspectiva e a do claro-escuro, que são o objeto da profundidade do espaço. Problema que ele resolveu, ao tratar a pintura não mais como era tratada desde o Renascimento, isto é, segundo os princípios da razão e da geometria: fez um retrato que chega à

³² Citado por Merleau-Ponty. In: A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. *Textos escolhidos*. Seleção, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 154 (Coleção Os Pensadores).

³³ Cf. PLAZY, Gilles. *Picasso*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 60-6.

“extralucidez”, é “mágico”, porque, para além das aparências, capta a “essência da realidade”.

Ao escrever o verso que é só uma linha de sensações, o que palpitou entre tantas outras linhas — o devir-poema —, Brasileiro, na varanda da casa de veraneio, em Mar Grande, estava a uma distância infinita do mar, ainda que só precisasse caminhar cerca de 150 metros para ver a paisagem marinha, da qual voltara a se impregnar, após quase um mês, indo todo dia à praia.

Duas historicidades verificam-se no tempo deste devir-poema: uma, que é mais esquecimento do que memória, é o desligamento, a ignorância, o completo de-fora de Mar Grande; a outra, a que liga Brasileiro, não à sua vida pessoal, mas à liberação de uma vida potente, de uma força de vida, que ele encontra em cada ato criador, ao reanimar, relançar e retomar todos os versos que escreveu ao longo de 42 anos, pois não há arte da morte. Dito de outro modo, um de-fora mais longínquo que qualquer exterior e um de-dentro mais profundo que qualquer interior. Mas isso não significa que ambas as condições se reúnam na interioridade da consciência ou do sujeito Brasileiro que ele é, assim como não desdobram nele o Um — e, sim, reduplicam o Outro; nele, em vez de reproduzir o Mesmo, repetem o Diferente.

Tentemos agora responder ao que páginas atrás chamamos “enigma” — digamos, “claro enigma”, usando o luminoso título dado por Drummond a um de seus livros. Indo e vindo nesta abordagem viva, tendo considerado as experiências de Rilke e Valéry, o absoluto de sua paixão, que inclui a incerteza da criação poética, e, mesmo, quando a criação se realiza, a escrita deixa de ser um espelho, já que sendo tempo e espaço unidos, simultaneidade sucessiva, a obra está sempre para além do livro, é sempre ainda projeto, na medida em que escrever rompe sempre de antemão com aquilo que está escrito; e ainda claro enigma, posto que, com suas faces dissimétricas, seu entrelaçado lacunar de fala cega e visão muda, o devir-poema de Brasileiro, esta obra é o que o dispensa, por ser o ultrapassamento do que parece conter e nada afirmando além de seu próprio exterior, a subitaneidade de seu instante, e, pois, sua própria consumação. Isso não é mais do que presença plena, mas a relação que abre com sua ausência. Não foi isso o que experimentamos como leitor, naquela clara manhã de janeiro? E não é o que experimentamos ao repetir tantas vezes as oito palavras? E cada vez que as repetimos, agenciadas, compostas —

Na linha do horizonte um navio branco parte

—, a experiência não é fugidia, ainda que imediata? Nosso Eu de leitor não é o que nos parece fazer respirar, mas, no limite, nos asfixia?

Voltemos à imagem visual em sua cinematografia — tudo que invade a tela e bate em nossos olhos — para perceber como dois grandes diretores, Robert Bresson e Orson Welles, entram em relação com as outras artes e também com a filosofia e a ciência, já que, ao compor blocos de sensações com imagens-movimento e imagens-tempo, criam uma visão espacial, que passa ao longo do acontecimento, e uma visão temporal, que se entranha no acontecimento.

Em *Diário de um pároco de aldeia* (1951), Bresson, como sublinha André Bazin, “acaba definitivamente com um lugar-comum da crítica, segundo a qual imagem e som deviam se completar”.³⁴ Trata-se de um filme baseado no romance homônimo de Georges Bernanos. Primeiro, Bazin se vale de uma comparação: explica que nunca o som completa o acontecimento visto, e sim reforça-o e multiplica-o como a caixa de ressonância de um violino reforça e multiplica as vibrações das cordas. Depois, explica melhor, mostra que não é tanto de ressonâncias que se trata, “mas de *décalage*: como de uma cor sobreposta a um desenho”. Esclarece:

É na margem entre o visto e o ouvido que o acontecimento liberta o significado. [...] A imagem acumula uma energia estática, semelhante à das lâmpadas paralelas num condensador. A partir da imagem e articulando-se com a banda sonora, organizam-se as diferenças de potencial estético cuja tensão se torna insuportável. Assim, a relação imagem-texto progride, para o fim, em benefício deste último e é muito naturalmente e sob a exigência de uma lógica implacável que, nos últimos segundos, a imagem desaparece da tela. [...] O espectador foi progressivamente levado para a noite dos sentidos, cuja única expressão possível é a luz sobre a tela branca.³⁵

Em *Cidadão Kane* (1941), Wells mostra um empresário poderoso, dono de uma cadeia de jornais, que, ao morrer, diz uma palavra: “Rosebud”. Todo o filme gira em torno do que pode significar essa palavra; mas os depoimentos a esse respeito são contraditórios, eles se seqüenciam simultaneamente à narrativa em *flashbacks* da vida de Charles Forster Kane. Para que cada testemunha dessa vida faça um esforço de evocação, Welles utiliza a profundidade de campo, com a qual cria um tipo de imagem-

³⁴ BAZIN, André. A luz sobre o *écran* branco. Trad. João Bénard da Costa. Disponível em: http://last-tapes.blogspot.com/2006_06_04_archive.html. Acesso em 11 ago. 2007.

³⁵ Id., ib.

tempo direta, relativa à memória, à virtualidade do passado — o que significa não uma lembrança, mas “um convite a se lembrar”. É em vão esse esforço das testemunhas porque coincide não com o virtual, o passado que não passa, mas com o atual, que é a notícia “Kane acaba de morrer”, “Kane morreu”.

Ora, por que o acontecimento não foi captado em sua fulguração, o mistério de Kane, seu claro enigma? Porque o passado só é evocado enquanto imagens-lembrança, onde não se encontra, em nenhuma das regiões exploradas, a pura lembrança *Rosebud*. Esta, embora esteja numa dessas regiões, a da infância de Kane, mas aí entranhada, é o visível que não se vê, imagem que não se vela nem se desvela — o mistério da claridade. Eis então o despercebido nesse filme. Quando *Rosebud* se encontra em seu próprio movimento numa imagem, esta é, literalmente, uma imagem para ninguém: coisa figurável que é, um trenó, este acaba, como os outros trastes, jogado na lareira imensa onde se reduz a cinzas.³⁶

E agora? Estranha palavra, que se elastece: *agora*, para remontar à vocalidade e à audibilidade do verso —

Na linha do horizonte um navio branco parte

— naquela manhã de janeiro; *agora*, o *turning-point* do devir-poema e do devir-leitura; *agora*, que também se contrai como o que caminha para a lente até sair de foco e se consumir em seu próprio mistério de palavra, tanto quanto as oito que deflagraram esta abordagem. Mas, é preciso esclarecer, mistério que não tem relação nenhuma com um inefável ou uma transcendência da criação poética, e sim com os limites da linguagem, com o *agora* perceptível que torna um texto poesia.

A interpretação, a atribuição de um sentido que se faz em nome do que se supõe estar faltando, o que torna tal sentido já pronto, fabricado por uma consciência transcendental, tentamos escapar a esse recurso, bem como ao da compreensão, essa exigência de nosso Eu em face da expressividade da palavra “navio” em nossa língua e em outras. O escrito literário guarda uma complexa relação de proximidade e distância com o leitor, muito semelhante à do texto traduzido. Neste, se ganhamos em compreensão, perdemos a expressividade da língua-fonte. Palavras como “navio” e

³⁶ Esse trenó, onde estava escrito *Rosebud* — em inglês, literalmente, “botão de rosa”, e, no sentido figurado, “moça bonita” —, era um presente que Kane ganhara, quando menino, e o conservou em meio a milhares de objetos extravagantes que havia adquirido com sua fortuna.

“horizonte”, com as quais temos tanta familiaridade, porque são das mais fáceis, podem subitamente, como as coisas mais naturais, nos parecer desconhecidas. *Agora*, feito a linguagem que, ao nos parecer às vezes tão próxima, não a ouvimos. Isso não acontece por causa do “caráter mudo das palavras” do verso aqui em foco? Então, nesta abordagem, estamos perto e longe, num ponto em que o silêncio e a perplexidade nos envolvem por completo.

Mas ouçamos o que diz um pintor, André Marchand: “Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam... Eu lá escutando...”³⁷ Um outro verso de Brasileiro, também composto com oito palavras, e trinta e seis anos depois de escrito, vem ao encontro dessa mesma sensação, a de ser furtado ao mundo objetivo e a si mesmo:

(Um girassol me olha ao fim da tarde.)³⁸

Verso que foi escrito assim, entre parênteses: um *fragmento*, como Brasileiro o chamou. Quando o Eu passa, chega ao Ele, despoja-se de sua interioridade, para se tornar poder impessoal, intimidade errante, é que se liga à aproximação do acontecimento; o Eu que via a floresta, mas não as árvores, devém Ele, ao longínquo que é sua proximidade. Devir que é a própria torção das palavras, seu giro, a borda à qual chega, à abordagem que é o limite da linguagem, privilegiando o uso do substantivo “girassol”, ao comentário lírico do próprio ser girassol, que potencia melhor seu olho porque no foco dos parênteses. E foco surgido, fragmento 9, o único dos dezoito fragmentos do livro que assim aparece, parentético, intercalado no vazio deixado pelo Eu, quando este se

³⁷ Merleau-Ponty. O olho e o espírito. In: _____. *Textos escolhidos*, op. cit., p. 92.

³⁸ Em entrevista de 7-8-2007, diz-nos Brasileiro: “O poema é a rigor um fragmento. O livro é intitulado *Fragmentos*, o autor é Agapanto. Edições Cordel, Salvador, janeiro de 1973. O livro tem 18 fragmentos, o nº 9 está assim mesmo, entre parênteses; o único que está entre parênteses. Foi escrito em 1971, não me lembro do dia exato. Trata-se de um livrinho de 10 páginas no formato 11 x 7 centímetros, impresso aqui em Feira, nos áureos anos 70 do meu trabalho editorial à frente de *Serial* e do grupo Hera. Não tem número de página (as páginas não trazem números)”. “Agapanto [*Agapanthus*]: Planta originária da África do Sul. Forma densos tufos de folhas verdes brilhantes, de onde saem as inflorescências. As flores surgem de outubro até fins do verão e são brancas ou de várias tonalidades, entre o azul e o roxo. Planta de grande rusticidade, multiplica-se por divisão de touceiras ou por sementes. O replante deve ser feito de três em três anos, durante o inverno”. Cf. Catálogo Rural. Disponível em: <http://www.agrov.com/flores/agapanto.htm>. Acesso em: 9 ago. 2007. “Agapanto. [do gr. *ágape*, ‘amor’, + -anto.] *S.m.* Designação científica popularizada do gênero *Agapanthus umbellatus*, da família das liliáceas, erva altamente ornamental, de flores roxas ou brancas, muito comum em jardins”. Cf. AURÉLIO, op. cit

dispersou. Então, sua temporalidade, o *agora* de seu poder de palavra e de seu poder de silêncio. Só então, como as árvores, o girassol pode respirar, pulsar, ressoar, nos responder e falar ao nosso coração.

Fechemos este capítulo. O navio *vê*.

2 O GIRO DO CALEIDOSCÓPIO OU A VESPA E A ORQUÍDEA

De coisas que aconteceram, de coisas que estão acontecendo, e de todas as coisas que você conhece e de todas que não pode conhecer, você cria algo com a imaginação, algo que não é uma representação, mas sim uma coisa inteiramente nova, mais real do que qualquer coisa viva e real, e você dá vida a essa coisa, e se fizer isso bem o bastante, você lhe confere imortalidade.

ERNEST HEMINGWAY

Entrevista à *The Paris Review*, Madri, maio, 1954.

2.1 Caixas dentro da caixa

Em formato ofício, capa de papelão reforçado e forrada com percalina, encadernado, de páginas pautadas, é num livro assim, de aparência contábil, que Antonio Brasileiro faz o registro minucioso de sua produção poética. Aí anota escrupulosamente a data, o título de cada poema, como a descrição do lançamento de um bem, visto que acompanhada de histórico e documentos de referência em código; escreve nesse espaço, riscado de quadros e colunas, o número de versos de cada poema, de palavras de cada verso, com os respectivos subtotal e total; atribui notas de 7 a 10 a cada poema, só considerando dignos de publicação os acima de 7.

Nessa escrituração muito idiossincrática de seu comércio com as palavras, onde tudo está organizado em contas, o que se visualiza é uma espécie de planilha de balanço e um tipo de demonstração de resultados ou lucros e perdas. É o livro razão de sua vida de poeta, que inclui o livro caixa ou diário, permitindo assim a observação do impacto de todas as transações que ocorrem nessa atividade. É sua ferramenta de ordem sistemática, que compreende a ferramenta contábil, sua poética, de ordem cronológica.

São essas caixas dentro da caixa³⁹ que particularmente nos interessam: Brasileiro mantém ao longo de sua experiência poética de 42 anos, completados em 2007 — cujo

³⁹ De sua autoria é a peça teatral *A caixa*. Salvador: Edições Cordel, 1967. 2 ed., 1969.

marco inicial são os textos que publicou em *Arupemba*⁴⁰, magra antologia coletiva de edição parca e despercebida, hoje uma raridade —, o hábito de datar seus poemas, isto é, os que considera “compostos”, mais do que “criados”, prontos para vir à luz, conforme nos disse em entrevista de 27-1-2007. Mostra-se tão cioso desse hábito, pois guarda com ciúme seus escritos, especialmente esses “compostos”, objeto de zelo e afeição extrema — que, neles, ao apor a data, mais do que dar sua certidão de nascimento, documentar o tempo em que fecha, bem-arrumado, o escritório, esse registro se incorpora ao texto.

A data não aparece no corpo dos poemas, no que seria sua margem inferior imediatamente próxima, figurando como um apêndice — e, sim, no sumário (o termo francês *table des matières* parece-nos mais apropriado), logo após o título. *Incorporação* que, aí, é assinalada entre parênteses e cuja leitura por si só é uma espécie de prelúdio. Na antologia *Poemas reunidos*⁴¹, o título de cada um dos sete livros, com o ano em que começou e o ano em que terminou a composição, separados por barra e entre parênteses, vem encimando a seqüência dos textos. Por exemplo:

ENTRE FACAS (1970/1982)

Cenas de rua (15.5.72)
Os que partem (18.8.77)
A segunda das sete visões (5.12.79)
O que tem sedes (20.11.82)
Quadro na parede (18.7.81)
Vaga: (29.9.75)
Peri physeos (30.1.72)⁴²

Vimos acima a obsessividade de datas no que chamamos livro razão da poética de Brasileiro e na tábua de matérias de um de seus livros de poemas. Há três exceções, no entanto, à luz do levantamento que fizemos desses textos publicados. Do total de 347 deles, 303 correspondem a *Poemas reunidos* e 44 a *Dedal de areia*⁴³, sendo que, em *Entre facas*, “Poema” é seguido de espaço parentético vazio; “Os hieróglifos da tumba de Hetefras” e “Un coup de dés”, sem parênteses imediatos com datas intercaladas, são

⁴⁰ *Arupemba*. Salvador: s/ed., 1965. Além de Brasileiro, os outros autores são Idalina Azevedo e Eduardo Sena, os quais desistiram de ser poetas.

⁴¹ *Poemas reunidos*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2005 (Coleção Selo Editorial Letras da Bahia, 102).

⁴² A disposição seqüencial dos poemas não é cronológica, o que constitui um dos momentos da composição. Todo o bloco de cada livro obedece a um mesmo padrão tipológico.

⁴³ *Dedal de areia*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006. Nesse livro não há poema-título, e sim em *Licrines no quintal*. “Dedal de areia”, composto em 19.1.79, é o segundo poema de *A pura mentira*. Rio de Janeiro: Philobibliion; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.

os últimos poemas desse livro, o qual, embora concluído em 1982, não aparece em volume individual e, sim, na antologia *Poemas reunidos*.

Ainda que Brasileiro leve à ponta de faca a datação de seus poemas, signo que é quase absoluto no universo de 347 textos computados⁶, cumpre mencionar seis dos quais aparecem no razão e na tábua como exceções desse procedimento, com a indicação do ano, mas não do dia e mês, entre parênteses *ad hoc*: um em *Entre facas*, “Toada”, que é assim datado: “(79)”, e cinco em *Os três movimentos da sonata* (1968/1977) — “Com / Sem”, “Satori”, “Loucura e poesia”, “Estudo 91” e “Estudo 92”, após cada um dos quais lê-se: “(1969)”.⁴⁴

Bem. A leitura detida de toda a obra poética de Brasileiro, até o momento, identifica alterações que ele fez em vários textos publicados em antologias, quer individuais, quer coletivas, o que demanda um projeto de edição crítica. Não é o caso do presente estudo.

2.2 “As palavras sonham”. Fogo e madeira seca

Em 15-6-83 foi composto este poema-título do livro⁴⁵:

LICORNES NO QUINTAL

Verdes ventos verdes e tranqüilas
tardes silenciosas,
eis que fiz hoje trinta e nove anos.
Ó esperanças futuras, vinde!
Ó esperanças futuras, como vos amo!
Um homem vai beirando a orla do mar
uma criança vai beirando a orla do mar
e o mar não os percebe
o mar não os percebe
do seu trono de mar eterno e eterno.

Agito os braços para o céu —

azul é o céu. O enigma: nenhum.
O mistério de viver é estar vivendo;
o mistério de viver é ir vivendo;

⁴⁴ Nesses cinco poemas em que a data é só a do ano em que foram compostos, este é expresso com quatro algarismos, os dois primeiros referentes ao milênio e os dois últimos ao decênio, o que é também uma exceção no corpo geral dos textos em que o registro temporal, por economia, dispensa a indicação do milênio. Isso, porém, concerne somente a 1969, donde a singularidade que encerra: o ferrete do tempo está ali, naquele ano, por inteiro, cuja marca dispensa a referência a dias e meses. Mas, mesmo nessa quadra, há uma outra exceção, e única, que é o poema “O olho sem lince”, o qual está assim datado: “7.7.69”.

⁴⁵ *Licornes no quintal*. Salvador: Fundação das Artes; Empresa Gráfica da Bahia, 1989.

multivária é a forma —
 ser poeta
 é cristalizar em sons encadeados
 os ventos semeados e os medonhos.

Dois blocos de sensações entram agora em relação: o do verso “Na linha do horizonte um navio branco parte”, que é o devir-poema objeto do capítulo precedente, verso — voltamos a dizer — não lido, mas ouvido, e o do poema acima, lido pela primeira vez quando o livro de título homônimo foi publicado. Leitura essa, porém, experimentada como *suspense*, porque não sabíamos se esse título do livro que nos foi dito por Brasileiro era também o título do poema que escrevera havia mais de dois anos. Encontramos o poeta por acaso, num fim de tarde, em Salvador, em outubro de 1985, na porta da galeria Cañizares. Conversamos rapidamente. Foi quando nos disse o título de seu então novo livro, *Licornes no quintal*, boa parte de cujos textos já estava pronta, o que também não sabíamos. Logo depois, no ônibus de volta para casa e olhando pela janela a sucessão da paisagem — Reitoria da UFBA, Hospital das Clínicas, descida do Canela, avenida Centenário, orla marítima —, era como se a imagem, que o título iluminou no instante em que o ouvimos, ali estivesse fortemente impregnada.

No minuto em frente à galeria, durante o trajeto do ônibus e por algum tempo já em casa, as duas palavras — “licornes” e “quintal” — se impuseram tanto à nossa atenção, que nos lembramos do verso sensacional de Léo Libbrecht: “As palavras sonham que as nomeemos” (*Les mots rêvent qu'on les nomme*).⁴⁶ Meses depois, relacionada a esse título do quarto livro de poemas de Brasileiro, outra lembrança: a do espantoso conto “Referent”, de Ray Bradbury, em que tudo se cria a partir da imagem da palavra, isto é, de sua enunciação.⁴⁷

Como ainda não havíamos lido o poema, e se passaram quatro anos para que isso acontecesse, de vez em quando, por causa do prolongamento do efeito da viva substância lírica dessas duas palavras, nós as repetíamos, deixávamos mesmo rolar seu som na boca,

⁴⁶ Citado por Gaston Bachelard in *La poétique de la rêverie*. Paris: Press Universitaires de France, 1960, p. 51.

⁴⁷ BRADBURY, Ray. In: _____. *The day it rained forever*. Londres: Hart-Davis, 1959.

experimentando três sensações distintas: primeiro, cada uma delas, durante certo tempo — *licornes; quintal*; depois, juntas — *licornes quintal*; depois, na sintaxe do título — *Licornes no quintal*.

Atentemos para o jogo fônico: a vogal / o / tônica aberta de *licornes*, antecedida da consoante oclusiva velar surda / k /, a tônica aberta / a / de *quintal*, precedida da oclusiva linguodental surda / t /. Mais: para a sutileza de Brasileiro, que preferiu a forma aferética e dissimilada *licornes* a *unicórnios*; a supressão da vogal nasal / u /, ligada pela consoante linguodental nasal / n / em *unicórnios*, palavra proparoxítona, acarreta notáveis modificações de articulação e sonoridade, visto que *licornes* é paroxítona. Em conseqüência, percebe-se no título, *Licornes no quintal*, a modulação produzida por / no /, aglutinação da preposição *em* e de *lo / o /*, o que refina o equilíbrio fônico dos dois substantivos. Modulação que se deve à aliteração *licornes/no*, pois *quintal* é uma oxítona tão potente, que reboa.

Aqui o que importa não é a análise fonológica em si, mas o efeito dessa *musicalidade* em termos estilísticos no trabalho de composição estética do título, como a junção de fogo e madeira seca. Ora, o impacto imediato em nós não vem justo daí, dessa percepção de que o extraordinário também faz parte do ordinário? De que o fabuloso pode, em todos os sentidos, avassalar o prosaico? É o que assinala M. Cavalcanti Proença em estudo sobre *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*, de Aníbal Machado, ao lembrar o que diz André Breton no *Manifeste du Surréalisme*: “Ce qu’il y a d’admirable dans le fantastique: il n’y a que le réel”.⁴⁸ O estrépito da palavra *quintal* é, neste instante, muito mais potente do que ao longo do tempo suspenso, vazio, de 1985 a 89, quando o enredo criado pelo agenciamento com a palavra *licornes* era só fruto de uma leitura cega porque não conhecíamos o texto do poema, e também muito mais potente do que no curso de dezoito anos em que tantas vezes lemos o texto.

Mas, conquanto essa potência sonora tenha sido menor, como e por que neutralizá-la, se *vimos* um terreno atrás de uma casa e, nele, movimentando-se — entre canteiros de flores, uma pequena horta, arbustos e algumas árvores frutíferas — mais de um animal com corpo de cavalo e um chifre no meio da testa? *Licornes no quintal*?

2.3 O poliedro da leitura

⁴⁸ PROENÇA, M. Cavalcanti. Os balões cativos. In: Op. cit. 7. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976, p. xix (Coleção Sagarana).

Tentemos ordenar a análise da experiência desta leitura:

1. O impacto simultâneo dos dois elementos distintos da linguagem — um, material, sopro, som; e outro, imaterial, sentido, pensamento, sentimento, sensação —, pois não há linguagem em que o som não esteja ligado a um sentido, em que o sentido não exista em um som, e impacto como uma espécie de *trailer*, com a sensação de, naquele instante à porta da galeria, que as palavras têm o poder de tornar visível o invisível.

2. O intervalo de quatro anos para que o poema viesse à luz e pudéssemos lê-lo, quando, tendo o livro nas mãos, víssemos logo a ilustração da capa.

3. A verificação de que, ao contrário dos livros anteriores de Brasileiro, em *Licornes no quintal* (1983-1987) há um poema-título. Posteriormente, a existência de um poema assim também se verifica em *Cantar da amiga* (1988-1996), *Fada e outros poemas* (1988-1998).⁴⁹

4. A verificação de que o poema “Dedal de areia” mantém íntima relação com “Licornes no quintal”.

5. A incompatibilidade radical entre a linguagem e o visível: o texto de “Licornes no quintal” e a imagem (onírica) sugerida pelo título.

Como se pode observar, tanto na construção de obras narrativas, poéticas, de crítica ou ensaística quanto em sua leitura, há um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas sobre as outras. As análises intertextuais procuram deslindar não apenas os fios que unem um texto a textos alheios, por vezes remotos no tempo e no espaço, mas também o modo como uma determinada obra se enreda, não raro, nas demais obras do mesmo escritor. Sobre isso, diz Osman Lins:

Esses liames, essas repercussões, em grande parte secretos, diluem-se ao longo da execução e o próprio escritor esquece muitas vezes de suas intenções. Também ocorre que certos pormenores de modo algum sejam intencionais e, enraizados em sombras, imponham-se dissimuladamente ao criador [...] Assim, qualquer estudo literário, por mais profundo que seja — e não importa quão sutil e preciso o instrumental utilizado —, alcançará apenas a superfície da obra. Esta é insondável e as tentativas de a revelar, ampliando-a, multiplicam o seu mistério. Compreender

⁴⁹ As datas entre parênteses referem-se ao período em que o livro foi escrito. *Cantar da amiga*, tanto quanto *Entre facas*, não foi publicado em volume individual, mas incluído na antologia *Poemas reunidos*.

melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infindos.⁵⁰

Convém esclarecer que Osman Lins está se referindo especialmente a obras ficcionais, o que não exclui a carga de mistério entrevista em obras distintas, como as de poesia, de crítica ou reflexão. Por mais consciente que seja o criador em literatura ou em qualquer outra arte, muito do que faz lhe é estranho e não menos estranha a maneira como o faz. Para fundamentar sua afirmação de que “a obra literária é uma aposta vencida contra o infinito e o caos”, eis o que mostra Osman Lins, ele próprio um escritor de ficção e ensaísta, ao analisar a tessitura de um romance:

[...] o simples emprego de um tempo verbal em vez de outro, a eliminação de um ponto ou de uma vírgula, uma casuarina e não uma acácia no quintal, por que em tal instante três pássaros voando e não cinco, cada escolha se opera sobre alternativas inúmeras [...] de modo que as explicações, as justificativas, não têm fim por assim dizer, tal o emaranhado de motivos em que se apóiam — mergulham. Pode-se imaginar, então, o caráter misterioso das coisas que, atuando no espírito do criador (tão vagas e informes que parecem situar-se para além do inconsciente), vão influenciar a obra, talvez determiná-la, não sendo menos misteriosas as exigências que a própria obra vai gerando ao longo de sua execução.⁵¹

Espaço pictórico, espaço cinematográfico, espaço romanesco... E, já que a palavra “quintal” é um signo presente no discurso acima de Osman Lins, por carregar também em seu ser “o caráter misterioso das coisas”, na medida em que é espaço e ambientação, cenário que, tão familiar, se presta por isso mesmo à estranheza da batalha travada “contra o infinito e o caos”, vejamos como ela aparece num poema de Roberval Pereyr:

Deste longo céu que me escuta
estrelas resvalam no meu corpo.
Se eu fosse eu, não fosse
outro, quem
teria sido o próprio Deus?
Aborrecido ergo meu destino
e me ofereço às *águias do quintal*.
Se este céu não fosse tão mais vasto,
quem o teria sido senão eu?

⁵⁰ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1976, p. 95-6 (Coleção Ensaios, 20).

⁵¹ *Ib.*, p. 96.

Um boi do pasto? Sim, um boi do pasto.⁵²

[Grifo nosso.]

Leiamos agora o poema escrito mais de quatro anos antes de “Licornes no quintal”:

DEDAL DE AREIA

O dia em que nasci
 não teve mistério algum.
 O condutor do bonde almoçou
 à mesma hora
 a novela do rádio continuou
 a guerra era a mesma merda: guerra
 é guerra.

Foi um dia claro como hoje
 como ontem, como amanhã
 e como daqui a cem anos, com absoluta
 incerteza.

À maneira da figura geométrica de várias faces planas, ocorreu-nos imaginar o espaço de nossa leitura iluminado por cada uma dessas faces, no qual vibram, se enlaçam e se fendem as sensações por nós experimentadas diante deste poema e de “Licornes no quintal” — que, páginas atrás, reproduzimos e agora não é mais o mesmo no devir deste estudo. Ei-lo então reestampado, revisualizado, para ser lido de novo, e não relido:

Verdes ventos verdes e tranqüilas
 tardes silenciosas,
 eis que fiz hoje trinta e nove anos.
 Ó esperanças futuras, vinde!
 Ó esperanças futuras, como vos amo!
 Um homem vai beirando a orla do mar
 uma criança vai beirando a orla do mar
 e o mar não os percebe
 o mar não os percebe
 do seu trono de mar eterno e eterno.

Agito os braços para o céu —
 azul é o céu. O enigma: nenhum.
 O mistério de viver é estar vivendo;
 o mistério de viver é ir vivendo;

⁵² PEREYR, Roberval. Poema sem pé nem cabeça por ter se rebelado contra a biologia e demais ciências. In: _____. *As roupas do nu*, livro que integra a antologia *Amálgama: Nas praias do avesso e poesia anterior*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2004, p. 216 (Coleção Selo Editorial Letras da Bahia, 95).

multivária é a forma —
 ser poeta
 é cristalizar em sons encadeados
 os ventos semeados e os medonhos.

Ainda que tenhamos numerado as faces do poliedro, nenhuma delas é fixa: substituem-se, escondem-se e reaparecem, capturam-se, roubam-se umas às outras, donde o bloco assimétrico e móvel que elas constituem. Podemos então começar a análise pelo segundo segmento do segundo verso da segunda estrofe de “Licornes no quintal”:

O enigma: nenhum.

E pelo *enjambement* da abertura de “Dedal de areia”:

O dia em que nasci
 não teve mistério algum.

De saída, parece não haver dúvida quanto ao mesmo valor semântico que têm as palavras *enigma* e *mistério* nos dois fragmentos. Entretanto, a palavra *mistério* só aparece uma vez em “Dedal de areia”; em “Licornes no quintal”, duas vezes, em que os respectivos versos se modulam:

O mistério de viver é estar vivendo;
 o mistério de viver é ir vivendo

e no verso imediatamente anterior ao primeiro destes, e tanto quanto estes, a palavra *enigma* é precedida do artigo definido *o*; artigo esse que, por causa do torneio sintático, é dispensado em

não teve mistério algum

— onde o pronome indefinido posposto a *mistério* corresponde a *nenhum*, que, embora oculto o verbo “ser”, esvazia a significação de coisa obscura da palavra *enigma*. A elipse, aí empregada, só faz acentuar esse vazio. Já a palavra *mistério*, etimologicamente, quer dizer fechamento (do grego *myein*, “fechar ou estar fechado”). No entanto, assim reflete Blanchot:

Le mystère n'est pas non-sense, puisqu'il est étranger ao sens, il n'est pas illogique, si la logique ne le concerne en rien, il n'est pas secret, car il est en dehors du genre des choses qui se montrent et qui ne se montrent pas. Qu'est-il? Rien peut-être. Mais déjà une telle question l'excède em tout.⁵³

Reservemos essa reflexão para mais adiante, destacando agora a dúvida expressa por Blanchot — *Rien peut-être* (Talvez nada) — quanto ao que é em si o mistério.

Dois atitudes em nós arraigadas privilegiam o olho de tal modo na tradição ocidental, que, em nosso contato com as coisas, habituamo-nos a pensar ou com a garantia da luz ou a sob a ameaça da ausência de luz: uma, semelhante à determinação de quem sobe uma montanha para ver — e tão-somente — a paisagem que do alto se descortina, como se paisagem não fosse o que vai se apresentando, se comendo e mudando no curso da própria subida; outra, análoga à obsessão de só entender por mistério aquilo que se esconde ou jaz no coração da noite, como se na claridade não houvesse mistério. Blanchot também observa: entendemos por coisa “uma realidade que nos é sempre exterior, que só oferece à nossa inspeção um fora privado de dentro, e portanto sempre impenetrável, porque sempre plena”.⁵⁴

À medida que lemos “Dedal de areia”, o poema nos diz, em tom protocolar, o que aconteceu em 15 de junho de 1944, o dia em que nasceu Antonio Brasileiro: o almoço, à mesma hora, do condutor de bonde; o *suspense* prolongado da novela radiofônica; a carnificina da Segunda Guerra Mundial. Ainda que o protocolo, no relato do poema, tenha sido quebrado com o uso da palavra *merda* para qualificar a palavra *guerra* — três vezes empregada na mesma frase —, essa quebra, termo logo associado a violência, e mesmo não nos furtamos de empregar sua desmedida, que é “quebra-quebra”, o protocolo da linguagem assimila o para além do horror que, findo aquele conflito, viria a se saber: a morte de 50 milhões de pessoas. *Homme et femme devant un tas d'excrement* (“Homem e mulher diante de um monte de excremento”), quadro pintado por Miró em 1936, é a antevisão do iminente e inaudito cenário daquela guerra: o soturno opressivo das cores e o violento contraste luz-trevas — mas uma luz cruel, irreal — destacam uma paisagem de pesadelo onde estão duas figuras grotescas que, nuas e de sexo descomunal, se encaram e gesticulam.

O protocolo prossegue:

Foi um dia claro como hoje

⁵³ BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Op. cit., p. 60.

⁵⁴ *Ib.*, p. 163.

como ontem [...]

— e o solo desta leitura vacila diante da cadeia comparativa inopinada, tão mecânico é o movimento ocular para seguir, linha a linha, a materialidade gráfica do texto. Leiamos de novo, agora sem interrupção, mas com a pausa sintática existente no verso:

como ontem, como amanhã

— e o protocolo do relato, em vez de se quebrar, se esvazia. Pois nada garante, ao nível compreensivo da linguagem, comum ou literária, linguagem que é afinal o pensamento falante, que o dia de amanhã será claro como o de hoje e o de ontem. Poder-se-ia argumentar que todo protocolo é vazio. Aqui, porém, no não-lugar da linguagem, o que se dá é a transubstanciação do poema em poesia: o vazio do protocolo é tão vazio, que os registros historiográficos do poeta, sua autenticidade temporal — o almoço do condutor de bonde, o *suspense* da novela radiofônica, a guerra —, se unidimensionalizam, ou se achatam, não só naquele 15 de junho de 1944, um dia claro *como* hoje, o do poema (19-1-1979), *como* o desta leitura (10-10-2007), *como* amanhã (tanto o futuro imediato ou bem próximo quanto o longínquo).

E como daqui a cem anos, com absoluta
incerteza.

Quatro vezes a conjunção comparativa *como* é usada na última estrofe, cujo último verso, condensado no substantivo *incerteza*, é o prolongamento do anterior. Em todos os 12 versos — oito na primeira estrofe e quatro na segunda — o *enjambement* é o recurso decisivo e explícito da composição técnica, o que agencia o relato protocolar do poema. Nota-se o par simétrico dos artigos definidos “o” e “a” repetidos para marcar a determinação temporal do dia em que nasceu o poeta, quando se mantiveram a hora do almoço do condutor do bonde, o *suspense* da novela radiofônica e a guerra, sobressaindo-se a equivalência semântica do primeiro e do terceiro acontecimentos — um, individual, miúdo e anônimo, o breve intervalo na jornada civil de um trabalhador, e o outro, coletivo, uma tragédia mundial — por causa do adjetivo: *mesma* hora, *mesma* merda. Se o primeiro é um acontecimento vulgar, porque sem variação, quase irritante, o terceiro se enrodilha em seu próprio ser, feroz e tedioso a um só tempo. Entre ambos, a novela radiofônica, porque alimentada pelo *suspense*, é o (acontecimento) derivativo.

Ainda que os acontecimentos externos não precisem mais ser referidos tediosamente em “Licornes no quintal” como em “Dedal de areia” — o que acende a lembrança do verso de Valéry usado por Drummond como epígrafe de *Claro enigma*, “Les événements m’ennuient” —, em volta do acontecimento particular que foi o nascimento de Brasileiro, no poema escrito ao fazer 39 anos a consciência verídica da realidade histórica não é o que mais conta. À distância do que se lê em “Licornes no quintal”, a verdade histórica, a certificar e documentar o dia 15 de junho de 1944, não é mais imanente à tessitura do poema, e sim uma espécie de “historiografia inconsciente”.⁵⁵ A marca do mundo no sentimento de Brasileiro torna-se ontológica em toda a sua poesia.

O que isso quer dizer? Que em seu itinerário poético as circunstâncias, a facticidade, o que, enfim, constitui sua autenticidade temporal converte-se em experiência intemporal. Como um caleidoscópio em seu giro, o que em sua poesia vamos *vendo* é a passagem, ora brusca, ora sutil, da objetividade prosaica para o que é reflexivo como pensamento, sentimento, sensação. Passagem essa que, mais do que um artefato poético, um recurso para expressar a emoção lírica, é o que cria e, mais além, compõe essa emoção. Se o poema, na experiência de um itinerário assim, percorre o caminho do lusco-fusco e do que lateja na sensibilidade para se apurar e se quintessenciar como forma, ou resultar em logro esse percurso, o que está em jogo, mais do que “criação” ou “construção” deste ser de palavras, é este “nome sonoro: composição”, como Klee chama o trabalho das partes estáticas e dinâmicas da pintura.⁵⁶

Foucault mostra como, no limiar da modernidade, a gramática geral se tornou filologia: à luz das pesquisas de Rask, Grimm e Bopp, a linguagem, pela primeira vez, passou a ser tratada como um conjunto de elementos fonéticos. Enquanto, para a gramática geral, “a linguagem nascia quando o ruído da boca ou dos lábios se tornava *letra*, doravante admite-se que há linguagem quando esses ruídos são articulados e divididos numa série de sons distintos. Todo o ser da linguagem é agora sonoro”.⁵⁷ *A fortiori*, acrescentemos, o ser da linguagem essencial: a poesia.

Na reflexão e na poética de Brasileiro, como ele afirma, “as palavras aladas a que Homero tanto se referiu estendem-se muito além de si mesmas. Não querem substituir o

⁵⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 217.

⁵⁶ KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 64.

⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 2. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 301.

silêncio, porque nada o substitui: criam o silêncio. A poesia é uma forma sonora de silêncio”.⁵⁸

Aqui, a linguagem lança mão de um dos recursos em que é exímia: tira da manga a mesma palavra já apresentada vezes sem conta, mas cuja significação é agora mais potente, mais rica e mais irisada em suas virtualidades. Criar o silêncio é compô-lo. Como escreve Mallarmé a respeito de Poe: “L’armature intellectuelle d’un poème se dissimule et tient — a lieu — dans l’espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu’il n’est pas moins beau de composer que le vers”.⁵⁹ E poderíamos evocar Virgílio: “Vox faucibus haesit” (A voz parou em minha garganta).⁶⁰ Paulo Mendes Campos: “[...] o vago e inquieto ruído a que chamamos silêncio”.⁶¹

O verso que articula a fala poética em “Dedal de areia” é o primeiro, “O dia em que nasci”; em “Licornes no quintal”, o terceiro, “eis que hoje fiz 39 anos”. Dois versos, ou dois fragmentos, que, embora compostos com palavras diferentes, concernem ao mesmo *plano temático*, mas não ao mesmo *plano poético* — porque, neste, a *sensação* do poema não é necessariamente a *sensação* do assunto, que não é a vivência, nem mesmo uma determinada palavra.

Em “Dedal de areia” a linguagem não esconde sua irritação em face do que se incorporou ao prosaico, do que *é* esse prosaico, ora um fato banalíssimo em sua miudeza, e por isso despercebido, ora um fato hediondo e de proporções desmedidas, uma guerra mundial, o que vai seqüenciar frases cortantes, marcar a *secura* e rapidez do que é dito, já que o título do poema não deixa dúvida: nenhuma importância deve ser dada “ao dia em que nasci”, dia afinal tão menor, que a fala sobre ele não disfarça o desagrado da resposta. Pois este poema é também o desdobramento do que não se diz, mas se lê: “Como foi o dia em que nasci?”.

Eis a linguagem também mestra em se “dissimular e se firmar”: a sutil sintaxe dos versos que compõem a primeira parte do poema dá à leitura o sentido de um movimento, de uma trajetória ritmada, em que são somente significativas a passagem, a modulação, e e não os pontos, os acentos por onde passa. Daí a aproximação deste poema com uma peça musical. Mas isso não quer dizer que a poesia faça da linguagem uma espécie de

⁵⁸ BRASILEIRO, Antonio. *Da inutilidade da poesia*, op. cit., p. 133.

⁵⁹ Citado por Maurice Blanchot in *La part du feu*, op. cit., p. 44.

⁶⁰ VIRGÍLIO. *Eneida*, canto III. In: RÓNAI, Paulo. *Dicionário universal Nova Fronteira de citações*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985, p. 1012.

⁶¹ CAMPOS, Paulo Mendes. O cego de Ipanema. In: _____. *O cego de Ipanema*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960, p. 160.

música, e sim porque, como esta, por ser arte de movimento, se vale da duração para compor o sentido e os efeitos que quer alcançar.

A conjunção comparativa *como*, empregada quatro vezes na segunda parte de “Dedal de areia” — onde se agenciam 19 palavras articuladas e divididas em séries de sons, e posto que aí estão quatro versos, considerando o *enjambement* do fecho —, modula a sensação de temporalidade criada pelo poema. De “O dia em que nasci” — histórico, e cuja historicidade se autentica três vezes — passa-se para “Foi um dia claro como hoje / como ontem [...]” — dois dias de historicidade igualmente anódina, tanto quanto “[...] como amanhã

e como daqui a cem anos, com absoluta
incerteza.

Uma única palavra — *incerteza* —, e que é um verso, prolonga o ondear dos versos da mesma estrofe e é o fim do poema; palavra que, por causa do prefixo *in*, com o sentido de negação, leva a linguagem ao infinito. O adjetivo *absoluta*, no fim do verso anterior, ao não confirmar a expectativa do lugar-comum, pois o explode, libera a superfície brilhante e vibratória da palavra *incerteza*, não esperada no movimento da leitura. Em conseqüência, todo o período, que é a estrofe inteira, mas lido com a sensação de que é uma só frase nuclear, frase tão perto de ser idêntica em seus componentes léxicos, fonéticos, sintáticos e visuais, vai ficar a uma infinita distância, no outro extremo da linguagem.

Verticalizada a leitura, o dia do nascimento, sem “mistério algum”, e por isso “claro como hoje/ como ontem, como amanhã/ e como daqui a cem anos [...]”, nada significaria se não fosse contrabalançado por *outro* dia, que o abre a uma propagação horizontal. Daí o jogo da leitura se transformar, porque agora percorre a distância criada pela dispersão de uma frase reduzida a seus sinônimos, independentemente de toda significação coerente. É nessa distância, coberta por uma única palavra, *incerteza*, que se ilumina todo o poema. Até mesmo na visibilidade tipográfica dessa palavra, na linha em que se situa cujo traço negro está entre dois brancos desse espaço — um, antes, menor, curto; e outro, depois, imenso.

Nesse percurso sonoro-semântico, a linguagem, potencializada pelo trabalho do negativo, a partícula *in*, que absolutiza a temporalidade, tornando a dimensão de cem anos equivalente à de um milênio ou mais, mina seu próprio ser: solapa tudo que vinha

dizendo, marcado pela conjunção *como* reduplicada, e faz dessa categoria gramatical o que transforma o reiterado *mistério nenhum* da condição humana, do estado do mundo, de sua história, para enunciar — criar, compor — outro mistério, o da própria linguagem, seu estado intemporal, ontológico, seu modo de ser.

Ora, isso — a reduplicação, a repetição das palavras —, como esclarece Foucault, acontece porque elas são menos numerosas que as coisas que designam. “Se a linguagem fosse tão rica quanto o ser, ela seria o duplo inútil e mudo das coisas; [...] não existiria. E, no entanto, sem nome para nomeá-las, as coisas permaneceriam dentro da noite”.⁶²

A partícula *in*, que teve o poder de abrir um oco na palavra *certeza*, agenciou outra partícula, a preposição *a*. Então duas palavras, *certeza* e *incerteza*, estão separadas pelo vazio, mas unidas pela preposição *a*. Esse vazio é “a lacuna iluminante da linguagem”, como o chama Foucault.⁶³

O que agora se pode notar, não sem desconcerto, é uma experiência que “Dedal de areia” mostra e esconde, ou mascara: mostra a partir do título do poema, não a importância nenhuma de “O dia em que nasci”, porque “sem mistério algum”, pelas razões que enumera, dando à palavra *mistério* não o sentido do que se furta à claridade, do que foge ao ramerrão dos dias, mas o do desaparecimento dessa consciência pretensamente soberana, que se denomina Eu, seja em sua acepção gramatical ou psicológica, seja, mais pretensa ainda, a do chamado “Eu lírico”; e esconde ou mascara o que é radicalmente o Outro da experiência — mas faz isso de maneira imperceptível e até lúdica, pois vela e desvela a um só tempo a reduplicação das palavras.

Estamos diante de um fato lingüístico nu, de acordo com o diz Foucault:

[...] a linguagem só fala a partir de uma falta que lhe é essencial. Dessa falta experimentamos o “jogo” — nos dois sentidos do termo — no fato (limite e princípio ao mesmo tempo) de que a mesma palavra pode dizer duas coisas diferentes e de que a mesma frase repetida pode ter um outro sentido. Daí, decorre todo o vazio proliferante da linguagem, sua possibilidade de dizer as coisas — qualquer coisa —, de conduzi-las a seu ser luminoso, de produzir no sol sua muda verdade, de “desmascará-las”: mas disso resulta, igualmente, seu poder de dar existência, pela simples repetição por si mesma, das coisas jamais ditas, nem ouvidas, nem vistas.⁶⁴

⁶² FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1999, p. 145.

⁶³ *Ib.*, p. 145-6.

⁶⁴ *Ib.*, p. 146.

Podemos então falar da literatura moderna como uma experiência, a da obra de linguagem; mas não segundo

[...] acreditou-se erroneamente que ela era a tomada de consciência ao mesmo tempo lúcida e mitológica de nossa condição; [pois] não passava da vertente cega e negativa de uma experiência [...] ensinando-nos que não é o sentido que falta, mas os signos que só se significam, no entanto, devido a essa falta. [...] experiência que, antes de qualquer linguagem, inquieta-se e anima-se, sufoca e recupera a vida a partir da maravilhosa carência dos signos.⁶⁵

Não é através das palavras, entre as palavras, que se vê e ouve? Sim, as palavras, no caso, de uma obra poética, a de Brasileiro, em torno de cujo centro, dissimulado e dissimulável, giramos. E se somos míopes e nosso ouvido entortou?

Verdes ventos verdes e tranqüilas
tardes silenciosas,
eis que hoje fiz trinta e nove anos.

Os olhos baixam imperceptivelmente da leitura do título, “Licornes no quintal”, para ceder à pura sensação auditiva das duas aliterações que abrem o poema —

Verdes ventos verdes

— *ver/ven* e *ven/ver*. Mas, ao fazer isso, já estão tomados pela imagem do título, sem que nos perguntemos, nessa instantaneidade do movimento ocular na página impressa, por que o estranho ou fabuloso — digamos mesmo: a sugerida alucinação visual — aqui se aloja no familiar ou prosaico (quintal). Eis-nos diante do problema que, como diz Deleuze, é *escrever*, a respeito do qual lembra Proust, para quem ser escritor é inventar na língua uma nova língua de algum modo estrangeira, trazer à luz novas potências gramaticais ou sintáticas; o que significa: arrastar a língua para fora de seus sulcos habituais, levá-la a *delirar*; problema esse, o de escrever, que é também inseparável de dois outros, o de *ver* e o de *ouvir*. Daí o efeito de se criar uma outra língua no interior da língua materna: a linguagem inteira tende para um limite “assintático”, “agramatical”, ou que se comunica com o seu fora.⁶⁶

⁶⁵ *Ib.*, p. 146-7.

⁶⁶ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. 1. ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 9.

Mas esse limite não está fora da linguagem, esclarece Deleuze:

[...] ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, com efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. [...] Beckett falava em “perfurar buracos” na linguagem para ver e ouvir “o que está escondido atrás”. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, “mal visto mal dito”, é um colorista, um músico.⁶⁷

A um só tempo experimentamos, no primeiro segmento do primeiro verso de “Licornes no quintal”, duas aliterações que compõem uma singular *musicalidade* — pois, mesmo que o leiamos apenas, sem voz, podemos “ouvir” sem “escutar”, donde a sinestesia auditiva, o agenciamento de três palavras —

verdes ventos verdes

—, com tônica na primeira sílaba, na terceira e na quinta, em que o número de sons é igual em *verdes* e *ventos*, mas difere o seu valor fonológico por causa da vogal nasalada /e/ de *ventos*. Essa diferença, à maneira de manchas pictóricas na composição de uma paisagem imaginária, é o que *faz* com que o ar se movimente, donde a sinestesia visual.

Aqui evocamos os versos de Mario Quintana, que vêm muito a propósito desta dupla sensação produzida pela leitura do que abre “Licornes no quintal”:

Vento escorrendo cores,
Cor dos poentes nas vidraças.
Cor das tristes madrugadas.
Cor da boca...
Cor das tranças...⁶⁸

Prosseguimos. E sem a obsessão de nos perguntar, atropelando-nos: “Licornes no quintal”? “Verdes ventos verdes”? “O que Brasileiro quer dizer com isso?”. Como já havíamos nos perguntado por aquele “navio branco”. Nossa dupla obsessão inútil: 1) não perceber (miopia) que as duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária, posto que a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu, pois ler literariamente não é ler

⁶⁷ Ibidem, p. 9.

⁶⁸ QUINTANA, Mario. Depois. In: _____. *Melhores poemas*. 16. ed. Seleção e prefácio de Fausto Cunha. São Paulo: Global Editora, 2003, p.103.

lingüísticamente; 2) ancorar a leitura do poema, qualquer poema que mereça esse nome, em nossa compreensão, ou interpretação, é não experimentar *nele*, poema, em seu enigma verbal, o bloco de sensações que vibram, se enlaçam e se fendem (ouvido torto).

Como, então, deixar de *ver* e *ouvir*, em mais uma volta do caleidoscópio, tantas ele já deu até aqui, o que liga e separa “Dedal de areia” e “Licornes no quintal”?

Digamos: é onírico o título deste poema que Brasileiro compôs aos 39 anos. Sopesemos este vocábulo: *onírico*, deixando que não nosso Eu, ainda tão aferradamente cartesiano e solipsista, mas o Outro do leitor que somos, demore-se, intemporalize-se, na leitura do título — “Licornes no quintal”, como se não houvesse logo abaixo o texto correspondente; que se alargue o espaço entre o título e o texto; que o movimento ocular só encontre o branco absoluto a seguir e desapareçam até mesmo a disposição tipográfica da página e a granulação do papel, para só ficar o branco puro do fundo em sua impressão produzida na retina pelos raios da luz não decomposta.

E agora? Imaginemos que teve êxito essa operação que desorbitou nosso olho, depurou-o de todos os hábitos nele entranhados, ciscos, entulhos, cataratas, um dos quais é a percepção científica, que renunciou a “habitar as coisas”, preferindo apenas manipulá-las, como diz Merleau-Ponty.⁶⁹ Se essa experiência se deu muito nitidamente, a do branco absoluto em que está superposta a linha negra do título do poema, todo ele em caixa-alta —

LICORNES NO QUINTAL

—, a linguagem do sonho talvez possa ser nitidamente traduzida. Talvez, por mais que tenhamos transposto o limiar do *Cogito* cartesiano, ou percebido que ele se esgotou, e estejamos diante do impensado: ver esses animais fantásticos num cenário que nos é muito familiar. É a conquista de uma forma particular que justifica a permanência da poesia. Com essa forma o poeta compõe sua mensagem de vigília, na qual imprime o que viu e ouviu em seu mundo onírico. Seu ver e ouvir são sempre um *trans-formar* os dados de sua experiência sensível. Forma que, figurando uma terra fertilizada pelo rio subterrâneo, aqui e ali irrompe, quebrando a linha de coerência estabelecida para o equilíbrio entre a realidade do poeta e a realidade do leitor.

Essa forma pode ainda ser, lembra Fausto Cunha,

⁶⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Op. cit., p. 85.

[...] um reflexo (*deformado* e autônomo) da experiência lírica substitutiva, como a dos salgueiros de que nos fala Mario Quintana em seu poema “Parábola”: “A imagem daqueles salgueiros n’água é mais nítida e pura que os próprios salgueiros. E tem também uma tristeza toda sua, uma tristeza que não está nos primitivos salgueiros”.⁷⁰
[Grifo nosso.]

Mais uma vez evocamos Drummond:

As árvores lá fora se meditam.⁷¹

É em sua realidade enigmática e autônoma de sensações que entram nas palavras, não para dar um “sentido” aos enunciados “O dia em que nasci” e “eis que hoje fiz trinta e nove anos”, que “Dedal de areia” e “Licornes no quintal” traçam um devir, não para que se identifiquem, se imitem, se assimilem, e sim, à luz do que diz Deleuze, para “encontrar uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação [...]”⁷² Como o ser da linguagem apareceria para se encarnar na sensação elegíaca se o sujeito Carlos Drummond de Andrade não fosse arrancado de si mesmo, de tal modo que se torna “árvores”?

Nessa medida, o que são devires senão fenômenos de dupla captura, de evolução a-paralela, um único e mesmo devir, um único bloco de devir, já que nessa evolução os dois seres não têm absolutamente nada a ver um com o outro? Deleuze exemplifica:

A orquídea parece formar uma imagem da vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura, pois “o que” cada uma se torna não muda menos que aquela que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa.⁷³

E há devires-animais do homem que não consistem em imitar o cachorro ou o gato, “já que o animal e o homem só se encontram no percurso de uma desterritorialização comum, mas dissimétrica”.⁷⁴

Outro exemplo dado por Deleuze são os pássaros de Mozart:

⁷⁰ CUNHA, Fausto. *Aproximações estéticas do onírico*. Rio de Janeiro: Edições Orfeu, 1967, p. 54.

⁷¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. Elegia. In: _____. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 259. Poema constante do livro *Fazendeiro do ar*.

⁷² DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 11.

⁷³ DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p. 10.

⁷⁴ Id., ib., p. 10.

[...] há um devir-pássaro nessa música, mas tomado em um devir-música do pássaro, os dois formando um único devir, um bloco, uma evolução a-paralela, de modo algum uma troca, mas “uma confiança sem interlocutor possível”, como diz um comentador de Mozart — em suma, uma conversa.⁷⁵

Estranha, por ser a cada instante surpreendente, é a leitura poética. Estranha porque só podemos experimentá-la estritamente quando algo de radicalmente *outro* está em jogo. Enquanto a prosa segue um caminho reto por um desvio que não acaba nunca de corrigir-se, e em seu aspecto exterior tem a forma de uma linha contínua, o verso é uma linha interrompida que gira indo e vindo. Note-se que a palavra *vers* em francês, além do substantivo “verso”, também indica a locução preposicional “em direção a”.

A renitente pergunta de nossa ingenuidade é: e agora? Corrijamos esta palavra: ingenuidade que, neste sítio do percurso da leitura de dois poemas de Brasileiro, não é mais pura, porque “suja” de espanto, e mais “suja” a cada giro do caleidoscópio. Ainda assim, por causa da força do hábito, o “e agora?” hesita, como se quisesse retroceder diante da palavra que gira na torção do verso. Esfarelada a ingenuidade, tornada pó, desaparecida, *trans-formada*, composta, este giro, esta estrutura original da volta, que se distende mais no vaivém linear, é o quê? A poesia.

Valer-se da prosa para dizer “o” que é a experimentação do poético em Antonio Brasileiro. Não é isso nossa empresa, o cometimento em que nos lançamos? Um de seus riscos é a errância da busca. Mas, já que o giro é ritmo, a palavra poética está voltada para o que se desvia e se afasta. Por isso reflete Blanchot:

É uma palavra rara: ela ignora a pressa, assim como a recusa de ir adiante, ou a dúvida oscilante. Ela é a mais franca em seu viés, sempre persistindo na interrupção, sempre chamando o desvio e assim nos mantendo em suspenso entre o visível e o invisível, ou aquém de um e de outro.⁷⁶

Voltemos, a essa altura do desvio, à linha negra do título em caixa-alta sobre o branco absoluto

LICORNES NO QUINTAL

⁷⁵ Id., ib., p. 11.

⁷⁶ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita — I: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, p. 70.

e nos perguntemos, mais uma vez: e agora? Podemos expor a palavra ao olhar? Blanchot, com quem estamos aprendendo a ler literariamente, nos diz que não, porque o jogo da etimologia corrente faz da escrita um corte, um dilaceramento, uma crise. O que demonstra com um simples lembrete: o instrumento adequado para a escrita era o mesmo da incisão — o estilete.⁷⁷ Limpemos então os olhos porque este incisivo lembrete evoca uma operação cortante, uma carnificina: a palavra *carne* se encontra na família desse étimo e por esse jogo misterioso ela não faz outra coisa senão fechar-se rapidamente sobre si mesma, como já vimos, por ter o seu *myein*, que impede o entendimento. Assim, a grafia é um corte, tanto quanto a palavra na curva de sua pluralidade: *inquietante*, por causa de sua violência; *diferente*, por seu vaivém, ela mesma diferindo do falar; *obscura*, por estar fechada; *clara*, embora o termo *clareza*, por não ser propriedade das coisas visíveis mais audíveis, ainda careça de relação com a luz, sendo a reclamação daquilo que se faz ouvir nitidamente no espaço da ressonância. “A escrita é esta curva que o giro da busca evocou e que reencontramos na curvatura de sua reflexão”.⁷⁸

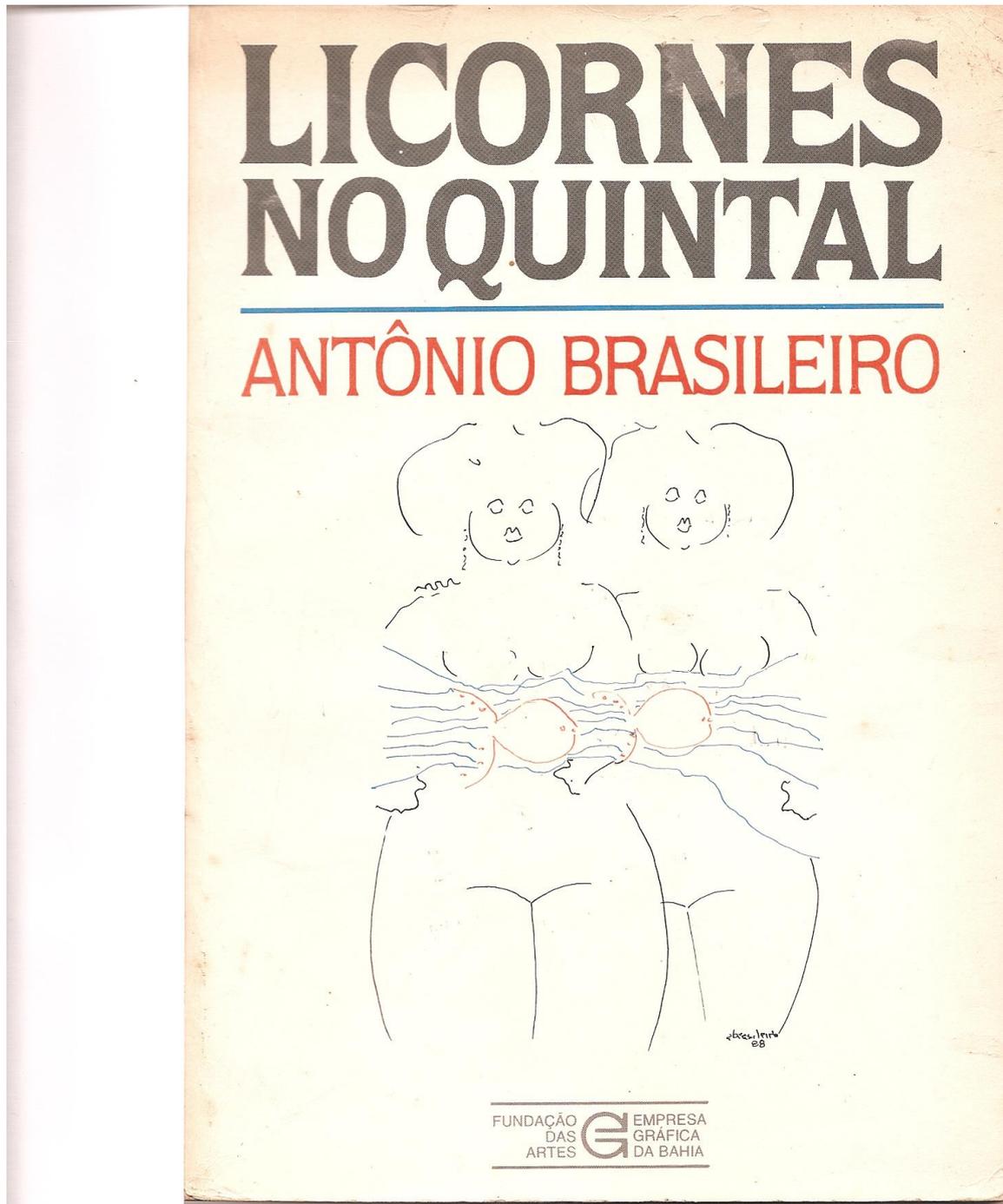
Vejamos: fundo branco, 22,5 cm de comprimento por 15,5 cm de largura; no alto, a 8 mm da linha de corte, **LICORNES**, corpo 72, preto 100%, e 3 mm abaixo, **NO QUINTAL**, corpo 66, também preto 100%; 7 mm abaixo, um intervalo cujo vazio é atenuado por um fio azul-marinho de 3 pontos tipográficos, justo no meio, composto em seguida o nome **ANTONIO BRASILEIRO**, corpo 34, em tom laranja, título e nome centralizados, ocupando 13 cm de largura; e então o espaço vertiginoso do branco, que, da base do nome à linha inferior de corte, mede 15 cm de comprimento: aí, como se tivesse emergido, o desenho a bico-de-pena, com nanquim preto, de duas mulheres nuas — formas roliças sensuais, ambas de brinco, notavelmente semelhantes, a da esquerda um pouco à frente da outra; seus traços gerais são liricamente sugestivos; os olhos e as bocas, porém, com o máximo de economia compositiva, exprimem uma sensação de fascínio cujo motivo, fora do quadro, é invisível para o espectador. À altura dos seios, o que torna o desenho encantatório: como se fosse parte dos dois corpos e neles integrando-se, um riacho, também liricamente sugestivo, que corre para direita: é mágico e lúdico, porque suspenso no ar; singela ao máximo é sua composição, traçada com fios em tom azul-celeste, e a dos dois peixes nadando, ambos de formas arredondadas, em cor laranja. Não se vêem os braços nem o prolongamento dos membros inferiores das mulheres: suas curvas terminam pouco acima dos joelhos. Essa incompletude anatômica, no entanto, parece

⁷⁷ *Ib.*, p. 66.

⁷⁸ *Id.*, *ib.*, p. 66-7.

deliberada: o tamanho das linhas é o que permite sua manipulação com leveza, o cálculo de segmentos mais longos ou mais curtos, ou ausentes, como os do pescoço, de ângulos, de raios, de distâncias de foco. Esses traços precisos, delicados, compõem uma estrutura tripartida que quebra a monotonia do fundo branco e faz das figuras matéria de sonho, já que não se abre nenhuma distância entre as mulheres e o riacho com os peixes; é um *tromp-l'oeil*. Daí os três planos distintos de sensações num único bloco: o da cintura para cima, em que o fantástico, não visto pelo espectador (licornes no quintal?), só pelas mulheres, como é expressado por seus rostos; o do meio, em que o jogo das tonalidades azul-celeste e laranja, ao tempo em que contrasta com o preto das linhas femininas, compõe a *Gestalt* da imagem; e o da cintura para baixo. Os planos superior e inferior tem, cada um, 5 cm de altura e o do meio, 2. Do lado de cá, o do espectador, sem que este perceba, um dos instantes mágicos de seu cotidiano.

O último elemento gráfico é o selo editorial: sóbrio, reproduzido nesse espaço da capa a 1 cm abaixo da ilustração e meio centímetro acima da linha inferior de corte, centralizado e delimitado na largura de 4 cm por dois fios cinza-escuro de 2 pontos tipográficos, espaçados por 7 mm, realçando-se exatamente aí, no centro, também em cinza-escuro, o logotipo da EMPRESA GRÁFICA DA BAHIA, nome este composto à direita em três linhas e em caixa-alta, corpo 8, cinza-claro, e, à esquerda, com as mesmas características, o nome FUNDAÇÃO DAS ARTES.



Outra volta do caleidoscópio e no poliedro de sua leitura o que retorna, o que devém, mas na pura diferença de sua repetição, e surpreendentemente, são: as caixas dentro da caixa, o cuidado obsessivo de Brasileiro de datar seus poemas⁷⁹, a caixa grande sendo, como já vimos, a obra na contabilidade de seus lançamentos e balanços, a escrituração escrupulosa de sua vida de poeta, e cada caixa pequena, o registro temporal,

⁷⁹ Em entrevista de 4-10-2007, diz-nos Brasileiro que fica “angustiado” quando relê seus poemas e verifica que alguns deles, “mesmo sendo muito poucos”, estão sem data.

o diário; os quatro blocos de sensações criados pelo jogo do poema-título “Licornes no quintal”: o surrealismo da imagem visual “ouvida” na porta da galeria Cañizares⁸⁰, em 1985; o do respectivo texto, lido em 1989 e no curso dos últimos dezoito anos; o de toda a plasticidade da capa do livro; o da relação de troca e de ressonância mútua com o poema “Dedal de areia”.

Estranha composição, a da leitura deste poema, que na verdade demandou vinte e dois anos, porque ele começou a existir para nós a partir do instante em que ouvimos seu título, naquele fim de tarde de outubro, à porta da galeria: o devir-poema, a trama de sua linguagem, a visibilidade invisível de sua sintaxe, o devir-licornes no quintal, o devir-leitura — com a novidade que permanece novidade cada vez que o lemos.

Posto que a imagem é um ser de sensação — plástica, musical, poética, cinematográfica —, cada vez que ela, a do todo verbal do poema, chega a nossos olhos em sua pura materialidade gráfica, e lemos o texto, por mais que já o tenhamos memorizado, a ponto de tantas vezes o recitarmos para nós mesmos, sem ênfase nenhuma e até com uma certa displicência, sua leitura não é a de todas as leituras que dele já fizemos? Não, se pensarmos que o passado não é o que “foi”, uma existência psicológica, uma espécie de cunha entre dois presentes, o antigo que ele foi e o atual presente, em relação ao qual ele é passado. Isso quer dizer que as leituras virtuais e a leitura atual do poema não constituem momentos sucessivos, mas elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam.

Angustiar-se Brasileiro por haver esquecido de datar poucos de seus poemas — e, a rigor, bem poucos —, como vimos no levantamento que fizemos em seus livros, não é porque sua poesia é seu diário íntimo, tanto quanto sua criação plástica?⁸¹

Angústia porque, nesse esquecimento, ainda que seja uma nonada no conjunto de sua criação, Brasileiro deixa de ser “contemporâneo” de seu passado — seus humores, seus impulsos, seus amores, suas inquietações, a seqüência do fio de sua vida, o testemunho de momentos decisivos que viveu. Talvez por isso, e ponderando o fato de ter a pintura uma unicidade material, ele não goste de se separar dos quadros que pintou, especialmente os que considera melhores. Pode até expô-los, junto com outros, mas não os vende. O termo “íntimo”, porém, não é aqui uma realidade psicológica; remete a uma

⁸⁰ Um anexo da Escola de Belas-Artes da UFBA.

⁸¹ Os desenhos — a exemplo do realizado em 1988, que ilustra a capa de *Licornes no quintal* — e as pinturas de Brasileiro também são datados, mas apenas com o registro do ano na própria obra, como é característico de muitos artistas plásticos.

“Memória imemorial ou ontológica”⁸², o que designa uma pura experimentação do tempo e também o mais profundo paradoxo da memória: a coexistência do passado com o presente, da contração com a distensão. Aqui, a duração *íntima* da poesia é a vida contínua de uma memória — os poemas com data —, que prolonga o passado no presente. Sem que seja contraditória, mas devido à diferença que a encerra, a memória ontológica é uma função do futuro, como a vontade; ambas, memória e vontade, tão-só uma mesma função, já que somente um ser capaz de memória — no caso, um artista — pode desviar-se de seu passado, desligar-se dele, não repeti-lo, fazer o novo.

O caleidoscópio não pára de girar. No entanto enguiçaria se, a cada giro, cada uma de suas imagens não pudesse devir, não se transformasse, já que o revelado não se entrega à visão, mas também não se refugia na invisibilidade. Pararia se a linguagem — o título do livro e do poema — se alojasse no visível do desenho e vice-versa; se não houvesse uma zona de indeterminação entre o título e o texto; se, na visão onírica — licornes no quintal —, o revelado não se reencobrisse, já que a palavra poética “desnuda, sem mesmo retirar o véu, e às vezes, ao contrário (perigosamente), encobrendo — de uma maneira que não cobre nem descobre”⁸³.

É em seu giro que essa visão onírica é uma fabulação, uma faculdade visionária, muito diferente da imaginação, que consiste em criar seres fantásticos. Como assinala Bergson, ela se exerce inicialmente nas religiões, mas desenvolve-se livremente em todas as artes.⁸⁴

Também postos e compostos no caleidoscópio, o título do livro e o do poema devêm como torção: potencializado pela palavra poética, o *locus* quintal, em seu ser prosaico e familiar, torna-se puro fascínio, no qual não mais conta o jogo do visível-invisível. Quintal, enfim, composto desse fascínio, do que nele pode fulgurar em sua realidade de quintal; da fábula que nele se encena: duas mulheres nuas em cujos corpos, na altura dos seios, desliza suspenso um riacho em cujas águas azuis transparecem dois peixes de cor laranja; quintal em cuja leitura entram as árvores meditativas de Drummond e, de Quintana, a imagem dos salgueiros na água; do próprio Brasileiro, o ser-mar no oitavo e nono versos do poema.

Sem os elementos expressionais, que são os verbos dinâmicos construtivos — “fazer”, “vir”, “agitar”, “cristalizar” — em alternância com os limitativos — “amar”,

⁸² Cf. DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 44.

⁸³ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita — I*, op. cit., p. 69.

⁸⁴ Citado por DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. In: *O que é a filosofia?* 2. ed. Trad. Bento Prado Jr. Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 223.

“perceber” — e os que funcionam como auxiliares — “ir” (beirando, vivendo), “estar” (vivendo), e estes agenciados pelo verbo predicativo — “ser” —, não haveria, na composição de “Licornes no quintal”, o predomínio do visual e do auditivo. Justo porque Brasileiro criou no interior da língua uma outra língua, que *delira*, a linguagem inteira do poema chegou a um limite “assintático”, “agramatical”. Daí a sensação que nele se experimenta de paisagem e de concerto.

Já vimos por que o ser da linguagem é a repetição. Ao se reduplicar, este ser não confirma sua identidade, e sim afirma sua diferença, de que são exemplos os versos dissimétricos:

[...]
 Ó esperanças futuras, *vinde, vinde!*
 Ó esperanças futuras, *como vos amo!*
 Ó esperanças futuras, *como vos amo!*

Um homem vai beirando a orla do mar
Uma criança vai beirando a orla do mar

e o mar nem os percebe
o mar não os percebe
 do seu trono de *mar eterno e eterno*

[...]
 O mistério de viver *é estar* vivendo
 O mistério de viver *é ir* vivendo.
 [...]

[Grifos nossos.]

Versos cuja evolução é a-paralela porque vibram a um só tempo, enlaçam-se e fendem-se. São devires: as “esperanças futuras”, ironicamente expressas pelo vocativo e no modo imperativo, ao tempo em que são objeto do amor presente, com exclamação; os substantivos indefinidos “Um homem”, “uma criança”; as partículas negativas “nem” e “não”; o substantivo “mar” e seu ser enquanto ser, ondeado ao infinito do tempo: “mar eterno e eterno”; as vogais e as temporalidades que se auto-implicam e se modulam: *estar* vivendo, *ir* vivendo. Um dos exemplos de dissimetria das sensações na poesia de Brasileiro, de evolução a-paralela, de devir da diferença na auto-implicação da linguagem, é o que se observa nos dois blocos de seu poema composto em 16 de março de 1976:

A EMENDA & O SONETO

1. *O soneto*

Em meio a temporais, saibamos ser
a haste pequenina que se verga.
Pois uma coisa é certa: tudo acaba.

E o céu ficará limpo como era.

2. *A emenda*

Em meio a temporais, saibamos ser
a haste pequenina que se verga.
Pois uma coisa é certa: tudo acaba.

Não só acaba como não acaba.⁸⁵

O último verso — que é o devir de todo este poema antiplatônico, o devir da sensação — é uma estrofe, que faz arder não só o lugar-comum, mas também as três estrofes anteriores. São invertidos no corpo do poema, como subtítulos, os termos do título, o que produz a torção sintática e semântica da linguagem: primeiro, o bloco *O soneto*; depois, o bloco *A emenda*. Mas a linguagem é mais do que essa torção; é, aqui, ontológica, é o seu fora, porque foge ao platonismo, à filosofia da representação: a diferença não se reduz à identidade. A repetição não é a do Mesmo, a cópia bem fundada, pura, a imagem perfeita do Modelo, e sim a do Outro. Por isso o que devém é o simulacro, que perverte, subverte a cópia, explode o lugar-comum.

Na experimentação da leitura de “Licornes no quintal” se entretecem dois mistérios: o da vida e o do poema em seu ser de palavras. A núpcia do valor da vida — o mais alto, como Nietzsche não se cansou de dizer — com a emoção lírica em sua abertura ao novo, ao imprevisível, à invenção, à liberdade. Emoção que é o devir, a um só tempo, de

“Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma. [...] não são fantasmas, e sim [o] que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir [...] que aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, são o seu fora.”⁸⁶

⁸⁵ BRASILEIRO, Antonio. In: _____. *Poemas reunidos*, op. cit., 231. Poema constante do livro *Os três movimentos da sonata*.

⁸⁶ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 16.

Antecipemos um pouco Nietzsche, cujo pensamento vamos encontrar bem mais adiante, na curva deste estudo. Já que a arte, aqui em foco, é a da poesia, e já que nos referimos ao filósofo da *República*, ouçamos o que diz o criador de Zaratustra:

A arte, em que a *mentira* se santifica, em que a *vontade* de enganar tem a boa-consciência de seu lado, se opõe ao ideal ascético bem mais fundamentalmente do que a ciência: foi isso que sentiu o instinto de Platão, o maior inimigo da arte que a Europa já teve. Platão *contra* Homero: eis o verdadeiro, o total antagonismo; de um lado, o voluntário do “além”, o grande caluniador da vida; do outro, o seu adorador, a natureza de ouro.⁸⁷ [Grifos do autor.]

Não é por ser também pintor que Brasileiro é um colorista, um vidente, no sentido deleuziano, como poeta. E, no mesmo sentido, não é porque não conseguiu ser músico, que ele, como poeta, devém músico. Escrever poesia é, em sua experiência, não impor essa forma (de expressão) a uma matéria vivida, já que a escrita é sempre inacabada, um processo, uma passagem de vida, e inseparável do devir. Se não há literatura sem fabulação, isso não significa que ela, a fabulação, a função fabuladora, consista em imaginar ou em projetar um Eu, mas em atingir sobretudo essas visões e audições, que são potências ou devires. Pois não há arte da morte. Liberar uma vida potente, uma força de vida, uma vida mais do que pessoal, nisso reside o que, para Brasileiro, é criar e compor um poema.

⁸⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, III, § 25.

3 CONVERSATION PIECE OU O QUE SE VÊ E O QUE SE OUVI

[...] la harpe est l'attente silencieuse du vent.

MAURICE BLANCHOT, *Le livre à venir*.

3.1 Roubo, espaço, “transformação do padeiro”

Luchino Visconti apropria-se do que designa um gênero de pintura muito popular na Inglaterra do século XVIII, a *conversation piece*, e usa essa expressão para intitular seu filme de 1974, cujo protagonista é Burt Lancaster.¹ Este faz o papel de um professor aposentado que — em meio a livros e quadros, principalmente *conversation pieces*, que coleciona — vive só numa luxuosa mansão em Roma, nos anos 1970, e tem sua rotina quebrada quando aluga o andar superior a uma marquesa [Silvano Mangano], casada com um industrial fascista, que chega acompanhada do amante [Helmut Berger] e da filha [Claudia Marsani] com o namorado [Stefano Patrizi]. A sem-cerimônia e o desregramento desses quatro personagens transformam a vida do professor num caos. Eis, em linhas gerais, o penúltimo filme de Visconti, no qual ele tematiza a solidão, o silêncio, a noção sagrada de intimidade e sua violação, o conflito de gerações, a idéia de família.

Literatura, pintura, música, cinema. Mais uma vez, essas quatro artes dialogam no presente estudo. Dupla captura, duplo roubo: apropriamo-nos, para intitular este capítulo, do que se apropriou Visconti. Aqui analisaremos dois poemas de Brasileiro: “Fada”² e “Quadro na parede”.³ Mas, antes, cabe perguntar: é possível, com signos completamente diferentes, cujos ritmos e movimentos de criação mostram-se inteiramente diversos, que essas artes se encontrem?

Sim, como argumenta e demonstra Deleuze ao se referir à existência de um espaço em matemática, chamado espaço riemanniano, o qual implica a constituição de pequenos pedaços vizinhos cuja ligação pode ser feita de infinitas maneiras, o que permitiu, entre outras, a teoria da relatividade. Isso quer dizer que, tanto no domínio da criação de

¹ Exibido no Brasil com o título equívoco de *Violência e paixão*. Versão restaurada e remasterizada em DVD. Áudio em inglês. Cor, 121 min. Distribuidora: Versátil Home Vídeo.

² Do livro *Fada e outros poemas*. In: *Poemas reunidos*, op. cit., p. 81-4.

³ Do livro *Entre facas*. In: *Poemas reunidos*, p. 209.

agregados sensíveis, o das artes, quanto no da criação de conceitos, o da filosofia, possa se fazer o que Riemann fez matematicamente ao criar uma nova função espacial. Deleuze evoca o trabalho conjunto de dois outros criadores, o químico russo Ylia Prigogine [Prêmio Nobel de 1977] e a filósofa belga Isabelle Stengers, a propósito do que chamam a “transformação do padeiro”: estica-se a massa de um quadrado até torná-lo um retângulo, corta-se o retângulo em dois, rebate-se uma parte do retângulo sobre a outra, modifica-se constantemente o quadrado, reesticando-o. Após um certo número de transformações, dois pontos da massa estarão fatalmente em duas metades opostas, por mais próximos que tenham estado no quadrado original, o que vem a ser objeto de todo um cálculo probabilístico.⁴

Artes, filosofia, ciências: há relações de ressonância mútua e relações de troca entre esses domínios, nenhum dos quais tem o primado da reflexão. Campos do saber os mais distintos entram, por exemplo, na composição do estilo de Guimarães Rosa, como a botânica, a zoologia, a glossologia; o uno e o múltiplo dos pré-socráticos, o neoplatonismo, os *Upanishads*, o budismo-Zen, o pensamento de Ruysbroeck, místico holandês do século XVI; as canções de gesta, o imaginário popular, a música, o cinema.⁵

3.2 O poema *diferente*

Começaremos por “Fada” para mostrar o devir de nossa leitura deste poema, o que fizemos com ele, tomando unicamente como determinação de espaço sua materialidade gráfica e seus elementos visuais ligados, transformados, de maneira tátil.

Em março de 1999 lemos pela primeira vez este poema, composto em 3-9-1998, num magro volume em formato de bolso⁶ — capa ilustrada por uma reprodução de *Primavera*, quadro de Botticelli, c. 1478, têmpera sobre madeira, 314 x 203 cm —, apoiado no tampo escuro de uma mesa alta e larga de madeira maciça, sobre a qual havia: duas pilhas de livros — numa, o de cima era um compêndio de Geografia Geral, noutra, *The dragons of Eden*, de Carl Sagan; um bloco de papel para desenho e pintura, frascos de nanquim e têmpera guache, bicos-de-pena com cabo, tubos de tinta a óleo, pincéis, carvão, lápis diversos, estilete, esferográficas etc. Esse ambiente era (e ainda é)

⁴ Cf. DELEUZE, Gilles. *Conversações*, op. cit., p. 154-6.

⁵ Cf. SANTANA, Valdomiro. Guimarães Rosa: canto e plumagem das palavras. In: **Iararana**, op. cit., p. 67.

⁶ In: BRASILEIRO, Antonio. *Fada e outros poemas*. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

parte do escritório-biblioteca e o ateliê de Brasileiro, no jardim-quintal da casa onde mora, num bairro chamado SIM, numa rua de terra batida, em Feira de Santana.

“Fada” tem 104 versos com estrofação e metros irregulares. Por duas ou três vezes, interrompemos a leitura para olhar um pouco em volta: quatro estantes, três das quais altas e uma baixa, abarrotadas de livros; um armário fechado, um cavalete onde estava um quadro inacabado; três quadros prontos, pendurados na parede do fundo; várias telas em branco empilhadas num aparador.

A segunda vez que o lemos foi em agosto de 2005, no volume *Poemas reunidos*, sem que tenhamos qualquer lembrança notável do ambiente da leitura. Voltamos a ler “Fada”, nesse mesmo volume, em junho de 2006, quando tampouco merece algum registro o lugar da leitura, igualmente anódino, em setembro de 2007, na quarta vez. Agora, porém, com uma diferença: pela primeira vez, atentávamos para duas materialidades no mesmo volume de 264 páginas, formato 15 x 21 cm: a da impressão em si e a do espaço da capa em policromia, em que aparece reproduzida como ilustração uma pintura do próprio Brasileiro, óleo sobre tela, sem título e sem data, conforme se lê no verso da folha de rosto, onde, logo abaixo dessa informação, consta que o trabalho de arte-final é da Vogal Design. Mais adiante, por causa do jogo que interessa a este estudo, examinaremos a concepção dessa capa e sua visibilidade, seu todo gráfico e, nele, o pictórico.

Quinta leitura, em janeiro de 2008, quando já havíamos escolhido o título deste capítulo e começamos a redigi-lo reproduzindo o texto de “Fada”. No movimento de ir e vir do manuscrito, que é a versão original deste trabalho, experimentamos um impasse, pouco antes de terminar a reprodução da parte 1 do poema, que tem 44 versos (a segunda, 27, a terceira, 33), e justo na altura do trigésimo novo verso:

Sempre foi magra. Apenas ficou velha. E não ri.

Foi a custo que chegamos à última palavra deste verso. Depusemos a caneta sobre o papel, como quem arreia um fardo. Estranha sensação, a de não poder avançar na mecânica manual da escrita, e sem que até então tivesse havido cansaço do pulso. A reprodução da parte 1 tensionara-se ao máximo, como se um limite, já *preestabelecido*, fosse o do terceiro segmento deste verso:

E não ri.

Três palavras, que, cada uma reduzida à sua mera condição de signo —

E — NÃO — RI

—, nada podem comunicar, porque sem fluxo, intensidade, mutação: uma conjunção coordenativa aditiva, um advérbio de negação, um verbo irregular, flexionado no modo indicativo, tempo presente, terceira pessoa do singular. Entretanto, agenciadas, pensadas e enunciadas em sua sintaxe, *são* e *não são* mais as mesmas palavras. Temos duas frases: “E não ri” e “E não ri”, sendo a primeira uma frase que qualquer pessoa diz e a segunda a que lemos em “Fada”. Ambas, embora sejam, em sua estrutura gramatical, exatamente idênticas, são, na realidade, profundamente diferentes. Consta-se aqui a evidência quase imperceptível de que a frase “E não ri”, escrita por Brasileiro como terceiro e último segmento do 39º verso da parte 1 deste poema, não tem, em nenhuma de suas três palavras, o sentido que lhe damos quando a pronunciamos cotidianamente. A mesma observação poderíamos fazer quanto à frase que é o verso escrito por Drummond no limiar de um de seus mais conhecidos poemas: “No meio do caminho tinha uma pedra”.⁷ E a inúmeras outras frases dos mais diferentes textos de poesia ou de ficção, o que de resto não constitui nenhuma novidade.

Mas não antecipemos a análise das sensações experimentadas por nossa quinta leitura de “Fada”. Também dessa vez nada significou o ambiente em que lemos o poema. Verificou-se, porém, o que era até então inédito na realidade de nossos hábitos de leitor. Só dois dias após o impasse na transcrição manuscrita do texto, o que nos fez vivenciar como surpreendente o “travamento” dessa mecânica, ocorreu uma saída: visualizar todo o corpo do poema num só bloco tripartido, o que mudaria em tudo e por tudo o arranjo seqüenciado do texto manuscrito original (laudas), de sua digitação e de sua editoração e impressão (páginas). Para isso, em vez da folha de formato A4 (210 x 297 mm), utilizamos a de formato A5 (297 x 420 mm); e, para dar bem mais consistência ao suporte da reprodução manuscrita, usamos um papel, não de 75, mas de 180g/m², recomendado para desenho e pintura. Pela primeira vez, líamos um texto cuja constituição da única página manuscrita era uma cópia em um formato inteiriço, o qual podia ser dobrado e desdobrado, de quatro páginas impressas, que são a 81 até 84 de “Fada” na edição já referida de *Poemas reunidos*.

⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do caminho. In: _____. *Poesia e prosa*, op. cit., p. 15. Poema constante do livro *Alguma poesia*.

Desenho e pintura. Nas quatro vezes anteriores em que lemos o poema, e até mesmo na primeira, na única edição de *Fada e outros poemas*, volume em cuja capa a reprodução (reduzida) de *Primavera*, de Botticelli, é um elemento ricamente sugestivo, o que se deu no ambiente já descrito, o escritório-ateliê de Brasileiro, não *vimos* este poema como *imagético*, ainda que a protagonista, “aquela moça só”, apareça, em cada leitura, mais complexa ou mais claramente enigmática, e justo por causa de sua vida tão opaca.

Eis o que cumpre agora perguntar: por que esta nova leitura, a quinta, de “Fada” pôs em jogo algo que abalou e rompeu a tradição em que nos ancorávamos? Porque apontou para outra coisa que nada tem a ver com o desenvolvimento lógico de um trabalho teórico, a construção de um modelo ou sistema, trancado numa sala de espelhos, onde, ao fim e ao cabo, ler literariamente é um ato de comunicar o que já se sabe. Ora, ao experimentar o devir-mapa de “Fada”, ao invés de proceder ao decalque de seu princípio de legibilidade, do que norteia a diagramação do livro, mudamos radicalmente a relação de nosso olho com os três blocos de texto do poema dispostos em quatro páginas.

Oposto ao decalque, o mapa, como assinalam Deleuze e Guattari,

é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. [...] pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como ação política ou como uma meditação. [...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”.⁸

De acordo com a filosofia de Deleuze e Guattari, o conceito de mapa compõe-se com o de *agenciamento*, uma força que articula um fenômeno ou um processo, além de implicar territórios e desterritorialização, poder lidar com um sistema vivo/instável com imensa capacidade de circulação e de mobilidade. Trama-se o mapa com o conceito de *multiplicidade*, que é a coexistência de forças, e não apenas não-representacional, mas anti-representacional, constituindo-se como o encontro com o espaço-entre, um território sem hierarquias, uma contaminação. Engendra-se o mapa com o conceito de *desterritorialização*, isto é, abstrair-se de um contexto de tal maneira que outras conexões recodificam a matriz original, razão por que a territorialidade perde seus

⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Auerélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, p. 22, v. 1.

pontos fixos e torna-se ambulante. Suscita o mapa o conceito de *nômade*, que é o errante, o não-pertencente a um território, já que habita determinados lugares e os faz crescer, cria o deserto tanto quanto é criado por ele. Tem o mapa estreita ligação com o conceito de *rizoma*, uma rede de conexões, através da qual coisas fluem e se dispersam, por funcionar como um entre, um devir, de tal modo que em seu ser não existem pontos ou posições como numa árvore, numa raiz, mas somente linhas, e também não tem hierarquia, começo ou fim, motivo pelo qual possui múltiplas entradas e é feito de *platôs*, que são zonas de intensidade contínua.⁹ Deleuze esclarece:

O que chamamos “mapa”, ou mesmo “diagrama”, é um conjunto de linhas diversas funcionando ao mesmo tempo (as linhas da mão formam um mapa). Com efeito, há tipos de linhas muito diferentes, na arte, mas também numa sociedade, numa pessoa. Há linhas que representam alguma coisa, e outras que são abstratas. Há linhas de segmentos, e outras sem segmento. Há linhas dimensionais e linhas direcionais. Há linhas que, abstratas ou não, formam contorno, e outras que não formam contorno. Aquelas são as mais belas. Acreditamos que as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. O que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestadas ou que ela cria. Por que privilegiar a linha em relação ao plano ou ao volume? De fato, não há nenhum privilégio. Há espaços correlativos às diversas linhas, e vice-versa.¹⁰

Não é o caso de adotar-se o procedimento que adotamos para se ler um poema cuja extensão se aproxime da de “Fada”. Seu mapeamento, nova espacialização das três estrofes (blocos), aconteceu sob a tensão máxima da nova leitura que fazíamos; leitura que, a um só tempo, já era a própria tensão das linhas (versos) no suporte de papel, o vinco aí feito pela ponta da caneta: pura experimentação tátil. Dois dias antes, esse exercício, o da reprodução manuscrita do poema, para efeito do trabalho de composição do capítulo, fazia-se à custa de forçar o pulso, tendo chegado ao limite no 39º verso. O devir-mapa do poema foi, pois, a distensão do texto, o que liberou o ser da leitura. E o liberou de uma certa injunção estética — a de privilegiar, em absoluto, a legibilidade — que vem da tradição manuscritora do livro, a experiência milenar do papiro e do pergaminho, e se normaliza com o advento da imprensa, dadas naturalmente as

⁹ *Ib.*, *id.*, p. 11-37.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Conversações*, *op. cit.*, p. 47.

adaptações e ampliações de formatos. É fato que a organização da página impressa guarda estreita relação, em grande número de pormenores, com os princípios que orientaram a constituição da página manuscrita. Se, na história do livro, a tipografia representa a emergência de um período radicalmente novo em todos os sentidos — percepto-motor, bibliotecológico, econômico, sociocultural etc. —, já que teve de se adaptar a um determinado suporte de escrita, o papel, seu feiçoamento visual e seu grafismo, essencialmente, no entanto, em nada mudaram os princípios de formatação dos primeiros suportes, entre os quais a disposição da página impressa, com a adoção da forma retangular vertical, isto é, a largura menor que a altura.¹¹

Denominamos “tríptico” o mapa de “Fada” que nos possibilitou ler este poema como *uma totalidade aberta*, e não como um conjunto organicamente seccionado de quatro páginas — 81-84 — na confluência com o fecho e a abertura de dois outros poemas do mesmo volume, respectivamente, “Os deuses” (p. 80) e “A fuligem do mundo” (p. 85); a 82 e a 83 dispendo em construção simétrica mais da metade da massa de texto (59 linhas/versos), com espaços brancos que separam as três partes.

Essa tensão da cópia manual do poema, sua transcrição *se fazendo leitura*, agenciamento do olho e da preensão da caneta, permitiu-nos entrever a sensação nova que se produziu: a escrita não como um código, o qual é preestabelecido, mas como o que concerne a um princípio de incerteza ou de indeterminação, um fluxo — e, nessa medida, correntes e contracorrentes, circuitos e curto-circuitos, conexões e disjunções.

Vimos, no capítulo anterior, que a palavra francesa *vers* tanto designa o substantivo “verso” (volta) quanto a locução preposicional “em direção a”. Já o prefixo latino *trans* — que entra na composição de muitas palavras, duas das quais, “transcrição” e “transformação”, aqui experimentadas na leitura do poema — tem as acepções de “movimento para além de”, “através de”, “posição para além”, “posição ou movimento de través”, “intensidade”.

Enquanto a transcrição ia se fazendo, o olho acompanhava esse movimento da mão e media simultaneamente dois espaços, o já preenchido e o branco, a preencher, progressivamente se encolhendo, deserto pouco a pouco sendo ocupado, cada parte do poema se configurando como uma coluna que se forma de cima para baixo; o título no alto e centralizado, e não alinhado à direita, como editorado e assim impresso; multiplicidade de linhas a fluir, dimensionais e direcionais, que se entrecruzam, se

¹¹ Cf. ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; Brasília: INL, 1986, p. 412-13.

bifurcam, convergem e divergem, sempre nômades — versos, voltas, veredas, trajetos, fugas —, linhas de variação, expansão, conquista, captura, picada, marcando o território, compondo seus platôs; linhas que invadem o espaço entre as colunas, desfazendo o modelo clássico da página de livro, desterritorializando pontos e posições, opondo-se assim a uma estrutura, que se define por um conjunto desses elementos, por correlações binárias e relações biunívocas entre eles; linhas e sublinhas como hastes subterrâneas que são também superficiais; e, por ser tríptico esse espaço da leitura, ele é dobrável e desdobrável, acentrado, não-hierárquico, fecha-se e abre-se parcial e totalmente; espaço no qual não há um ponto culminante, nem nada exterior ou transcendente, já que só é seu plano de imanência segundo seu valor em si. Multiplicidade, enfim, que muda de natureza, metamorfoseia-se, “Fada” implica elementos atuais e elementos virtuais, visto que não há objeto puramente atual. Transcrito seu texto em uma única superfície, *trans-formada* sua materialidade gráfica, a força ou nova tensão da leitura que experimentamos foi um virtual em curso de atualização, tanto quanto o espaço do papel no qual ela se desloca. Daí a *diferença* ou variação contínua do poema, os agenciamentos que suscita, o tríptico que se produziu na leitura — dobra, desdobra, redobra. Numa palavra, o mapa, com seus devires e platôs, e não o decalque, porque este “não reproduz senão ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa. [...] injeta redundâncias e as propaga”.¹²

O texto integral de “Fada” encontra-se abaixo, tal como está impresso em *Poemas reunidos* e com as marcas e notas de nossa leitura, logo após a reprodução deliberada da segunda e última página (80) do poema anterior, “Os deuses”. Reproduzimos, também deliberadamente, a página posterior a “Fada” (85), na qual começa o poema “A fuligem do mundo”. Logo depois, o mapa.

¹² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, op. cit., p. 23.

ou pela fada sacana
ou por uns seios murcháveis
ou pela intensa luz fosca
que sobre nós focam os deuses

ou pelo engodo de um
amor sequer tumultuado
pela aposta com o diabo
para obter esta bosta
que é o mundo – e que é o mundo
senão bosta posta em postas
como a que os deuses nos cagam?

Ai que vou cantar nos brejos
ai que tantas raivas hei-de
os deuses em seus embruxos
só sabem que sou pequeno
não sabem que esmurro e urro
e oh como cagam em tudo
ó filhos de uma imensa puta.

FADA

1.

Sabes acaso quem é aquela moça só? Chama-se Fada. | adj.

Mas quem dera ser qual a fada das histórias.

Aquele que ali está é triste e só. | adj.

Vive sozinha, dorme sozinha e sorri pouco.

Diz-se ter coração de poucas festas –

e é certo. Não é de festa seu coração. E mora ali,
no apartamento ao pé do morro.Só dá bom-dia e boa-noite. E é só. | adv.

Sou seu vizinho e sei. Fada não é má.

Observamos quando ela sai ou chega:

o andar miúdo de um pássaro.

Fada não é apenas triste e só: | adj.

envelheceu. Vaidades? Fada não tem.

Veste-se como um espartano em dia de sábado.]

Não teve homens, talvez, em sua vida.

Ou os teve rápido. E não há sentido

algun no que só passa.] só | ~~adv.~~Apenas uma vez alguém entrou ali,

naquela casa. Não foi a mãe, nem o pai,

o irmão, a amiga. Só um funcionário | adv.

da Sucam.

Não é de poesia
que se faz sempre uma vida.]A presença de Fada, com sua ausência,
preenche também um pouco minha existência.]

Por que certos destinos são tão duros?

Fada, a só, não é somente Fada, a só. É tudo | ~~adv.~~ sub.

que pode traduzir a alma humana:

a imprestabilidade desta vida,

no fundo, pó. No fundo, sequer dor,

só
 adj. pois há grandiosidade em toda dor. Não
 na de Fada. Às vezes
 penso que ela nem é mesmo triste. Apenas
só só. Mas não só como a árvore | adj.
 frutífera, a nuvem escura, Deus no princípio.
 Mas um só triste e merencório só, | sub.
 como o da lua lua lua dos boêmios.
 Fada sequer foi bonita. E está magra.
 39 — Sempre foi magra. Apenas ficou velha. E não ri.
 Para que servem mulheres magras, velhas,
 sérias? Para
 refletir.
 [Aquela moça só sou eu, pensei um dia. | adj.
 Parece-se com a estrela que carrego, fria.]

2.

Aquela que ali está, regando plantinhas,
 talvez não saiba muito mais da vida
 que nós. Não sabe, sim. Que saberia
 uma mulher como Fada, a só, | ~~adj.~~ sub.
 que sequer teve um noivo que se foi,
 uma razão maior, um quê
 de escuro? Rega
 caqueiros
 como
 quem anda ou respira.]
 Mas não ama, não abraça, não suspira
 por nada: está em paz.
 Mas Fada não é sábia.
 É só isto. | adv.
 E nem é paz, pois paz é a sesta.

Não houve guerras em Fada. Rega
 suas flores sem um sorriso nos lábios.
 Talvez por isso sejam elas tão pálidas.
 A flor e Fada: dois enigmas? Só | adv.
 um. Pálida, ainda assim é A Flor.
 Não a moça. Não, não aquela moça
 que se esqueceu de si e me incomoda.
 Não me incomoda: entenece. Nem
 entenece mais: existe aqui, na palma
 da minha mão, como um poema
 que urge urge urge ser extravasado. Fada,
 a bela. A perfeição. O nada.

Só

3.

Mas isto é só poesia. A moça | adv.
 é que é real. Ninguém liga pra ela onde ela mora:
 porteiro, síndico, menino, o homem
 que vende jornais, o verdureiro, as pias
 senhoras eqüilinas em seus trajes pretos,
 ninguém, ninguém. Só eu | adv.
 da minha janela. Fada não ri, não chora.
 Passa.

Como se sequer não existisse.

Mas sei que ela existe. Há dez mil dias vejo-a]
 ali, regando umas plantinhas, magra, só. | adj.
 Nenhum pedreiro entrou naquela casa. Nenhum
 encanador, consertador de fogões – ninguém, ninguém.
Só o funcionário da Sucam, uma vez. | adv.
Cochichos da vizinhança, não há. Fada só passa. | adv.
 Não como a nuvem que por só passar | adv.
 ficou eterna: Fada passa como um cão
 qualquer na rua.

adv.

Só

E está ficando velha. Não senil, só velha | *adv.*
 para a moça que é. Soubesse eu segredos
 de uma moça!

Que passa
 por Fada, que projetos traçou, que vê
 quando se olha em seu espelho? O passado?
 Se tudo foi sempre igual. Que
 passou? Fada sonha? Houve uma vez
 – ou duas – que a vi olhando para mim.
 Quem sabe meu observá-la, de longe, a incomodasse.
 Agora que rega suas plantas triviais,
 talvez se incomode com algo a perscrutá-la.
 E se voltar seus olhos para cá
 – sinto pesar-me a mão –
 acenarei.

A FULIGEM DO MUNDO

&

Perdido entre achados e perdidos,
finco minhas gloriolas nesta merda
de mundo:
serei poeta, quem
há de dizer que não?
Serei poeta como quem sabe
as montanhas mais íngremes ao luar.
E se isso não lhe significar
porra nenhuma,
é porque sou mesmo poeta.

&

Noite e silêncio
no meu chapéu.
Nenhum tormento.

Pede-se tanto,
veste-se um pranto:
que há? Um não

sofrer, um não
querer-se (ou não?)
pequeno céu

que se vis
lumbra
entre
o meu silenciar
e o teu silenciar.

3.3 Cartografia dos signos

“Fada” é um poema todo tecido e sustentado pelo olhar, e de tal modo que, nele, a palavra “foco” se absolutiza, entranha-se em sua *conversation piece*, numa cena ou situação. Daí a narratividade que implica. O uso do “tu” coloquial logo na abertura dá o tom do que se vai mostrar, realçar, explicar, complicar:

Sabes acaso quem é aquela moça só? Chama-se Fada.

Um foco se desfaz, o da conversa entre dois homens — pois se supõe que seja um homem o personagem com quem fala o narrador; sutilmente é, como se percebe, o leitor —, e outro foco se impõe, dois olhares passam a se deter *lá, naquela* cena, a qual é a que importa, já que impregna a visão compartilhada; o mundo está suspenso; não mais conta, naquele momento, a fascinação dos dramas do mundo. Ou melhor: o mundo é Fada, só Fada interessa, prende, fascina, porque Fada é um mundo.

Pronto, atenção concentrada. Mas, o que se passa a ver não é nada extraordinário, e sim prosaico: uma mulher, a quem o narrador, seu vizinho, se refere como “aquela moça”, está regando suas plantas. Para que o novo foco se potencialize, a curiosidade nascente é agenciada pelo verbo “saber”, no presente do indicativo, matizado pela intimidade do pronome pessoal “tu” e o emprego elíptico de uma locução adverbial, “acaso”; pelo pronome interrogativo “quem”, que, na oração, se comporta como verdadeiro substantivo, ao representar o núcleo do sujeito “aquela moça só”; e, finalmente, no segundo segmento do verso, pelo verbo transobjetivo “chamar(-se)”, cuja acepção clara é “dar(-se) [o] nome de”. O pronome demonstrativo “aquela” — “ei-la” — traduz a distância que propicia a revelação em curso feita pelo sujeito falante e é também, no caso de Fada, um de seus signos, a distância em que se mantém de tudo e de todos; signo que, sem se descolar jamais do ser “moça” — “aquela moça” — se reduplica em outro, e mais recorrente, o da solidão, de tal modo que chega a se saturar. No espaço da linguagem, pronome, substantivo e adjetivo, aqui, são e permanecem inseparáveis: “aquela moça só”. Agenciam-se como dobradiça, costura, auto-implicam-se como um espelho e seu reflexo. Esta é uma das singularidades de Fada e a mais visível: *aquela-moça-só*. Os três termos entreexpressam-se, respondem-se, enclausurados.

Outra singularidade de Fada concerne ao signo que é seu próprio nome, num jogo em que a palavra nomeia o ser, mas o priva de ser, assim dito no segundo verso da primeira parte:

Mas quem dera ser qual a fada das histórias.

Eis como esses signos — o da distância, o da solidão e o do próprio nome — vêm a ser, na construção barroca do poema, o que se mostra na caracterização de Fada, o seu mapa do visível:

velha
 magra
 não ri nem sorri
 triste
 não má
 não vaidosa
 não ama, não abraça, não suspira,
 não há cochichos a seu respeito
 ninguém liga pra ela onde mora
 não chora
 não é sábia
 uma presença ausente
 tem o andar miúdo de um pássaro
 veste-se como um espartano em dia de sábado
 passa como um cão qualquer na rua
 esqueceu-se de si
 só um funcionário da Sucam entrou uma vez em sua casa
 é como se sequer existisse

Todas essas características, mapeadas há “dez mil dias” (cerca de 27 anos) pelo olhar do personagem-narrador — o qual não se nomeia, como não é por este nomeada a cidade, nem o seu interlocutor —, não constituem uma essência, mas principalmente um traço de Fada que se torna inesgotável e, por isso, é barroco em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra. Justo a dobra é o critério ou o conceito operatório com o qual Deleuze traz à luz uma das noções-chave da filosofia de Leibniz, a mônada, substância simples, ativa, indivisível, de que todos os entes são formados, o que corresponde à alma ou ao sujeito desses entes como ponto metafísico.¹³

Tanto o ser Fada, *aquela-moça-só*, quanto a arquitetura do poema são uma fachada aberta e uma interioridade fechada. Esta, puro fundo sombrio, e portanto inquietante na

¹³ Cf. DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 4. ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus Editora, 1991, p. 46 e 63-4.

curva de 27 anos para o personagem-narrador, é assim dita (versos 22-26 da terceira parte):

Que passa
por Fada, que projetos traçou, que vê
quando se olha no espelho? O passado?
Se tudo foi sempre igual. Que
Passou? Fada sonha? [...]

As dobras do formato em que traçamos todas as linhas do poema, o devir-leitura de seu texto reproduzido, o agenciamento mão-olho, tudo isso entra na composição do mapa de “Fada”, visto que este objeto de palavras que se implicam-explicam-complicam, donde seu labirinto ordenável, seu mundo, ou seu caosmos, não pode prescindir — para ser pensado, sentido, experimentado — do par virtual-atual, mas também não pode prescindir de outro par, o possível-real, pois há um atual que permanece possível, não sendo necessariamente real. O texto em si do poema, em sua materialidade gráfica, na seqüência de quatro páginas impressas, é uma virtualidade que se atualiza na leitura seccionada, mas é também uma possibilidade que se realiza na leitura cartografada em sua multiplicidade de linhas, sublinhas, direções, bifurcações, transversalidades — leitura, enfim, toda ela imagética, plástica, num só todo conectável que é um espaço aberto, o do formato maior do papel, superfície que é a um só tempo território, desterritorialização e reterritorialização dos signos.

Na trama conceitual de Deleuze, que é a expressão de sua filosofia da diferença como alternativa ao platonismo, a filosofia da representação, o pensamento filosófico não tem, como já vimos, nenhum primado reflexivo, tampouco nenhuma inferioridade de criação em relação ao domínio das ciências (produção de funções) e ao domínio das artes (produção de agregados sensíveis). O que interessa fundamentalmente a Deleuze é a relação de ressonância mútua entre esses diferentes saberes.¹⁴

Fada como aquela-moça-só é um atual que permanece possível, mas não é forçosamente real. Se o atual não constitui o real é porque deve ser ele próprio realizado.¹⁵ Ser Fada como *aquela-moça-só* é ser um mundo entre uma infinidade de mundos possíveis e, como tal, uma virtualidade que se atualiza em sua alma ou mônada; mas é também uma possibilidade, e esta não pode prescindir da atualização em seu corpo. Ora, não é o corpo nossa realidade mais concreta?

¹⁴ Cf. MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990, p. 4-5.

¹⁵ Cf. DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*, op. cit., p. 175.

Toda dobra, por ser uma curvatura variável, implica uma inflexão, que é, explica Deleuze,

o verdadeiro átomo, o ponto elástico [...] não há figura exata e sem mistura [...] como dizia Leibniz, “não há reta sem curvaturas entremeadas, mas também não há curva de uma certa natureza finita sem mistura de alguma outra, e isso tanto nas partes menores como nas maiores [...]”.¹⁶

A distância, a solidão e o próprio nome, mudo, não-significante, de Fada se dobram em sua visibilidade e legibilidade, o que vai da inflexão à inclusão, ainda que não deixe de haver a cisão entre seu exterior e seu interior. Eis, então, o que em Fada se esconde: seu passado, seus projetos existenciais, seus sonhos, seu rosto para si mesma.

Quando o texto do poema se abre — “Sabes acaso quem é aquela moça só? Chama-se Fada” — ele já é *fold-in*, dobra sobre dobra; o mapa do visível *daquela-moça-só* já está de tal modo saturado de dobras, e cada uma delas é dobra por todo lado, a dobra *all-over*, que elas lembram a água e seus rios, o ar e suas nuvens, a terra e suas cavernas, a luz e seus fogos — dobras que são em si infinitas. O tempo de 27 anos, no curso do qual o narrador vê Fada, “ali regando umas plantinhas, magra, só”, é expresso como “Há dez mil dias”, que *ali*, em mais outro *ali*, estão comprimidos, dobrados, envolvidos, a só apontar para um movimento: o da rotina para a rotina.

Será? Se em Fada os três signos (distância, solidão, nome) se relançam um no outro, tensão em que cada signo se distende no outro, seu movimento é uma inflexão que já está incluída *naquela-moça-só*, em quem é coextensivo o enigma de seu passado, de seus projetos, de seus sonhos e de sua imagem especular. Essa inclusão, no entanto, em que pese a história velada de Fada, seu passado oculto, não absolutiza esse passado, vez que o ato perfeito que faz Fada, regar umas plantinhas, entre tantas outras coisas em seu cotidiano prosaico, pálido, não remete a uma essência. Esse ato não se constitui como uma determinação, mas como uma inclinação, e nessa medida não é o efeito do passado, e sim a expressão do presente.

Aqui nos aproximamos do que há de surpreendente e inquietante no poema. Antes, porém, vejamos por que a alma, neste contexto entendida como mônada, “não inclui” — conforme esclarece Deleuze — “um predicado sem dar-lhe o valor de um verbo, isto é, a unidade de um movimento que está em execução”.¹⁷ Isso significa que, se a inclusão se

¹⁶ Ib., p. 31.

¹⁷ Ib., p. 123.

estende ao infinito no passado e no futuro, é porque ela concerne sempre ao presente vivo. Ser Fada inclui, pois, o que Fada faz neste momento, o que está fazendo — rega plantinhas — como inclui tudo o que já fez e tudo o que disso resultará, até o infinito. Por isso a condição de clausura no universo barroco tem um sentido inteiramente distinto do que se supõe, como sublinha Deleuze:

[...] *o ato perfeito, acabado, é aquele que recebe da alma que o inclui a unidade própria de um movimento que se faz.* A esse respeito, Bergson está muito próximo de Leibniz, e é neste que se encontra constantemente a fórmula: o presente repleto de futuro e carregado de passado. Mais ou menos extenso, mais ou menos intenso, o presente vivo não motiva a mesma ação nem confere sua unidade ao mesmo movimento. [...] O ato é livre, porque expressa a alma inteira no presente.¹⁸ [Grifo do autor.]

No mapa do visível de Fada, o signo temporal “dez mil dias”, encarnado pelo personagem-narrador, confunde-se com o signo espacial “ali”, em que “aquela moça só” é mais por sua presença um acontecimento do que um fenômeno: “regando umas plantinhas”. Esse presente que dura, o daquele momento, *ali*, no ato de regar plantas, é simultaneamente o presente psicológico da narrativa e o presente ontológico que se divide em duas direções, uma orientada e contraída para o passado, a outra dilatada para o futuro.

É neste mapa do visível que o ser da linguagem, elástico e plástico, dobra sobre dobra, abre seu próprio espaço na auto-implicação da palavra “só”, a qual aparece 24 vezes no corpo do poema — sete como adjetivo, o que caracteriza Fada, constitui sua linha de segmentaridade dura ou molar:

Sabes acaso quem é aquela moça *só*? [...] (Parte 1, 1º verso)

Aquela que ali está é triste e *só*. (1, 3º)

Fada não é apenas triste e *só* [...] (1, 12º)

[...] Apenas / *só*. Mas não *só* como a árvore [...] (1, 34º)

Aquela moça *só* sou eu [...] (1, 43º)

¹⁸ *Ib.*, p. 123.

[...] ali, regando umas plantinhas, magra, *só*.
(2, 11°)

— cinco como substantivo (ou aposto):

Fada, *a só*, não é somente Fada, *a só* [...]
(1, 27°)

Mas um *só* triste e merencório *só* [...]
(1, 36°)

[...] uma mulher como Fada, *a só* [...]
(2, 4°)

— e doze como advérbio:

Só dá bom-dia e boa-noite. E é *só*.
(1, 8°)

[...] E não há sentido / algum no que *só* passa.
(1, 17°)

Apenas uma vez alguém entrou ali [...] *Só* um funcionário da Sucam.
(1, 20°)

É *só* isto.
(2, 14°)

A flor e Fada: dois enigmas: *Só*/ um [...]
(2, 19°)

Mas isto é *só* poesia [...]
(3, 1°)

Ninguém liga pra ela onde ele mora [...] / *Só* eu/ da minha janela [...]

Nenhum pedreiro entrou naquela casa [...] ninguém, ninguém./ *Só* o
funcionário da Sucam, uma vez.
(2, 14°)

[...] Fada *só* passa. / Não como a nuvem que por *só* passar/ ficou eterna
[...]
(3, 15°, 16°)

E está ficando velha. Não senil, *só* velha.
(3, 19°)

Observe-se ainda como o signo da solidão é, na linguagem deste poema, o que se desdobra, fazendo-se espelho, imagem de si próprio, pura exterioridade, de tal maneira que o sujeito falante, o personagem-narrador, seu Eu, só se desenha aí como uma dobra gramatical; sujeito esse que, a rigor, não fala, porque se despossui, se apaga, se exclui, para que apareça a própria linguagem poética em seu ser que é auto-referência, auto-implicação, reduplicação. Ora, se a literatura moderna pode ser pensada como experiência e a experiência literária — aqui, a de “Fada”, o poema — como experiência anônima e autônoma da linguagem, deixa de fazer sentido a oposição entre interioridade e exterioridade, sujeito e objeto, porque o que está em jogo é a experiência da própria obra, o poema, seu bloco de sensações, ao nível de sua composição e de sua leitura, ou o próprio poema como experiência.

Não por outro motivo, a linguagem literária é, na modernidade, linguagem pura, porque só fala de si mesma, não expressa nenhuma realidade preexistente.

3.4 Rica pobreza das palavras

Entremeiam-se no poema três acepções da palavra *só*: a que designa a solidão de Fada; a que intensifica a vibração deste nome, longe de ser “qual a fada das histórias”, porque “Fada, a só”; a que desdobra a solidão de Fada reduplicando o sentido do que é *apenas* ou *somente*: “Fada, a só”, é a que “Vive sozinha, dorme sozinha e sorri pouco”.

Essas três acepções entram nos jogos de linguagem de Brasileiro, os quais não são jogos com a linguagem, no sentido de manipulações, mas no de que a idéia de jogo se une à de distância, o que a linguagem tem de si pela forma poética de seu uso. Esse jogo concerne ao fato de ser a poesia a mais condensada forma de expressão verbal.

Vejamos o que a respeito do jogo da linguagem escreve Pierre Macherey: trata-se da indicação do lugar onde se enuncia uma espécie de “ontologia negativa”, porque

liberta da ilusão hermenêutica segundo a qual ela seria portadora de um sentido unívoco, a linguagem se apresenta como sendo dotada de uma força representativa elevada à potência, à medida que, precisamente, ela é uma representação negativa: longe de que sua plenitude reproduza de modo idêntico a plenitude das coisas, o espaço que ela escava no interior de sua ordem anuncia um vazio que ela projeta também nas coisas.¹⁹

¹⁹ MACHEREY, Pierre. Foucault / Roussel / Foucault . Apresentação de *Raymond Roussel*, estudo de Michel Foucault sobre o escritor francês Raymond Roussel (1877-1933). Op. cit., p. xxii-iii.

Já vimos que as palavras, devido ao fato de ser menos numerosas que as coisas por elas nomeadas, podem dizer o que dizem. Aqui se desdobra a observação de Foucault no capítulo precedente (não o redito, mas dito de novo): “Se a linguagem fosse tão rica quanto o ser, ela seria o duplo inútil e mudo das coisas: ela não existiria. E, no entanto, sem nome para nomeá-las, as coisas permaneceriam dentro da noite”.²⁰

Rica pobreza das palavras: os termos “ontologia negativa”, “falta essencial”, “lacuna iluminante” (da linguagem) são sinônimos, o que é assim expresso por Drummond:

e a poesia mais rica
É um sinal de menos.²¹

Carência potencializada em si mesma, por si mesma, a linguagem — aqui, a da poesia, reiteramos —, ao tempo em que escava seu vazio, ela se torce nesse escavar que é seu giro ao infinito, para abolir essa distância, como se percebe nos dois últimos versos da parte 1, a mais longa, de “Fada”:

Aquela moça só sou eu, pensei um dia.
Parece-se com a estrela que carrego, fria.

Tão violenta é essa torção no primeiro segmento do primeiro verso acima, que um fonema, a fricativa alveolar surda / s /, não apenas se dobra, como se desdobra e redobra, forçando a aproximação incompleta da língua e alvéolos [cavidades onde os dentes se implantam na gengiva]; daí a tripla compressão da corrente de ar para passar pela fenda estreitada que assim se forma; o ar, então, escoia ininterruptamente, roçando-se de encontro às paredes desses órgãos, o que produz um acentuado ruído, comparável a uma fricção:

môs-sá-só-sô-êu
môssá(s)só(s)sôêu

A vogal / a / de *moça*, que é átona, torna-se tônica, e a boca se abre mais: o véu do paladar (palato mole) se levanta, impedindo a passagem do ar pelas narinas; a língua se mantém em posição relativamente plana, muito próxima à posição em que fica quando

²⁰ FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*, op. cit., p. 145.

²¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema-orelha. In: _____. *Poesia e prosa*, op. cit., p. 267. Poema constante do livro *A vida passada a limpo*.

respiramos com a boca aberta e sem falar. Mas, posto que na fala a pronúncia das palavras não é outra coisa senão o agenciamento de sons, o / a / de *moça* devém intenso amalgamando-se com o / s / fricativo surdo de *só*, e este, por sua vez, se reduplica, articulando-se com o / o / aberto e instantaneamente fechado, para encerrar essa tensíssima cadeia sonora com outro fechamento, o da vogal / e / de *eu*: *môssassóssôêu*. Uma seqüência toda atritada de sopros.²²

3.5 O devir-Fada. Ritornelo, destino. Fada e Ulisses. A linha de feitiçaria

Duas singularidades, entre várias deste poema que *estamos* lendo, e não que *já o* lemos, vêm agora muito a propósito. Uma, em que, na fala do narrador, e pela primeira e única vez, “aquela moça só” é chamada de mulher:

[...] Que saberia
Uma *mulher* como Fada, a só,
que sequer teve um noivo que se foi,
uma razão maior, um quê
de escuro? [...]

[Grifo nosso.]

A outra singularidade refere-se a dois versos — e rimados — que fecham a parte 1 do poema: “Aquela moça só sou eu, pensei um dia. / Parece-se com a estrela que carrego, fria”. Repare-se a diferença entre a inclusão/designação de Fada “mulher” em meio às que são “magras, velhas, sérias” e que só “servem “Para/ refletir” (parte 1, versos 40-42) e a predicação “Uma mulher como Fada, a só” (parte 2, verso 4), em que a conjunção subordinativa *como* completa a determinação oracional “que é só”.

Afastemos um pouco os fios da tapeçaria que é este poema, ele, ser de palavras, que é também um rio. Se a rima se faz aqui notável por si mesma e por sua economia, concessão máxima ao que é experimentado, sentido, pelo narrador como canto, ainda que reticente ao ser de sua efusão lírica, e canto que é todo o poema, o qual é uma

²² Note-se que, considerando a classificação das consoantes na língua portuguesa, cada uma delas, em sua maioria, é representada na escrita somente por uma das letras do alfabeto, ou combinação de letras, como *nh*, *lh*; mas algumas podem ser representadas por mais de um símbolo gráfico, conforme a palavra em que aparecem. Assim, de acordo com esse princípio, a consoante / s /, um fonema fricativo alveolar surdo, é representada pelo maior número de letras — cinco, a saber, que são: *s* (como em *sala*, *sino*, *valsa*), *ss* (entre vogais, como em *nosso*, *assunto*), *c* (antes de *e* e *i*: *céu*, *cego*, *macio*), *ç* (antes de *a*, *o*, *u*: *moça*, *maço*, *beijudo*), *x* (*exame*, *sintaxe*, *próximo*).

conversa, um conto, eis o que funciona como acontecimento, e não como fenômeno: Fada, ali, a só, molhando suas plantas, não é a reprodução da mesma Fada na curva temporal de 27 anos, mas está ligada à produção de sua singularidade, já que ela não devém a mesma. Essa repetição é, pois, o contrário do que entendemos, por ser ela o “motor” da diferença. Por ser uma singularidade, a repetição é não-permutável, insubstituível.

Convém observar que o sentido grego primitivo de *rima* é *rhythmós*, donde o latim *rhythmus*, “ritmo”, que no antigo provençal deu em *rima* para designar a repetição de um som existente no final de dois ou mais versos, bem como a repetição, no meio de um verso, de som que termina o verso anterior; a repetição de som em mais de uma palavra de um mesmo verso e a identidade de som na terminação de duas ou mais palavras. Rima, repetição, ritmo, volta, dobra, inflexão: ao mesmo tempo que se tecem ou se implicam, esses termos, devido à sua intensidade, são fluxos; escapam ao que entendemos por história, não porque apontem para o eterno, mas porque constituem o que Nietzsche chamou de *intempestivo* ou *inatural*, Foucault de *inatural*, Deleuze de *devenir* ou *acontecimento*. Mas não deixemos de observar a primeira das duas rimas constantes deste poema (parte 1, versos 24 e 25):

A presença de Fada, com sua ausência,
preenche também um pouco minha existência.

Antes, porém, de chegar ao devir-Fada do narrador, já que esta leitura vem se fazendo no plano de imanência, que é o da visibilidade das linhas de um mapa, em que se entra por qualquer lado, linhas que só conhecem espaços correlativos, tomemos outro dos conceitos-chave da filosofia de Deleuze e Guattari, que é o conceito de ritornelo, para precisar bem o que fará arder, convulsionar, iluminar o poema. Em teoria musical, o ritornelo tem a função de repetição. É um símbolo que delimita determinado trecho, o qual deverá ser repetido, sendo necessários dois sinais para fazer essa delimitação na partitura — de abertura e de fechamento. O ritornelo facilita a escrita musical por não ser preciso que se reescreva a parte que se quer repetir. Entretanto, a repetição no fazer musical não acontece de forma absoluta, porque a cada repetição novos componentes musicais e interpretativos são expressos. Explicam Deleuze e Guattari [o grifo é deles]:

Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos*

territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, óticos etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou “dominado” pelo som [...] ²³

A leitura que estamos fazendo de “Fada” é insubmissa a dois dados, a forma composicional do poema escrito por Brasileiro e sua disposição tipográfica em livro. Para experimentar esse construtivismo, valemo-nos do origami, a arte japonesa de dobrar papel. Daí a plasticidade do tríptico a que chegamos, ao devir-mapa, com suas linhas flexíveis-fluxos. Assim, ao reduplicar à mão a escrita de “Fada”, ao repetir seu texto, não estamos buscando sua identidade, mas afirmando sua diferença.

Já vimos, no capítulo anterior, em que consiste o conceito de devir, ao evocar o exemplo, dado por Deleuze, da vespa e da orquídea, conceito que, como os de mapa, dobra, agenciamento, território, linha e outros desse filósofo, implica o de ritornelo. Ora, “Fada” como um todo aberto em qualquer de suas partes, uma modulação e não um molde, é um texto que tem no ritornelo o princípio gerador do movimento da leitura: o olhar do personagem-narrador é o que *faz* o poema, o que o torna *imagético*, deflagra o desejo — tudo, enfim, que aponta para a distância, a solidão e o nome vazio da moça vista por ele há dez mil dias, um tempo que, como o ser da linguagem, ondeia ao infinito. Aqui, triplo ritornelo: motor, ótico, gestual.

A relação entre Fada, *aquela-moça-só*, e o narrador constitui-se então como um movimento composto de linhas duras, segmentadas, que são as do visível, do que é molar, e de linhas flexíveis, que são as do desejo, do que é molecular, invisível.

Fada, a só, não é somente Fada, a só [...]
Aquela moça só sou eu [...]

O primeiro dos versos acima (27º da parte 1) faz pensar de imediato na falta essencial, ontológica, visto que o signo da solidão se reduplica, se torna fala incessante. Por que isso? Não será porque este ser feito de palavras, que é o poema, e o ser *aquela-moça-só*, que tem o andar miúdo de um pássaro, e que só vai da rotina à rotina, precisem se representar atrás de si mesmos e também para além de si mesmos, a fim de encontrar nessa duplicação sua dobra originária? Tem razão Foucault ao lembrar que é possível, como diz Homero, que os deuses tenham enviado infortúnios aos homens para que eles pudessem contá-los, e que nessa possibilidade a palavra encontre seu infinito manancial; é bem possível que a aproximação da morte, seu gesto soberano, sua preeminência na

²³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 132, v. 4.

memória dos homens cavem no ser e no presente o vazio a partir do qual e em direção ao qual se fala.²⁴

Sim, “Fada” é um conto, a epopéia daquela moça, cujo nome é oco em si mesmo, oco e opaco, exatamente porque em nada corresponde ao nome do ser imaginário das histórias, representado numa mulher dotada de poder sobrenatural, notável pela graça, espírito, bondade e beleza. Relação que é uma não-relação entre a notabilidade da mulher fantástica e a indiferença, como a suscitada por um cachorro que passa, a cercar a moça que é “real”, “magra”, “triste”, “velha”, “só”, “a só” — mas não apenas isso que é traçado, cartografado, no texto do poema, nos signos que são suas matérias de expressão, sua textura. No próprio signo Fada, ao se desdobrar, o que é visível e invisível, molar e molecular, o que se mostra e se esconde, desvelamento e velamento a um só tempo, não é o que está expresso no próprio poema como o que não se cala? Eis a fala que só aparece uma vez no texto, mas nele ecoa o tempo todo (verso 26 da parte 1):

Por que certos destinos são tão duros?

Ora, a palavra “fada”, em seu campo semântico, não quer dizer também destino? E já que evocamos Homero, destino é, na curva longínqua do pensamento grego, mas que chega até nós, o que se retoma, se conta e se repete sem cessar, porque se multiplica e se espessa fantasticamente.

Fada e Ulisses, dois seres feitos de palavras. Duas narrativas. Duas epopéias. Uma de dez mil dias, miúda, que só vai da rotina à rotina, “Como se sequer existisse”, cujo espaço interno é uma casa onde “Apenas uma vez alguém entrou”, que foi “Só um funcionário da Sucam” [Superintendência de Campanhas de Saúde Pública, autarquia do Ministério da Saúde] e cujo exterior é selado pela quase total indiferença dos vizinhos — quase, porque só um “liga pra ela”, o que diz *ser ela*, “aquela moça só”, parecida com a estrela fria que ele carrega. A outra epopéia é a encarnação do signo portador dessa palavra, porque o protagonista, um herói, ser metade humano, metade divino, vai da rotina, a de seu reino (Ítaca), à vertigem: a de uma guerra (Tróia), na qual se distingue pela bravura, mas, principalmente, por sua prudência e astúcia; a da vitória que carrega

²⁴ Cf. FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001, p. 47 (Coleção Ditos & Escritos, 3).

dessa guerra; a da errância pelos mares durante dez anos; e, finalmente, a da volta ao reino, quando é obrigado a lutar para destruir os pretendentes à sua sucessão.

Destinos tão duros, os desses dois personagens: “Fada, /a bela. A perfeição. O nada”; Ulisses (Odiseus), o “que tem ódio”.²⁵ Este, o significado de seu nome. Fada, cujo nome se trai, porque a fala que deveria encarnar esse nome não se aloja na visibilidade do ser, “aquela moça só”, “Fada, a só”; nome, pois — por causa dos Fados? —, que joga semanticamente: 1) com a solidão que chega ao extremo; que em seu signo se anula, por ser como um espelho cuja superfície não reflete (“a bela. A perfeição”), espessura opaca, às vezes preta (“o nada”); 2) com o próprio niilismo que, como tal, não pode ser superado (o nada), mas que é também o único caminho da possível superação, já que “Fada, a só, não é somente Fada, a só”, daí arrancando o princípio de um novo começo. A esse respeito, Blanchot observa que Emanuel Levinas, em seu livro *De l’existence à l’existant*,

a mis en “lumière sous le nom d’*Il y a* ce courant anonyme et impersonnel de l’être que precede tout être, l’être qui au sein de la disparition est déjà présent, qui au fond de l’anéantissement retourne encore à l’être, l’être comme la fatalité de l’être, le néant comme l’existence: quand il n’y a rien, *il y a* de l’être.”²⁶

Sim, “l’être comme la fatalité de l’être”. Destino é o mesmo que fatalidade, fadário; é acordo, mas “não somente”, porque também acordo/acorde que vai até a dissonância: o jogo homofônico não é o que nos força a pensar Fada-nada/Fada-o nada? Eis, agenciados, compostos, os conceitos de ritornelo e de dobra. Os signos Fada e (o) nada gaguejam porque, ao se repetir, ao se auto-implicar, apontam para outra coisa que não é senão um movimento de retorno da diferença. Modulam-se, ao invés de ser moldes, em cada curva, em cada volta, das linhas de força do poema. Conceitos que estão na trama, no tecido da linguagem de “Fada” e mostram que o poema arde, convulsiona-se, ilumina-se porque o desejo é o que o atravessa, manifestado em ciclos, em ondas, com velocidades e intensidades diferentes.

O poema, puro desejo, pensamento e sensação que se dobram, se envolvem, devir-canto, elástico e plástico, e de repente se distendem como uma mola. Assim Drummond o exprimiu, o chamou “meu canto”:

²⁵ HOMERO. *Odisséia*. Trad. em versos Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970, canto XIX, verso 409, p. 123.

²⁶ BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*, op. cit. Ver nota 1, p. 320.

[...]
 Ele é tão baixo que sequer o escuta
 ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
 que as pedras o absorvem. Está na mesa
 aberta em livros, cartas e remédios.
 Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
 o uniforme de colégio se transformam,
 são ondas de carinho te envolvendo.

[...]
 e cresces como fogo, como casa,
 como orvalho entre dedos,
 na grama, que repousam.

[...]
 te sigo a toda parte,
 e te desejo e te perco, estou completo,
 me destino, me faço tão sublime,
 tão natural e cheio de segredos,
 tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
 [...] meu poema [...] te atravessa.²⁷

Fada-nada / Fada-o nada. Quando se pensa a noção de gagueira, pode a língua se confundir com a fala? Como observa Deleuze, se a língua for considerada como um sistema homogêneo em equilíbrio, ou próximo do equilíbrio, definido por termos e relações constantes, é evidente que os desequilíbrios ou as variações só afetarão as palavras (variações não-pertinentes, do tipo entonação). Porém, se o sistema se apresenta em desequilíbrio perpétuo, em bifurcação, com termos que por sua vez percorrem, cada qual, uma zona de variação contínua, então a língua põe-se a vibrar, a gaguejar, sem contudo confundir-se com a fala, que sempre assume apenas uma posição variável entre outras, ou toma uma única direção.²⁸

Nesse caso, a língua só se confunde com a fala quando se trata de *uma fala muito especial, fala poética*, que efetua toda a potência de bifurcação e de variação, de heterogênesse e de modulação da própria língua.²⁹ [Grifos nossos.]

Deleuze cita um exemplo, dado pelo lingüista Gustave Guillaume, que considera cada termo da língua não como uma constante em relação com outras, mas com uma série de posições diferentes ou pontos de vista tomados num dinamismo assinalável: o

²⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. Consideração do poema. In: _____ *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 95. Poema constante do livro *A rosa do povo*.

²⁸ Cf. DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 123.

²⁹ *Ib.*, p. 123.

artigo indefinido “um” percorrerá toda a zona de variação compreendida num movimento de particularização, e o artigo definido “o”, toda a zona compreendida num movimento de generalização. Verifica-se, aí, uma gagueira porque cada posição de “um” ou de “o” constitui uma vibração. Sublinha Deleuze: “A língua treme de alto a baixo. Há, aí, o princípio de uma compreensão poética da própria língua: é como se a língua estendesse uma linha abstrata infinitamente variada”.³⁰ Cumpre, no entanto, perceber, como esclarece Deleuze, que não são só os artigos e os verbos em geral que dispõem de dinamismos como zonas de variação, mas cada verbo, cada substantivo em particular, por sua conta.³¹ Cada adjetivo e cada advérbio, também, acrescentemos.

Já vimos, na cartografia dos signos de “Fada”, a multiplicidade da palavra *só*, suas conexões e disjunções que põem em desequilíbrio toda a gramática do poema, como se fosse agenciada uma outra língua. No caso deste poema, há o máximo de gagueira a que chegou Brasileiro pela boca do narrador: “Aquela moça *só sou eu* [...]”

Essa gagueira, produzida pelas aliterações em / s /, é o que tensiona o poema em seu limite e o faz incandescer, entrar em regiões distantes do equilíbrio. E aí, tremendo de alto a baixo, *trans-formados*, o som, a sintaxe e o sentido deste verso: a entonação, a vibração ecoante, a linha flexível-fluxo que a um só tempo se condensa e se estira, fulgura em si mesma, a essência do canto que é o poema, sua forma, porém forma de expressão, *Gestaltung*, o elemento genético, a potência de inflexão da fala, a curva — e vertiginosa — de sua variação: as palavras que soam atropeladas, *moça/só/sou/eu*, impelidas pelo arrojo de dois sopros encadeados.

“Segue o teu destino, / Rega as tuas plantas [...]”, dizem os versos iniciais de uma ode de Ricardo Reis, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, poeta que, tanto quanto Drummond, entre os de língua portuguesa, tem a mais alta importância na formação poética de Brasileiro, como ele próprio nos disse em entrevista de 8-4-2006. Mas não apenas esses dois versos dialogam claramente com “Fada” quanto ao tema, como também em sua espessura sonoro-semântica. Grifamos os versos 9, 10 e 24, aliterados em / s /. Eis a ode na íntegra:

Segue o teu destino, / Rega as tuas plantas, / Ama as tuas rosas. / O resto
é a sombra / De árvores alheias. // A realidade / Sempre é mais ou
menos / Do que queremos. / *Só nós somos sempre / Iguais a nós-
próprios.* // Suave é viver só. / Grande e nobre é sempre / Viver

³⁰ Ib., p. 124.

³¹ Ib., p. 123-24.

simplesmente. / Deixa a dor nas aras / Como ex-votos aos deuses. // Vê de longe a vida. / Nunca a interrogues. / Ela nada pode / Dizer-te. A resposta / Está além dos deuses. // Mas serenamente / Imita o Olimpo / No teu coração. / *Os deuses são deuses* / Porque não se pensam.³²

Evoquemos a frase de Proust da qual Deleuze tira todas as conseqüências: “Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira”.³³ Não se trata de nenhum bilingüismo ou multilingüismo, pois é possível conceber-se a mistura de duas línguas, com passagens incessantes de uma a outra; cada uma continua sendo um sistema homogêneo em equilíbrio, e a mistura se faz em falas. Mas não é isso o que fazem, por exemplo, Kafka, judeu-tcheco, escrevendo em alemão, e Samuel Beckett, irlandês, escrevendo com freqüência em francês. Não se trata, em ambos, de mistura de duas línguas:

O que eles fazem é antes inventar um *uso menor* da língua maior na qual se expressam inteiramente; eles *minoram* essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes [escritores] à força de minorar: eles fazem a língua fugir [...] deslizar numa *linha de feitiçaria*, e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades de fala e mesmo de linguagem.³⁴ [Grifos nossos.]

Isso quer dizer que um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal. No caso de Brasileiro, não só o verso acima considerado chega ao limite de suas forças no canto que é “Fada”: o próprio nome daquela moça só chega a esse limite numa minoria muda desconhecida, que só a Brasileira pertence. Ao fazer da escrita sua linha de feitiçaria, Brasileiro, poeta — e também ficcionista e ensaísta —, não mistura outra língua ao português do Brasil, porque plasma *nesse* português uma língua estrangeira que não preexiste. Então faz a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma, como ao expressar o enigma de ser Fada e de regar “suas flores sem um sorriso nos lábios”, razão talvez pela qual “sejam elas tão pálidas”. Novo jogo fônico e semântico: “A flor e Fada: dois enigmas? Só/um. Pálida, ainda assim é a Flor”.

³² PESSOA, Fernando. Segue teu destino. In _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1981, p. 204. Texto constante de *Odes de Ricardo Reis*.

³³ PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 141.

³⁴ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 124.

Mas, vejamos o que acontece logo em seguida a esse predicativo “A Flor”, grafado com maiúsculas:

Não a moça. *Não, não* aquela moça
que se esqueceu de si e me incomoda.
Não me incomoda: entenece. *Nem*
entenece mais: existe aqui, na palma
da minha mão, como um poema
que *urge urge urge* ser extravasado. Fada,
a bela. A perfeição. O nada.

[Grifos nossos.]

No primeiro verso acima, dividido em dois segmentos, verso composto de sete palavras, três vezes é agenciado um advérbio de negação: *não*. Como se trata de um *enjambement*, em que o encadeamento é “que esqueceu de si e me incomoda”, o mesmo advérbio, atropelando-se na fala, abre o verso seguinte, o qual se fecha com uma conjunção coordenativa aditiva, *nem*, que significa “e não” — a qual, por sua vez, deflagra um longo *enjambement*, seqüência de cinco versos, fechando em “O nada”, que anula, no nome daquela moça só, o próprio nome, porque uma palavra, *Fada*, não traduz o que ela designa. Do começo ao fim desse bloco (versos 19-27 da parte 2), a negação quintuplica-se, encerrando-se no signo mesmo de sua privação, de sua opacidade: o não-ser. Entretanto, é desconcertante, surpreendente, a condição ontológica: por mais que a nadificação se faça, que se anule a existência, mônada sem porta e sem janela, a claridade, para ser claridade, o mistério que é, não precisa desse fundo sombrio? Mistério que, em seu étimo, remete à idéia de fechamento, oclusão, opacidade.

Já nos referimos ao ser da leitura. Pois bem. Vimos o comentário de Blanchot, em *La part du feu* (1949), sobre a reflexão de Levinas em *De l'existence a l'existant*. Em *L'espace littéraire* (1955), atentemos para o que diz Blanchot:

Tel est le caractere propre de cette “ouverture” dont la lecture est faite: ne s'ouvre que ce qui est mieux fermé; n'est transparent que ce appartient à la plus grande opacité; ne se laisse admettre dans légèreté d'un Oui libre et heureux que ce qu'on a supporté comme l'écrasement d'un néant sans consistance.³⁵

Sim, “só se abre o que está melhor fechado”.

³⁵ BLANCHOT, Maurice. Op. cit., p. 258.

Retomemos o bloco dos versos 19-27 da parte 2 de “Fada”: é precisamente no meio dele que a gagueira *negativa* se converte em grito, expresso por outro advérbio e de lugar, *aqui*, a modular a distância e a solidão de Fada. Visto que nesse contexto de operação poética a língua está em desequilíbrio, as disjunções não são exclusivas, mas inclusivas, e as conexões, reflexivas, o que possibilita a gagueira *afirmativa*, a qual se faz mais veemente em “urge urge urge”. Ora, as disjunções “Pálida” e “estrela fria” — respectivamente, Fada, como “A Flor” que poderia ter sido e não foi, e o narrador, que faz o devir-Fada — não entram agora no âmbito de energia do poema, o desejo que faz pulsar sua linguagem? Desejo que, em sua auto-implicação, é cíclico, ondeado, ora saturado de sua própria força, ora rarefeito, ora “frio”, “pálido”, ora “urgente”, expresso pela possibilidade de Fada “voltar seus olhos para cá” (antepenúltimo verso da parte final).

A presença de Fada, com sua ausência,
preenche também um pouco minha existência.

O verbo “preencher” carrega o pressuposto de “incluir” a disjunção, assim como a sensação de aniquilamento ontológico suscita a reflexão de que “quand il n’y a rien, *il y a de l’être*” (quando não existe nada, *existe* o ser). Dezessete versos separam os dois acima dos dois que fecham a parte 1 do poema: “Aquela moça só sou eu, pensei um dia./ Parece-se com a estrela que carrego, fria”. Separam-se: a linguagem e sua obra, que aqui é poética, a obra da fala essencial, abrindo, em seu próprio ser, o vazio, que é o de sua auto-implicação. E aqui, de novo, entra Ulisses: sua aventura só é aventura, a da volta para casa, porque cada perigo, cada ameaça de morte, nessa aventura, justificam a narrativa de Homero. Perigos e ameaças que são inumeráveis, o que faz da linguagem espelho de si mesma: “Obra dos deuses foi tudo, que aos homens a ruína teceram, para que nunca aos vindiros faltasse matéria de canto”.³⁶

Quando Ulisses chega como estrangeiro à terra dos feácios e, em meio ao banquete que lhe oferece o rei Alcínoo, ele ouve de um aedo o canto, já milenar de sua própria história, é como se escutasse o canto de sua própria morte. Então esconde o rosto e chora, o que lembra o corpo do herói morto na batalha.

[...] contra essa fala que lhe anuncia sua morte e que se escuta no fundo da nova Odisseia como uma palavra de outrora, Ulisses deve cantar o

³⁶ HOMERO. *Odisseia*, op. cit., canto VIII, versos 579-80.

canto de sua identidade, contar seus infortúnios para afastar o destino que lhe é trazido por uma linguagem anterior à linguagem. E ele persegue essa palavra fictícia, confirmando-a ao mesmo tempo, nesse espaço vizinho da morte mas erigido contra ela, no qual a narrativa encontra seu lugar natural. Os deuses enviam infortúnios aos mortais para que eles os narrem, mas os mortais os narram para que esses infortúnios jamais cheguem a seu fim e que seu término fique oculto no longínquo das palavras, lá onde elas enfim cessarão, elas que não querem se calar.³⁷

É precisamente porque nos preexiste e nos atravessa, que a linguagem também se faz obra, narrativa infinita do dia, não de um herói, mas de um homem comum, numa cidade comum, tal como no *Ulisses*, de Joyce. Dobra da linguagem repetida sobre si mesma, visto que “Fada, a só, não é somente Fada, a só”, o curso de dez mil dias de uma mulher comum — por mais que sejamos tentados a dizê-la *incomum* —, numa cidade comum, Fada, tanto quanto o poema de mesmo nome, é, no agenciamento de seus signos, a espessura da presença e a cintilação da ausência desses mesmos signos. Na linguagem das ciências dominada pelo símbolo da igualdade, cada termo pode ser substituído por outro; mas, na linguagem da poesia, cada termo, por ser insubstituível, só pode ser repetido.

Estranha repetição, essa, como na música: presença e ausência simultâneas de um ou mais valores sonoros. É o que se pode observar na música de Stravinsky, em que duas possibilidades de aplicação diferentes são muitas vezes postas a par, ou constituem uma relação a-paralela: a polirritmia e a politonalidade. A polirritmia foi um dos processos mais característicos de Stravinsky a partir de *Petrushka*, em que são conduzidas, de forma conseqüente, duas ou mais ações rítmicas. Por exemplo: repete-se uma semínima que volta incessantemente, simétrica, regular, como os batimentos do coração. E sobre este fundo repete-se indefinidamente um motivo de cinco colcheias. O que acontece, então? As semínimas, que servem de nota de base, modificam de maneira quase automática a divisão dos acentos do motivo de cinco colcheias. Se a primeira, a terceira e quinta colcheias coincidem com a semínima do violoncelo quando do primeiro motivo, são, em compensação, a segunda e a quarta que caem, ao mesmo tempo, que a semínima. Quanto ao emprego da politonalidade, que já se pode observar em Strauss e Debussy, apresenta-se em Stravinsky como uma síntese de meios ao mesmo tempo muito primitivos e muito requintados. É o que se percebe claramente na segunda cena de *Petrushka*: dois clarinetes fazem ouvir simultaneamente os acordes perfeitos arpejados

³⁷ FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, op. cit., p. 47-8.

de *fá* sustentado maior e de *dó* maior. O que Stravinsky assim criou foi uma impressão perfeita de música simultânea, isto é, dois processos melódicos separados que se implicam, no entanto, como ligados em contraponto. Mas, nessa peça, ao contrário do contraponto clássico, é a dissonância dos acordes superpostos que funciona como ligação, tal como o consegue a consonância na música regida por uma tonalidade única.

Na *Odisséia*, a linguagem remonta ao interior da linguagem; daí a dissonância, a tensão extrema que experimenta Ulisses, entre os feácios, ao ouvir a voz do aedo. Tensão que, só percebida por Alcínoo, ao lado do herói, neste se traduz na “fluência das lágrimas” e nos “gemidos do peito”.³⁸ Neste momento, “Ulysse devient Homère” (Ulisses se torna Homero), diz Blanchot.³⁹ Esse devir, porém, não é a imitação de Homero, nem a identificação com Homero. Como também não estabelece nenhuma relação formal.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornar, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula que entra nessa zona.⁴⁰ [Grifos dos autores.]

O Ulisses da epopéia homérica, homem incomum; o do romance de Joyce, homem comum e, mesmo, pobre-diabo, anti-herói, cuja história é a irrisão, o simulacro da história de seu modelo, o marido da fiel Penélope. Fada, mulher comum; o narrador de “Fada”, homem comum, tanto quanto seu interlocutor, aquele tu mudo — que é, afinal, o nosso, tu que somos nós, leitores — a quem, para que o poema, como fala, seja poema, se dirige em tom ao mesmo tempo íntimo e conspícuo a pergunta sobre “aquela moça só”, que deflagra o desejo: são todos seres feitos de palavras, compostos de sensações, e, nessa medida, figuras estéticas, as quais não têm nada a ver com a retórica. Numa palavra, são devires.

Se todo devir é um bloco de coexistência, bloco-linha, motivo pelo qual está sempre no meio, por não ser “um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga [...] perpendicular aos dois”, a zona que ele constitui só pode

³⁸ HOMERO, op. cit., canto VIII, versos 532 e 534.

³⁹ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, op. cit., p. 14.

⁴⁰ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, op. cit., p. 64, v. 4.

ser de vizinhança ou de indiscernibilidade. Por funcionar o devir sempre a dois, posto que “aquilo em que nos tornamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio”.⁴¹

Mas cumpre, para precisar melhor o conceito de devir, assinalar que um bloco de sensações é um composto de perceptos e afectos. Como explicam Deleuze e Guattari, os perceptos não se confundem com as percepções porque independem do estado daqueles que os experimentam; por sua vez, os afectos deixam de ser sentimentos ou afecções porque 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 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.⁴²

“Aquela moça só sou eu [...]” Ao dizer isso, o narrador se torna Fada, mas não que o personagem se transforme no outro, e sim que algo, como sensação, passa de um ao outro: “estrela fria”, “Flor pálida”. É numa zona assim de indeterminação, de indiscernibilidade, puro afecto, que o narrador e Fada chegam, devêm, num processo infinito, ao máximo de sua indistinção: astro, vegetal.

Pedra, cinzel, grafite, papel, tubo de tinta, tela, pincel, broxa, espátula, fios de tripa ou de arame que vibram, luz e película de celulóide... É a esses materiais tão diversos que remete a sensação, o ser de que são feitas as obras de arte. É justamente porque se compõe, filma, pinta, esculpe, escreve com sensações, e nessa medida são escritas, pintadas, esculpidas, compostas e filmadas sensações, que elas deixam de ser percepções para ser perceptos. Por isso, devido a essa transformação dos meios materiais, as sensações não remetem a um objeto. Daí ser a *mimesis* uma categoria não apenas insuficiente, mas completamente falsa, porque não se trata de semelhança ou imitação.

Se há semelhança a algo quando se criam agregados sensíveis, tal semelhança só remete a seu material, como um girassol de Van Gogh: ele é feito somente de cores, de traços, de sombra e de luz.

Temos, então, um percepto. Uma pura visão, um devir, o que não é percepção. Dito de outro modo, Van Gogh transformou, com seus materiais, a percepção do ser girassol e de seu estado de sujeito percipiente. Cabe aqui o verbo “arrancar” como sinônimo de

⁴¹ Ib., id., p.107.

⁴² Idem, *O que é a filosofia?*, op. cit., 213.

“transformar”. Outro exemplo de percepto é dado por Herbert Read ao falar de Klee: “Para o lado de dentro há outro mundo, maravilhoso. É preciso explorá-lo. A vista do artista concentra-se sobre o lápis; este se move e a linha sonha”.⁴³

Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, e justo por sua condição de heterônimo, arranca o máximo de perceptos de suas percepções vividas em “Ode marítima”, poema tão longo que parece sem fim, no qual tudo transborda, é excessivo, absolutiza-se, como nestes versos, em que as sensações são metafísicas:

Os nossos cais de pedra atual sobre água verdadeira,
Que depois de construídos se anunciam de repente
Cousas-reais, Espíritos-Cousas, Entidades em Pedra-Almas,
A certos momentos nossos de sentimento-raiz
Quando no mundo-exterior como que se abre uma porta
E, sem que nada se altere,
Tudo se revela diverso.⁴⁴

Glauber Rocha, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), não imita Corisco, protagonizado por Othon Bastos, mas extrai um puro e intenso percepto do cangaceiro cuja plasticidade, estampada nas xilogravuras dos cordéis, e cujos feitos, contados pelo povo, ele viu e ouviu quando menino, na feira de Vitória da Conquista, sua cidade natal. Plasticidade que, entretanto, não foi filmada a partir do agenciamento do passado, para comemorá-lo, e sim como um bloco de sensações presentes. Cinematograficamente, Glauber compôs, não a memória, mas a fabulação de Corisco, a ponto de transformá-lo num “cangaceiro de duas cabeças”, ao alucinar Lampião, que já estava morto. Ou, o que vem a dar no mesmo, Corisco se torna Lampião. Por isso filmou um personagem como nunca foi, não é e nem será jamais vivido, porque único e autônomo em relação ao que foi experimentado em sua infância. Se o visível desse filme é o devir-Lampião, seu invisível são os blocos de infância de Glauber, seu devir-criança do presente. Não foi na memória de Glauber que estava esse material particular, mas nos signos óticos puros, que são as imagens-movimento. O que ele fez como artista foi, a um só tempo, sair das percepções vividas para o percepto, elevar-se das afecções experimentadas ao afecto.

Em todas as artes há inúmeros exemplos a esse respeito. Como não ouvir a força do tempo na *Sagração da primavera*, de Stravinsky? Não ler a força do tempo na *Recherche*, de Proust?

⁴³ Citado por Alfredo Bosi in *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 49.

⁴⁴ PESSOA, Fernando. In: _____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1981, p. 250. Texto constante de *Poesias de Álvaro de Campos*.

Eis Fada, em sua miúda, invisível odisséia, ao ir da rotina — a trivialidade de regar plantas etc. — à vertigem do *ou*, do *talvez* e do *se*, no preciso instante de “voltar seus olhos para cá”, posto que a vida é um acontecimento que se produz como um devir, e o tempo não se constitui pela continuidade e a eternidade, mas é aberto pelo intempestivo da atualidade, sem categorias fixas, pelo qual o sujeito se torna diferente do que é, sendo ele mesmo.

“Fada” e Fada: o poema e aquela moça só são supostamente coincidentes. Se “Fada, a só, não é somente Fada, a só”, também Fada não é o poema, o que sacode e desenraíza o verbo “ser”, porque não há, aí, correlação localizável, o atributivo *é*, mas a tessitura do conjuntivo *e*, com o *intermezzo*, o entre-dois da relação.

Lido então de novo o poema, e não relido, reside aí, nesse fluxo, o inter-ser da leitura, a emergência, a urgência da experimentação, o que nos afeta como o Outro do leitor. Afeta-nos ao exceder o lido, extravasar o Eu, porque estando a língua assim tão tensionada, como diz Deleuze, “a linguagem sofre uma pressão que a devolve ao silêncio”.⁴⁶ Este é o acontecimento da leitura, a vertigem que experimentamos. O que diz o poema, e o diz sem se confundir com o relato, a fala do narrador, não é o que o narrador vê; e o que este vê não habita jamais o que diz o poema enquanto obra de linguagem. Na experimentação do “ou”, do “talvez” e do “se”, os três signos que compõem o último bloco de sensações de “Fada” e que funcionam como rizomas, nós, leitores, fazemos o devir-narrador, a intimidade que fala, sem deixar de ser aquele “tu” interlocutório, a intimidade que ouve. Tanto quanto fazemos o devir-autor.

Dois seres feitos de palavras — o poema e nós que o lemos. Diz René Char: “O poema é o amor realizado do desejo que permanece desejo”.⁴⁷ Esta reflexão, que vem ao encontro da leitura de “Fada”, poema inacabado, só faz intensificar a sensação da espera louca do acontecimento, essa trama de dez mil dias, esse encontro do espaço de dentro com o de fora: o dos olhos de Fada que *poderão* se voltar para o narrador, enquanto este *sente* a mão pesar-lhe. O *ou*, o *talvez* e o *se* do desejo simultaneamente se tensionam tanto, que, ao chegar a um limite assintático, se confrontam com o silêncio, que é o seu fora: a língua face e costas, a língua face a face. Aí, o estilo de Brasileiro: uma língua estrangeira em sua própria língua natal. Essas três palavras se retorcem, projetando-se de uma só vez para o passado e o futuro, e retendo-se no presente, já afetado pelo futuro. Na

⁴⁶ DELEUZE, Gilles, *Crítica e clínica*, op. cit., p. 128.

⁴⁷ Citado por Maurice Blanchot in *A conversa infinita — I: a palavra plural*, op. cit., p. 93.

mão do narrador, o poema, “que urge urge urge ser extravasado”, e o aceno, que é o espaço transformado em poder de comunicar.

Se assim não fosse, a poesia não seria a linguagem que porta e suporta o vago, a duplicidade e a ambigüidade, a fim de figurar o entre-sentido e o além do sentido para os quais está sempre voltada. Neste poema, a espera impaciente do desconhecido: “Fada, a só, não é somente Fada, a só”; e a esperança desejante da presença: a volta, “para cá”, dos olhos de Fada. Num movimento assim, é “como se as palavras regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime. [...] As palavras fazem silêncio”.⁴⁸

Ao chegar a este ponto da leitura, experimentamos a metamorfose que, com o concurso do tempo em sua espessura ontológica, se operou na linguagem: o encontro do espaço de dentro, mais profundo que qualquer interior, com o de fora, mais longínquo que qualquer exterior. Metamorfose essa que lembra a da harpa, na bela imagem criada por Blanchot: “[...] a harpa é a espera silenciosa do vento”. “[...] la harpe est l’attente silencieuse du vent”.⁴⁹ Então, temos de mudar — em tudo e por tudo — o que havíamos dito linhas atrás, porque “Fada” não é um poema inacabado. É um poema que está só começando.

3.7 “Vão-se os anéis”. Luz própria e olho háptico

Uma faixa de 21 cm de comprimento por 3 de largura, à esquerda, em tom vermelho cadmo-escuro, pesa tanto sobre a imagem, fotografia reduzida e digitalizada do quadro de Brasileiro — óleo sobre tela, 70 x 50 cm, sem título, c. 1996, cuja assinatura foi suprimida eletronicamente —, que satura o olho. Mas não apenas isso compromete a recepção da obra: a imagem teve de ser encompridada para ocupar todo o espaço restante da capa de *Poemas reunidos*, a qual mede 21 x 15 cm, segundo o padrão definido e adotado para todos os livros da Coleção Selo Editorial Letras da Bahia.⁵⁰

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, op. cit., p. 128.

⁴⁹ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, op. cit., p. 88.

⁵⁰ Projeto de edição da Secretaria Estadual da Cultura e Turismo em convênio com a Fundação Cultural do Estado e a Empresa Gráfica da Bahia (EGBA), de acordo com o qual *Poemas reunidos* (2005) é o volume 102, onde se encontram sete livros do autor, por este assim organizados: *Pequenos assombros* (1998/2000), *Fada e outros poemas* (1988/1998), *Cantar da amiga* (1988/1996), *Licornes no quintal* (1983/1987), *A pura mentira* (1978/1982), *Entre facas* (1970/1982), *Os três movimentos da sonata* (1968/1977).

Antonio
Brasileiro

POESIA



POEMAS
REUNIDOS

Se se entende por capa de qualquer produto industrial (e um livro em si é isso) o agenciamento estético de elementos textuais e não-textuais que compõem uma peça gráfica para ser reproduzida com objetivo expressamente comunicacional, então estamos diante de um resultado pífio, que é o da capa de *Poemas reunidos*. Capa na qual a única mudança admitida foi a substituição da família tipográfica — Futura por Garamond, mais leve e serifada, para o nome do autor, bem como por Bodoni, pelos mesmos motivos, para a palavra POESIA, em caixa-alta, na faixa à esquerda. Nessa palavra, já que a família foi mudada, admitiu-se também o uso do versal-versalete e o quase imperceptível sombreamento preto do branco nos caracteres vazados, mas não a redução maior do corpo, exagerado em relação ao do título, nem que o tipo normal substituísse o negrito. Desnecessário comentar o puro kitsch que é o selo da coleção, estampado na base da referida faixa.

“Vão-se os anéis. Paciência”, disse-nos Brasileiro quando, em 10-8-2005, autografou o exemplar que utilizamos neste trabalho.

Não vimos o original desta pintura. Contudo, por mais que a reprodução na capa de *Poemas reunidos* tenha deixado muito a desejar e se alterado a figura e seu contorno, tanto quanto a superimpressão em branco do nome do autor no alto e título da obra na base, o que logo nos afeta é a fantasmática figura feminina que irrompe do escuro, de uma sensualidade desbragada, quase vulgar, vista da cintura para cima. Seus braços não se vêem e seu fascínio se concentra na insolência dos seios, que são uma só linha curva fosforescente, composta com azul cobalto, ocre e branco titânio; do rosto, com o contorno em sépia dos olhos, que se mostram vazios e enigmaticamente penetrantes, acesos, e da boca entreaberta, ávida.

Acentua-se a insolência da linha dos seios, que são grandes, porque contrasta com o tom das partes visíveis do corpo; contraste que é como um grito, a afirmação de uma potência. Mas são os brincos, também em azul cobalto e branco titânio, que atenuam um pouco esse choque, produzido pela imponência dessa aparição súbita; os brincos que compõem com os cabelos curtos, ondulantes, em tons azul e violeta, a delicadeza dos traços femininos. Daí o toque de graça que eles dão ao conjunto.

Todo o impacto da picturalidade reside justo no meio dessa visão onírica que foge à representação: a figura situa-se entre estruturas verticais, encimadas por pontas, a demandar o espaço; é uma ascensão que não pára; e outro contraste: entre as áreas-forma verticalmente organizadas, com massas escuras em volta, e a figura que aí esplende. É

quente o vermelho laca gerânio das pontas a furar o espaço, tom que contrasta com o frio do azul ftalocianina espraiado e das manchas superpostas de azul cobalto e azul cerúleo.

O jogo ainda que sutil entre força e delicadeza não sugere, porém, nenhuma sensação de repouso, por ser um quadro que se caracteriza pelo predomínio da verticalidade. Seu efeito perturbador imediato é criado por duplo movimento ascendente: o das estruturas laterais e o da figura. Mas eis o que se mostra mais perturbador quando o olho percebe melhor esse espaço pictórico, que não é ótico, e sim háptico — do verbo grego *aptô*, “tocar” —, porque não designa uma relação extrínseca da visão ao tato, e sim uma possibilidade do olhar, um tipo de visão diferente do ótico.⁵¹

Tensão extrema é composta pela diagonal, que, situada na base da figura, à esquerda, sugere seu impulso para o alto, e pela mancha escura, crescente, de azul ftalocianina com azul-da-prússia, que, num contorno ondulado dessa base e vindo do espaço exterior ao quadro, invade-o e dinamiza a ascensão, justamente porque parece impedi-la. Daí a força com que emerge essa figura dotada de luz própria, força concentrada na insolência dos seios, da boca e dos olhos. É esta luz que, ao se elevar do limite da grande mancha escura, na região do abdome, à direita, ilumina um elemento-forma reentrante, análogo a uma taça, desenhado com linhas grossas de contorno em azul-da-prússia e sépia. Também a visibilidade das colunas laterais e do gradeado ao fundo é dada por esta luz; neste gradeado expressa-se um movimento das linhas cruzadas, em forma de xadrez, mais vivo à direita, traçadas igualmente com azul-da-prússia e sépia, aí se destacando o aparecimento de “bolhas” cinza luminosas num meio violeta.

O que nos força a pensar a luz própria desta estranha figura? Seu perfeito enquadramento nos lembra os de Kurosawa em *Rashomon*. Força-nos a pensar que, se este quadro se impõe por si próprio, é porque torna presente um fato muito particular, que é o *fato pictural*, isto é, várias formas são efetivamente apreendidas nesta figura. É verdade que nela há uma representação orgânica, mas o que se percebe mais profundamente é a revelação de um corpo, o ímpeto com que brota do escuro, sem engendrar nenhuma relação narrativa. O quadro, que é sem título, nos atinge porque passa a sensação de que foi experimentado como um diagrama injetado no conjunto

⁵¹ Cf. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Aurélio Guerra Neto et. al. Roberto Machado (Coord. da equipe de tradução). Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Ver nota 2 do capítulo 14, p. 172.

visual. Alguma coisa deveria surgir — e surgiu, ao mesmo tempo gradualmente e de uma só vez. Sensação que se dobra ao saltar do olho ótico à mão e se desdobra da mão ao olho. O diagrama como a possibilidade de fato, a passagem ao momento decisivo da pintura, ao ser de sensação que é a picturalidade.

Este quadro de Brasileiro nos faz pensar tanto na história da pintura quanto na teoria das cores. Cézanne, como se sabe, primeiro percebeu a necessidade de libertar mais a luz, processo que teve continuidade no século XVII, correlato à emancipação da cor em relação à forma tangível. Na pintura de Cézanne é, pois, o que se vê: a coexistência de um tom local, sombra e luz, modelado em claro-escuro, e a seqüência de tons na ordem do espectro, em que a cor se basta por sua pura modulação.

O que é preciso, porém, assinalar em relação à cor: ela constitui dois tipos de relação muito diferentes. Há as *relações de valor*, fundadas no contraste preto-branco, que permite a definição de um tom como escuro ou claro, saturado ou rarefeito, e há as *relações de tonalidade*, baseadas no espectro, com a oposição do amarelo e do azul, ou do verde e do vermelho, que definem este ou aquele tom puro como quente ou frio.

Tão pintor quanto poeta, como se considera, Brasileiro é não apenas leitor atento de histórias da pintura, como capaz de perceber a grande diferença entre Newton e Goethe no que concerne a uma teoria das cores. Existe espaço ótico na medida em que o olho exerce também uma função ótica, pelas relações de valor dominantes ou mesmo exclusivas. Entretanto, quando as relações de tonalidade tendem a eliminar as relações de valor — como já se percebia em Monet e mais em Cézanne — o que se vê é a criação de um espaço háptico e de uma função háptica do olho, em que as superfícies planas só engendram os volumes a partir das cores diferentes que nelas estão dispostas.

Observamos acima que este quadro de Brasileiro, cuja reprodução ilustra a capa de *Poemas reunidos*, não suscita nenhuma narração, por mais que se imagine o que se acredita poder tocar e se conte o que se vê, o que parece se passar na luz ou o que se supõe ocorrer na sombra. Mas não é a luz própria da figura que caracteriza este quadro como luminoso, e sim seu colorismo, o qual, porque diferente do iluminismo, constitui o signo analógico da pintura. É bem verdade que, neste quadro, há moldagem da cor, mas não segundo a concepção newtoniana da luz, já que, paradoxalmente, o molde percebido não é interior, fixo, e sim temporal, variável e contínuo. Em vez de um “dentro” e de um “fora”, o que se percebe é uma energia espacializante da cor, uma espacialização continuada, ascendente.

A luz está para o tempo como a cor está para o espaço. O que faz o colorismo é extrair um sentido particular da visão, uma visão háptica da cor-espaço diferente da visão ótica da luz-tempo. Se a pintura comporta duas definições, uma pela linha e pela cor, outra pelo traço e pela mancha, não podem coincidir porque uma é puramente visual e a outra, manual. Isso, no entanto, não permite que se apreenda a relação entre o olho e a mão. Relação complexa, rica, porque não se reduz ao entendimento de que o olho julga e a mão executa.

O *digital*, o *táctil*, o *manual* propriamente dito e o *háptico* são os aspectos que cumpre distinguir nos “valores da mão”, como faz Deleuze no ensaio em que estuda a pintura de Francis Bacon.⁵² O *digital* consiste no máximo de subordinação da mão ao olho, o que torna a visão interior e a mão reduzida ao dedo. Em consequência, chega a ser “ideal” o espaço ótico desenvolvido pela visão, de tal modo que se apreende suas formas segundo um código ótico. Em seu início, porém, esse espaço ótico ainda dispõe de referentes manuais que são virtuais, como a profundidade, o contorno, o modelado etc., com os quais se conecta. A esses referentes Deleuze chama *tácteis*.

Eis então o alargamento do campo do possível:

Esta subordinação da mão ao olho pode dar lugar [...] a uma verdadeira insubordinação da mão: o quadro permanece uma realidade visual, mas o que se impõe à visão é um espaço sem forma e um movimento sem repouso que ela tem dificuldades em seguir e que desfazem o ótico. A relação assim invertida chamaremos *manual*.⁵³

Quanto ao *háptico*, este ocorrerá quando não houver mais subordinação rigorosa em um sentido ou em outro, “nem subordinação branda”, nem “conexão virtual”, porque “a visão descobrirá em si mesma uma função de tato que lhe é característica, e que não pertence a ela, distinta de sua função ótica”.⁵⁴ E Deleuze acrescenta: “Diríamos, então, que o pintor pinta com os olhos, mas apenas na medida em que toca com os olhos”.⁵⁵

Sim, mas pintor cujo colorismo, isto é, o modo como trabalha e apura a modulação, não implica apenas as relações de quente e frio, de expansão e contração que variam segundo as cores consideradas, mas também os regimes de cores, as relações entre esses regimes, os acordos entre tons puros e tons matizados. Nisso consiste, como Brasileiro intuiu e desenvolveu, o sentido das cores, que é a visão háptica. Nota-se especialmente

⁵² Id., ib. Ver, a esse respeito, o capítulo 17, “O olho e a mão”.

⁵³ Id., ib., p. 156.

⁵⁴ Id., ib., p. 156.

⁵⁵ Id., ib., p. 156.

este sentido no que parece uma perspectiva, mas é uma profundidade “magra”, ou sutil, entre o plano monocromático de seu quadro, composto pelo azul ftalocianina mais azul-da-prússia, o escuro na base, limite da figura, e o plano em ela que irrompe. Aí percebe-se com nitidez uma mudança violenta: a da *cor-estrutura*, que se torna *cor-força*, porque cada tom matizado, no plano do corpo (o do abdome, seios, colo e cabeça), não mostra outra coisa senão o exercício de uma força. Esta visibilidade da força é imediata, observável também nas estruturas laterais, onde, apesar do contorno escuro produzido pelo azul-da-prússia com sépia, há filetes, manchas e toques de claridade, e não reflexo ou reverberação; tal visão háptica, uma espécie de terceiro olho, é igualmente sentida na profundidade sutil entre a cabeça e o fundo xadrez, onde também as “bolhas” luminosas não resultam da luz ótica e tons fundidos, mas da cor e de tons matizados.

O termo “ilustração”, aplicado em geral a toda imagem que figura no texto de um livro, revista ou jornal, e, no caso, na capa de um livro como *Poemas reunidos*, não está ainda preso à representação clássica, posto que, enquanto signo, não se assemelha ao que ele assinala e designa? Proceder assim, desterritorializando a imagem plástica e subordinando-a ao design gráfico, em cujo espaço entra apenas como elemento decorativo, ao invés de afirmar o fato pictural, neutraliza-o; mais do que isso: anula-o pela ação dos outros elementos da capa.

Um livro, porém, é o que é: em si, pura materialidade gráfica, artefato, manufatura. Entre esse espaço do volume, que se apresenta com um claro e explícito objetivo comunicacional, e o espaço literário, que é o da leitura, com todos os devires que suscita, inclusive o do tempo, que se torna ontológico, por causa da linguagem, de seu ser auto-referente, não há nenhuma pressuposição recíproca. No entanto, a imagem captada no quadro sem título de Brasileiro, arrancada de seu suporte e manipulada eletronicamente, mesmo assim, por sua força criadora, pela vibração que carrega, resiste ao clichê “ilustração” dos sete livros de poemas reunidos nesse volume. Arte da imagem (pintura) e arte da linguagem (literatura). Entre ambas, o vazio, que é o do espectador e o do leitor, um ser só, tanto quanto Brasileiro é um ser só, pintor e poeta; o *intermezzo* de diferentes fluxos de sensações, cada qual portador de intensidades próprias, de ondas em variação contínua, mas que não se implicam, porque são dissimétricas: sua direção é perpendicular, seu movimento é transversal.

Lembra Roland Barthes que Matisse, uma vez, deitado em sua cama, desenhou uma oliveira, e, depois de algum tempo, observando os vazios existentes entre os galhos,

descobriu que, com essa nova visão, escapava à imagem habitual do objeto desenhado, ao clichê “oliveira”.⁵⁶

Fada, a só, não foge ao que é somente Fada, a só?

Ainda quanto ao impacto causado pela figura do quadro de Brasileiro, importa considerar o que nela, à primeira vista, é um cinza dominante. Habitua-mo-nos tanto a saber que o cinza se produz com a mistura de cores complementares, que não atentamos para o fato de que o tom “matizado”, a mistura desigual, conserva a heterogeneidade sensível ou a tensão das cores. Ora, é precisamente como potência de cor matizada que o cinza da figura pintada por Brasileiro não tem nada a ver com o cinza resultante do preto e do branco. Não é um cinza ótico, mas háptico. A figura poderia ser pintada com cinza ótico; seu efeito, porém, não expressaria a força da heterogeneidade do azul cobalto, do ocre e do branco titânio superposto (linha dos seios), em que houve precisão milimétrica da mistura, o que produziu estranha e insolente luminosidade.

3.8 As palavras e as cores. Duração e metamorfose

QUADRO NA PAREDE

Diante de mim a rendeirinha
de Vermeer, olhos baixos,
medita sem meditar sobre seu mundo
rendado.

Toda a verdade é só ponto de cruz.

Durante alguns anos, num quarto amplo, que usou como escritório-biblioteca-ateliê, da primeira casa onde morou em Feira de Santana, Brasileiro manteve na parede uma reprodução emoldurada, sem vidro, só com *passpartout*, do quadro *A rendeira*, de Vermeer.⁵⁷ Mais de trezentos anos medeiam entre essa pintura, onde os tons azuis vão se impondo, e o poema acima reproduzido, condensado em cinco versos, em que os quatro primeiros, de metro irregular, sutilmente se tecem, formando uma só frase, por causa do *enjambement*. O segundo bloco de sensações concentra-se num decassílabo.

⁵⁶ BARTHES, Roland. A vigilância do desejo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, caderno Mais!, 5 ago. 2007, p. 6.

⁵⁷ Óleo sobre tela, 24,5 x 21 cm, c. 1669-70; encontra-se no Museu do Louvre, Paris. Cf. SCHNEIDER, Norbert (Org.). *Vermeer: a obra completa*. Trad. Carlos Souza de Almeida. Lisboa: Paisagem, 2005, p. 62-3 e 94.



Quadro pintado em plena era clássica, o que *A rendeira* nos faz pensar, tematizado e lido por este poema de Brasileiro, escrito em 18-7-1981?

Primeiro, vejamos em linhas gerais o que é o saber clássico. Trata-se de um saber cuja característica fundamental reside no fato de que não produz propriamente um conhecimento empírico, já que se limita a uma ordenação de signos, de acordo com a qual constrói uma imagem, uma representação do mundo. Quando se analisa, como fez Foucault, a história natural, que na modernidade se torna biologia, o que se verifica é a existência de um saber taxionômico, que privilegia a visibilidade dos seres vivos, mediante sua observação e descrição. Já que não penetra nos objetos, a história natural só os considera unicamente em sua superfície, reduzindo-os ao que aparece ao olhar, a fim de discernir apenas o que é relevante para descrever suas propriedades essenciais, localizadas em sua estrutura visível; e, desse modo, compara, ordena, classifica os seres

vivos para determinar suas vizinhanças, parentescos, separações. Daí o estabelecimento de uma hierarquia classificatória.

Conhecer, para a episteme clássica, é também proceder a uma ordenação quanto à análise das riquezas e à análise dos discursos. Analisar as riquezas é privilegiar apenas o comércio, em vez de considerar o trabalho e a produção, já que, no caso, o signo em jogo é um valor: uma coisa só vale porque pode ser substituída por outra no processo de troca.

Tal noção de valor se funda nas equivalências e na capacidade que têm as mercadorias de se representar umas às outras. Quanto à análise do discurso, a linguagem é considerada classicamente como sendo o próprio pensamento. Isto quer dizer que só importa o que ela diz porque, em sua função representativa, explica a ligação de um signo ao que este significa, não pelas próprias coisas, ou por um mundo, de onde extrairia seu sentido, mas pela representação. Fundada em suas quatro teorias — da proposição, da articulação, da designação e da derivação — que, segundo Foucault, constituem “o quadrilátero da linguagem” —, a análise clássica do discurso é prescrita pela gramática geral e, portanto, “não se pode pensar uma palavra — por mais abstrata, geral e vazia que seja — sem afirmar a possibilidade que ela representa”.⁵⁸

Esses três saberes — a história natural, a análise das riquezas e a gramática geral — dão lugar ao nascimento, respectivamente, de três ciências empíricas: a biologia, quando, ao se deslocar o conhecimento do visível para o invisível, da superfície para a profundidade dos corpos, tem início o estudo das funções; a economia, porque, a partir de Ricardo e Marx, é o trabalho, considerado como atividade produtiva, que passa a ser a fonte de valor das riquezas, razão pela qual explica a troca e o lucro; a filologia, que estuda a linguagem em sua espessura própria, isto é, naquilo que só a ela pertence: uma história, leis e uma objetividade, elementos sem os quais torna-se impossível a apreensão do ser das línguas, o conhecimento empírico das formas gramaticais.

Acrescentemos, porém, e isto é o mais essencial do que analisa Foucault em *As palavras e as coisas*, a emergência dessas três empiricidades — a vida, o trabalho e a linguagem — que têm uma existência independente do próprio conhecimento, porque são uma concretude e não a idealidade da representação, implica, pela primeira vez, tornar-se o homem objeto do saber.

Mas, o que tudo isso tem a ver com *A rendeira* e o poema “Quadro na parede”?

⁵⁸ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, op. cit., p. 133-4.

Primeiro, consideremos o entre-dois do lirismo plástico e do lirismo poético. Abre-se este poema de Brasileiro com a locução prepositiva *diante de*, seguida do pronome pessoal objetivo ou oblíquo *mim*, que, como os dessa categoria, são sempre tônicos e regidos de preposição. No vínculo que é o liame gramatical entre o termo antecedente *de* e o conseqüente *mim*, o sentido do primeiro é explicado pelo segundo.

O quadro de Vermeer só faz vibrar e enlaçar a um só tempo dois signos, o da luz, criado pelo fato pictural em si, e o do título. Essa dupla sensação, no entanto, se racha porque a visibilidade da linguagem não é a da luz, mas a da sintaxe entre o artigo definido *A* o substantivo *rendeira*. Se pensarmos que toda cena, como a desse quadro, é o que se abre e nessa medida tem, como qualquer paisagem, um caráter visionário, não é porque a visão é o que do invisível se torna visível? Sobre esse acontecimento do olho, o da sensação que o olho experimenta, escreve Erwin Straus:

[...] a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos. Para chegar à paisagem, devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, *ele afeta a nós a mesmos* na mesma medida. Na paisagem deixamos de ser seres históricos; isto é, seres eles mesmos objetiváveis. *Não temos memória* para a paisagem, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo mas também a nós mesmos. É o sentir.⁵⁹

O que acontece entre o instante em que Brasileiro olha para o *quadro na parede* e o poema que intitulou “Quadro na parede”? Primeiro, ele não só olha-o diretamente, mas olha-o também sob o efeito do impacto que a fotografia já causou nele, pois o que tem emoldurado na parede é uma reprodução da fotografia da tela pintada por Vermeer, cujo original se encontra no Louvre. Esse impacto é a própria instantaneidade da fotografia, são as formas inesperadas que ela toma, sua textura; mas não só isso, porque o que talvez mais potencialize seu impacto seja a grande proximidade que ela tem com o fato — a tela de Vermeer ali [no museu] exposta, a imagem nela contida e a metamorfose da própria realidade dessa imagem. Ao escrever o poema “Quadro na parede”, digamos, o momento em que Brasileiro concebe-o, cria-o, não é concomitante ao momento em que olha para aquele *quadro*, a imagem fotográfica de *A rendeira*; imagem essa que não é mais olhada naquele momento, pois não tinha mais por que ser olhada; inclusive, pouco importa o espaço ambiente em que escreve o poema. Aqui, outra vez, Brasileiro está

⁵⁹ Citado por Deleuze e Guattari in *O que é a filosofia?*, op. cit., p. 220. Os grifos são deles.

próximo de Goethe, e não de Newton, porque tanto quanto o visível não se reduz a uma coisa ou qualidade sensíveis, o ser da luz não se reduz a um meio físico.

Leiamos agora a abertura do poema em que um fragmento do *enjambement* se constitui como um enunciado:

Diante de mim a rendeirinha/de Vermeer [...]

Enunciado porque diz precisamente: “A rendeirinha de Vermeer está diante de mim”. Ou, melhor: “Eis a rendeirinha de Vermeer”.

O conceito de enunciado ao qual nos referimos é o de Foucault.⁶⁰ Trata-se, fundamentalmente, do que concerne à unidade elementar de um discurso. O enunciado permite pensar a arqueologia como um método de investigação histórica que analisa formações discursivas, como a do saber sobre a loucura na idade clássica, por exemplo. Mas, por não remeter a nenhum *Cogito* ou sujeito de enunciação que o torne possível, o enunciado não se reduz a um axioma, como nas proposições, nem a um contexto, como nas frases; distingue-se, portanto, do que é pertinente à análise lógica, gramatical ou semântica. Enquanto uma frase pode ser recomeçada ou reevocada, uma proposição pode ser reatualizada, só o enunciado — que é ao mesmo tempo não visível e não oculto — tem a propriedade de poder ser *repetido*.

Entretanto, se não se confundem com as palavras, as frases e as proposições, é delas que são extraídos os enunciados, porque não podem se furtar à sua condição de linguagem. O “mim” do verso de abertura de “Quadro na parede” não remete a um sujeito que seria, em termos personológicos lingüísticos, o de Brasileiro, autor do poema, e sim à preexistência da terceira pessoa enquanto não-pessoa, assim como não é o Eu de Brasileiro que vê na linha do horizonte um navio branco partindo. Também, para que haja efetivamente essa condição de linguagem, o devir-enunciado dos versos “Diante de mim a rendeirinha/de Vermeer [...]” não parte do significante como organização interna ou direção primeira para a qual a linguagem remete, e desse modo se opõe ao estruturalismo lingüístico, o que faria de *A rendeira* uma espécie de “isso fala”, porque

⁶⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972. Ver, especialmente, o capítulo I da 3ª parte. Esse livro, publicado originalmente em 1969, trata de problemas metodológicos e marca a diferença do trabalho de Foucault como filósofo que faz pesquisa histórica, e não historiador, tanto em relação à história das idéias, dos comportamentos ou das mentalidades quanto em relação à história epistemológica, que, na França, tem como referências fundamentais os trabalhos de Gaston Bachelard e de Georges Canguilhem, respectivamente no domínio das ciências da natureza e no das ciências da vida.

na recepção da imagem desse quadro (e imagem fotográfica, reiteramos) já preexiste um *corpus* de enunciados determinados. O pressuposto do significante só faria confrontar a palavra e a coisa, como se fosse possível dizer o que se vê. Ora, o que se vê não habita jamais o que se diz. De outro modo, seria extrair da palavra o significante, e da coisa (o quadro) o significado adequado à palavra, portanto submetido ao significante. E assim só haveria redundância.

Tampouco se trata, na análise dos dois tipos de signos, o da arte da imagem (*A rendeira*) e o da arte da linguagem (“Quadro na parede”), de partir de uma experiência originária, a qual, pressupondo um vínculo primeiro com o mundo, possibilitaria falar dele, e faria do visível a base do enunciável. Segundo esse entendimento, que é o da fenomenologia, seria como se as coisas visíveis (no caso, a tela pintada por Vermeer, em Delft, há mais de trezentos anos) *murmurassem* já um sentido que a linguagem (no caso, o poema de Brasileiro) não teria mais do que fazer emergir, ou como se a linguagem se fundasse num silêncio expressivo.

Se o significante só aponta para a sua redundância, como demonstram Deleuze e Guattari, é porque sua relação com o significado foi concebida ora como arbitrária, ora como necessária, da mesma forma que o verso e o anverso de uma folha, ora como correspondente termo a termo, ora globalmente, ora como tão ambivalente que não se pode mais distingui-los. Assim, seja qual for o modo de relação que se considere, o significado nunca pode prescindir do significante, do qual termina sendo sempre a razão de ser que vai além do signo.⁶¹ Nessa redundância do significante reside “seu incrível despotismo”, porque os cinco modos dessa relação “servem a uma mesma causa que comporta a redução do conteúdo ao significado e a redução da expressão ao significante”⁶² O que Deleuze e Guattari argumentam a esse respeito, à luz da teoria do signo de Hjelmslev, é que uma forma de conteúdo não é significado, assim como uma forma de expressão não é significante. Ambas as formas, porque eminentemente relativas, sempre se pressupõem reciprocamente; daí as correlações biunívocas que estabelecem, as quais, no entanto, são exteriores, dissimétricas entre seus respectivos segmentos. “[...] não há jamais conformidade entre ambas, nem de uma à outra, mas [...] sempre independência e distinção reais [...]”⁶³

⁶¹ Cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, op. cit., p. 83, v. 1.

⁶² Id., ib., p. 83.

⁶³ Id., ib., p. 83.

Se há, aqui, uma lógica, ou melhor, duas lógicas — a da imagem plástica e a da linguagem poética —, são elas lógicas de natureza não-cartesiana, nem lingüística, nem fenomenológica, mas da sensação, porque excedem os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido tanto por Vermeer quanto por Brasileiro. Só têm a ver com perceptos e afectos distintos no pintor e no poeta, que, embora seja também pintor, aqui não confunde a composição estética das palavras e da sintaxe com a do quadro (qualquer quadro), que é preparado por um fundo branco sobre o qual se desenha, ou não, se põe cor, depois cor ao lado de cor, em que as cores, tornando-se cada vez mais relevos, pelo contraste das complementares e a concordância das análogas, criam as luzes e as sombras, a modulação por toques distintos puros, em que a claridade não se limita à da forma tangível — tudo, enfim, que evidencia o sentido háptico do olho.

Por isso o poema de Brasileiro não é uma “ilustração” do quadro de Vermeer.

3.9 Coda

Aprendemos com Blanchot que

[...] le livre qui a son origine dans l'art, n'a pas sa garantie dans le monde, et lorsqu'il est lu, il n'encore jamais été lu, ne parvenant à sa presence d'œuvre que dans l'espace ouverte par cette lecture unique, chaque fois la première et chaque fois la seule. (o livro que tem sua origem na arte, não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando à sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única.)⁶⁴

Então experimentamos o acontecimento que foi (é) abrir de novo o livro *Entre facas e, nele, de novo ler o quinto poema, “Quadro na parede”*:

Diante de mim a rendeirinha
de Vermeer, olhos baixos,
medita sem meditar sobre seu mundo
rendado.

Toda a verdade é só ponto de cruz.

Lido de novo (e não relido) este poema, o que nos aconteceu imediatamente em seguida foi a lembrança destes versos de Gonçalves Crespo:

⁶⁴ BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*, op. cit., p. 256.

Dedilhando no leque rendilhado,
 Que a doces galanteios preferia
 De um — papelito — o fumo perfumado.⁶⁵

Lembrança que nos fez atentar mais para o estrato fônico de “Quadro na parede”: neste, a sutilíssima rima *mim / meer*, ensejada pelo *enjambement*, e por isso rima interna; no soneto de Gonçalves Crespo, o terceto em foco, todo ele um *enjambement*, chama de imediato a atenção para o rico achado sonoro da consoante líquida lateral / *lh* / em “Dedilhando” e “rendilhado” no primeiro verso, um decassílabo, como os demais do poema, em que a rima, primeiro, é interna, e depois com o terceiro verso — *rendilhado/perfumado*. Aqui avulta a importância da oclusiva linguodental / *d* /, que é sonora, repetindo-se três vezes em “Dedilhando” e duas em “rendilhado”, estabelecendo um paralelismo de fonemas que é idêntico e outro, *lhã / lhá*, que é semelhante, fonética, sintática e poeticamente, em que a rima é heterofônica, ou aproximada. Nota-se ainda a quase imperceptível presença de outra consoante, mas vibrante velar: / *r* / em “rendilhado”. O verbo “dedilhar”, em sua transitividade direta, agencia um campo semântico que é técnica e teoricamente musical, na acepção de fazer vibrar com os dedos instrumento de corda, em que é explícito o sentido de execução de um trecho ou peça, e na de indicar por número na partitura o dedo que o instrumentista deve usar para cada nota.

Mas, diferentemente do soneto de Crespo, “Quadro na parede” é um poema de versos e estrofes irregulares; em vez de sublinhar o metro, como um dos aspectos fônicos da linguagem, Brasileiro privilegia o caráter ondulante, aberto e múltiplo da dicção, já que os ritmos, em sua concepção moderna, tornaram-se inumeráveis, assim o diz Manuel Bandeira, e justo num poema intitulado “Poética”.⁶⁶

As duas estrofes de “Quadro na parede” — uma quadra e um monóstico — compõem-se de 24 palavras, 16 na primeira e oito na segunda, em 13 das quais aparece a consoante oclusiva linguodental sonora / *d* /, letra com que se designa a nota ré, na antiga notação alfabética, ainda hoje usada nos países germânicos e anglo-saxões. A reiteração dessa consoante é matizada fonologicamente em toda a construção do poema — no

⁶⁵ GONÇALVES CRESPO. *Obras completas*. 2. ed. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, s/d., p. 155.

⁶⁶ Cf. BANDEIRA, Manuel. Poética. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1985, p. 207. Poema constante do livro *Libertinagem*.

início, no meio e no fim — por outra consoante também oclusiva linguodental, porém surda, isto é, pouco sonora, de cinco palavras, em quatro das quais —

*d*iante
*med*ita
*med*itar
toda

— se evidencia o jogo da entoação com *dê* no próprio corpo do vocábulo:

d / t — d / t — d / t — t / d.

No monóstico — “Toda a verdade é só ponto de cruz” — há dupla ocorrência do *tê*: precede o fonema *dê* no adjetivo “toda” e, na seqüência sucessiva do substantivo “ponto”, a preposição “de”. O que também se evidencia na fluência lírica do ritmo de “Quadro na parede” é o jogo das duas estrofes: o verso inicial abre sonoro com / *d* /, em “Diante”, que se articula com a vogal reduzida / *i* / e o / *a* / nasal, formando um ditongo crescente, o que resulta na sílaba métrica *dian*; na segunda estrofe, o verso único abre surdo com o / *t* / articulado à vogal tônica fechada / *ô* / em “Toda”.

Tecida que é a primeira estrofe pelo *enjambement*, quatro versos com oito aliterações em / *d* / — cabendo notar que, contrariamente ao que permite supor a etimologia da palavra “aliteração”, a simetria se dá entre sons, não entre letras —, eis o que ainda concorre, e de modo igualmente relevante, para a *orquestração* deste poema:

— No primeiro verso, conquanto a sílaba métrica final seja *ri*, com / *r* / alveolar em “rendeirinha”, o dígrafo *nh*, considerando-se o acento prosódico, enseja a rima com *mim* por causa da nasalização da vogal tônica / *i* / no pronome e no substantivo.

— No encadeamento dos dois primeiros versos, a bilabial / *m* /, consoante de apoio em *mim* e em *Vermeer*, funcionando como célula rítmica, cria uma rima rica e com mais razão porque estão em jogo dois vocábulos pertencentes a categorias gramaticais distintas. A similaridade sonora de duas vogais, o / *i* / nasal e o / *e* / tônico aberto, é reforçada pelas duas pausas que a inflexão requer, o que só apura o andamento da frase poética enquanto tecido sonoro.

— Na seqüência sucessiva, o segmento frásico *olhos baixos*, que é adjetivo por sua forma e posição, mas funciona como locução adverbial, é anteposto e posposto pela pausa rítmica de vírgula. Tal sintaxe é a de uma oração parentética porque esta,

quando se verifica sua inversão, pode ser anteposta ao substantivo (*rendeirinha*) a que se prende: “olhos baixos”. Nota-se o uso deliberado da elipse de preposição: “[de] olhos baixos”. A omissão dessa palavra facilmente subentendida é um exemplo do apuro técnico e estético do trabalho de composição na poesia de Brasileiro; neste caso, tem importância crucial porque evita, por um lado, sobrecarregar a reiteração já dominante do fonema / *d* / no estrato sonoro do poema, e, por outro, a recorrência imediata da preposição, pois o valor que estabelece no contexto é o da relação de autoria do quadro, e não de posse.

— Na mudança de forma, especialmente fonética, do vocábulo “rendeira”, que, precedido pelo artigo “a”, designa, sem realce gráfico, o título do quadro de Vermeer: o emprego do diminutivo, um metaplasmo, constitui uma licença poética porque possibilita a criação do ritmo, em que, na modulação do verso de abertura, o acento do pronome oblíquo *mim* é emocional, comunicando-se com o acento prosódico *in*, donde a rima. A serviço da expressividade, combinam-se e fundem-se dois acentos para realçar a palavra “rendeirinha” em seu contexto afetivo — espécie de pauta lírica que acompanha a enunciação.

— Por causa da modulação avulta o valor timbrístico das vogais nas sílabas fortes “*mim*”, “rendeirinha”, “Vermeer”, “baixos”, “medita”, “meditar”, “*mun*do” e “rendado”.

— No monóstico “Toda a verdade é só ponto de cruz”, o poema desvela sua composição alternativa e recorrente em todos os seus aspectos — ritmo, subsistema fonético, entoação, timbre, duração e andamento — neste decassílabo, que, ao constituir o segundo de bloco de “Quadro na parede”, funciona como uma *coda*.

3.10 A vontade de Deus

Convém agora examinar um problema, que é o das relações da poesia com a música. Vejamos primeiro a noção de paralelismo em poesia, que é a correspondência rítmica, sintática e semântica entre estruturas frásicas. O sentido grego desse termo — que é lado a lado — não deve, entretanto, ao nível da composição interna da linguagem, entendê-la apenas como totalidade sistêmica que se reproduz ao infinito. A homogeneidade que se verifica em construções paralelísticas, por causa da correspondência de combinações sonoras, esquemas prosódicos, torneios sintáticos e campos semânticos, implica, sim, a repetição — mas também a diferença. Ao estudar a

gramática dos versos populares russos, especialmente os folclóricos, ou de fundo histórico e mitológico, Roman Jakobson ressalta o paralelismo como o que concerne à organização interna desse discurso, mas não específico da linguagem poética, visto que também ocorre na prosa.⁶⁷ Descobriu tratar-se de uma característica não só da versificação tradicional popular russa, pois remonta à antiga poesia hebraica de inspiração bíblica, tanto épica quanto lírica, que já havia sido estudada em profundidade, e primeiro, pelo teólogo inglês Robert Lowth, no século XVIII.

Em sua longa pesquisa sobre o assunto, Jakobson encontra no também inglês Gerard Manley Hopkins [1884-1889], poeta e ensaísta, a observação acurada de que a estrutura da poesia é a de um paralelismo contínuo.

Ainda que o título e os versos “Diante de mim a rendeirinha/ de Vermeer [...]” sugiram, à primeira vista, a leitura de um poema *imagético* ou *pictórico*, tanto quanto “Fada”, “Quadro na parede” é, porém, um poema *musical*. Antes de prosseguir sua análise pelo que sugere de paralelismo em toda a sua construção, e já que sublinhamos sua tessitura sonora, cabe perguntar: chamá-lo de *musical* é dizer que sua leitura suscita uma evidente analogia com a música?

Noção antiga, já familiar ao pensamento grego e ao da Idade Média, a analogia é uma das quatro figuras principais da semelhança — as outras são a conveniência, a emulação e a simpatia — que se tramam semanticamente para configurar o saber da cultura ocidental até o fim do século XVI, conforme o estudo em que Foucault faz a análise arqueológica das ciências humanas.⁶⁸ Todo um sistema de pensamento, especialmente no século XVI, constitui-se ao privilegiar, por um lado, o lugar dos signos, a definição do que os funda, o conhecimento de suas ligações e as leis a elas pertinentes; por outro, o que os faz falar e descobrir seu sentido. Dois conjuntos de conhecimentos e de técnicas, a semiologia e a hermenêutica, são assim decisivos na configuração epistemológica dessa época porque dão forma à similitude.⁶⁹

Buscar o sentido é trazer à luz o que se assemelha. Buscar a lei dos signos é descobrir as coisas que são semelhantes. A gramática dos seres é sua exegese. E a linguagem que eles falam não narra outra coisa senão a sintaxe que os liga. A natureza das coisas, sua coexistência, o encadeamento que as vincula e pelo que se comunicam não é diferente

⁶⁷ Cf. JAKOBSON, Roman. Le parallélisme grammatical et ses aspects russes. In: _____. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973, p. 234-79.

⁶⁸ Cf. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, op. cit., p. 33-60.

⁶⁹ Id., ib., p. 45-6.

de sua semelhança. E esta só aparece na rede de signos que, de um extremo ao outro, percorre o mundo.⁷⁰

Quando se estuda arqueologicamente a história do pensamento ocidental, como faz Foucault, a descontinuidade — flagrante, patente e com mudanças consideráveis a acarretar — é o que se verifica no começo do século XVII:

A similitude não é mais a forma do saber, mas antes a ocasião do erro, o perigo ao qual nos expomos quando não examinamos o lugar mal-esclarecido das confusões. [...] A idade do semelhante está fechando-se sobre si mesma. Atrás dela só deixa jogos. Jogos cujos poderes de encanto crescem com esse parentesco novo da semelhança com a ilusão; por toda parte se desenham as quimeras da similitude, mas sabe-se que são quimeras; é o tempo privilegiado do *trompe-l'oeil*, da ilusão cômica, do teatro que se desdobra e representa um teatro do quiproquó, dos sonhos e visões; é o tempo dos sentidos enganadores [...] em que as metáforas, as comparações e as alegorias definem o espaço poético da linguagem.⁷¹

Eis o que, no limiar da idade clássica — período que, após o Renascimento, segundo a terminologia de Foucault, vai do início do século XVII a fins do século XVIII —, passa a definir o signo: a origem de sua ligação, pois ele pode ser natural (como o reflexo num espelho designa o que reflete) ou de convenção (como uma palavra pode significar uma idéia); o tipo da ligação, já que um signo pode pertencer ao conjunto que ele designa (como a boa fisionomia faz parte da saúde que ela manifesta) ou ser dele separado (como as figuras do Antigo Testamento são os signos longínquos da Encarnação e do Resgate); a certeza da ligação, visto que um signo pode ser tão constante que se tem segurança de sua fidelidade (a respiração, por exemplo, designa a vida), e pode ser simplesmente provável (como a palidez de uma mulher grávida).⁷³

Entretanto, nenhuma dessas formas de ligação implica necessariamente a semelhança:

[...] o próprio signo natural não a exige: os gritos são os signos espontâneos, mas não análogos, do medo; ou ainda, como diz Berkeley, as sensações visuais são signos do tato instaurados por Deus e, no entanto, não se assemelham de maneira alguma. Essas três variáveis substituem a semelhança para definir a eficácia do signo no domínio dos reconhecimentos empíricos.⁷²

⁷⁰ Id., ib., 46.

⁷¹ Id., ib., p. 66.

⁷² Id., ib., p. 74.

Pois bem. A descontinuidade verificada há pouco mais de dois séculos é a da ruptura que possibilitou o pensamento moderno, à qual já nos referimos, também estudada por Foucault — quando, entre fins do século XVIII e início do século XIX, deixa de existir a representação clássica e se configura inteiramente um novo regime de signos.

Após resumir ao máximo esse percurso, que é o da análise arqueológica das ciências humanas, e privilegiando a referência à linguagem, retomemos a problematização da analogia entre poesia e música para manter em foco o segundo poema de Brasileiro, “Quadro na parede”, estudado neste capítulo. Mas eis o que é surpreendente: na estética de Baudelaire, “les plus grand archétype du poete à époque moderne et dans tous le temps”⁷³, a velha noção de analogia tem importância fundamental. Vejamos por quê.

Baudelaire é contundente na crítica a todas as concepções que, com argumentos filosóficos, políticos, religiosos ou históricos, defendem a abolição das fronteiras entre as artes, quer se trate de pintura, escultura, música ou literatura. O postulado em que se baseia é o da especificidade das artes, que exclui a própria idéia de paralelo ou de comparação. Entende, porém, que é possível estabelecer entre as artes uma outra forma de relação, a da correspondência.⁷⁴ Esse pressuposto é exemplificado pelo segundo quarteto de seu soneto “Correspondances”:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, leus couleurs et les sons se répondent.⁷⁵

Segundo Baudelaire, ao contrário da comparação clássica, em que as diferenças são reduzidas a um critério comum, a correspondência mantém a singularidade irredutível dos temas comparados, na medida em que se ocupa somente dos efeitos. Daí a relação que ele estabelece entre as artes basear-se exclusivamente na analogia dos sentimentos

⁷³ Cf. EMMANUEL, Pierre. *Baudelaire: les écrivains devant Dieu*. Paris: Desclée de Brouwer, 1967. Citado por Ivan Junqueira in *A arte de Baudelaire. Introdução à sua tradução de As flores do mal*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985, p. 45. Segundo Junqueira, Emmanuel assim se exprimiu “apoiado numa observação de T. S. Eliot”.

⁷⁴ BAUDELAIRE, Charles. A especificidade das artes. In *A pintura. O paralelo das artes*. Jacqueline Lichtenstein (Org.). Trad. (Coord.) Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 102-3.

⁷⁵ Cf. o texto-base da edição de Cluny (Paris, 1936), utilizado por Junqueira para a tradução de *Les fleurs du mal*. Na edição bilíngüe brasileira citada, esse poema aparece na p. 114.

que elas despertam, nos devaneios que sugerem, nas sensações que provocam no espectador, no leitor, no ouvinte. Por isso escreve, referindo-se ao compositor alemão Richard Wagner [1813-1883]:

Com freqüência ouvi dizer que a música não se podia orgulhar de transmitir o que quer que seja com certeza, como o fazem a palavra ou a pintura e pelos meios que lhe são próprios... O que seria realmente surpreendente é que o som *não conseguisse* sugerir a cor, que as cores *não conseguissem* dar a idéia de uma melodia e que o som e a cor fossem impróprios para transmitir idéias, já que as coisas sempre se exprimiram por uma analogia recíproca desde o dia em que Deus proclamou o mundo como uma complexa e indivisível totalidade.⁷⁶ [Grifos do autor.]

No entanto, em que pese o fundamento divino dado a esse juízo acerca da analogia entre as artes, no mesmo artigo, que é de 1859, Baudelaire tematiza uma nova arte, a fotografia, a qual, em meados do século XIX, estava passando por uma profunda transformação, pois novos processos com vidro e papel haviam se desenvolvido e aos poucos superariam o daguerreótipo. Baudelaire percebe então a influência que a invenção da fotografia iria exercer mais tarde sobre a pintura, no sentido de “libertá-la” de um certo ideal de semelhança. Percebe, principalmente, a ruptura produzida por essa nova espécie de imagem ligada às técnicas industriais.⁷⁷

3.11 Afinidades e abismo. O devir-música

Quatro poetas e pensadores da poesia vêm muito a propósito da relação entre esta arte e a música: Paul Valéry, Manuel Bandeira, T. S. Eliot e W. H. Auden.

Grande importância atribui Valéry ao que chama *sensation d'univers* quando procura esclarecer a emoção poética, a qual lhe parece consistir “dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un *monde* [...] dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s'ils ressemblent, chacun à chacun [...]”. Vê, aí, um sistema completo de relações, um conjunto de multiplicidades compondo “le monde sensible, le monde immédiat”, o que vem a ser “une relation indéfinissable, mais merveilleusement

⁷⁶ Cf. ib., p. 108-113.

⁷⁷ Ver, a esse respeito, BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985, v. 1.

juste, avec les modes et les lois de notre sensibilité générale”. De tal maneira, porém, esses objetos e esses seres se ligam uns aos outros, que eles se transformam: “Ils se trouvent, — permettez-moi cette expression —, *musicalisés* [...] *L’univers poétique ainsi défini présent de grandes analogies avec l’univers du rêve*”.⁷⁸ [É nosso o grifo da última frase. Os demais são de Valéry.]

Manuel Bandeira, ao comentar a diferença entre a poética de Valéry e a sua, primeiro cita o poeta francês, segundo o qual a primeira condição que se impõe no trabalho de criação é “le plus de conscience possible”, a ponto de afirmar que prefere compor “une œuvre médiocre en toute lucidité qu’un chef-d’œuvre à éclairs, dans un état de transe [...]”⁷⁹; em seguida, conta que em sua experiência pessoal todo o “esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha ao menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias”.⁸⁰ Não é o caso de confrontar e analisar aqui a experiência poética de Valéry (*en toute lucidité*) e a de Bandeira (sensação de alumbramento), nem problematizar o *cerebralismo* do primeiro, que percebe íntima ligação entre o universo poético e o universo onírico; tampouco sublinhar na confissão do segundo o papel de uma certa formação inconsciente — digamos, uma fantasia, que experimenta plenamente e à qual dá forma satisfatória. Mas sim explorar a *sensation d’univers* que, para Valéry, se *musicaliza*, ao pensar poeticamente; sensação que, para Bandeira, é, referindo-se a “uma nota precisa” do crítico musical Andrade Murici, a de “musicalidade — de música propriamente dita — inserida na musicalidade subentendida, por vezes inexpressa ou simplesmente indicada, da poesia”. Logo acrescenta:

A isso eu já havia chegado em minhas reflexões, estudando a música a que meus versos serviram de texto. Foi vindo a “musicalidade subentendida” dos meus versos desentranhada em “música propriamente dita” que compreendi não haver verdadeiramente música num poema, e que dizer que um verso canta é falar por imagem.⁸¹

Tão rica é a reflexão de Bandeira a esse respeito, em *Itinerário de Pasárgada*, livro luminoso sobre sua formação poética, que cabe ainda citá-lo. Ao referir-se a versos que mais completamente parece aderir a frase musical, como em *Du bist dei Ruh*, de

⁷⁸ VALÉRY, Paul. *Propos sur la poésie*. In: _____. *Oeuvres*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1957, p. 1363. Texto constante do volume *Variété*.

⁷⁹ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: _____. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 39-40.

⁸⁰ Id., ib., p. 69-70.

⁸¹ Id., ib. p. 71.

Schubert, e em *Ich liebe dich sowie, du mich*, do *Lied* de Beethoven, observa o poeta pernambucano:

[...] não se pode dizer que necessariamente preexistisse a melodia tal como a escreveu o compositor. A “musicalidade subentendida” poderia ser definida por outro músico noutra linha melódica. O texto será como baixo-numerado contendo em potências numerosas melodias. Assim explico que *eu sinto a mesma adequação da música às palavras* em duas ou três realizações musicais de um só texto, como é o caso de “Azul” [...] que escrevi para Jaime Ovalle, musicado depois por Camargo Guarnieri, e depois ainda por Radamés Gnattali; como é o caso de “Cantiga”, musicado primeiro por Guarnieri e depois por Lorenzo Fernandez.⁸² [Grifo nosso.]

Ao discordar de seu maior interlocutor no campo das artes e grande amigo, Mário de Andrade — que, sempre penetrante e original em vários domínios, foi também professor de Estética e História da Música, musicólogo e crítico musical —, entende Bandeira que jamais a música tenha deixado a palavra “falar por si”, mesmo no tempo do cantochão:

É que *por maiores que sejam as afinidades entre duas artes, sempre as separa uma espécie de abismo. Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente.* [Grifo nosso.] Foi, pois, descabida presunção de poeta a de Mallarmé, respondendo a Debussy, quando lhe comunicou ter escrito música para *L’après-midi d’un faune*: “Je croyais y en avoir mis déjà assez”.⁸³

O que Bandeira critica — e com fundamento — em Mallarmé, não é o fato de este ter posto, mas só e bastante, o que um poeta pode pôr em seus versos — ritmo, literalmente, e, figuradamente, aqueles efeitos que correspondem de certo modo à orquestração na música, os timbres, por exemplo —, e sim o equívoco de ver nas palavras recursos “próximos da instrumentação, uma arte de rematar a transposição para o livro da sinfonia” (como escreve o próprio Mallarmé na prosa de *Divagation*). Ora, ainda que todos os expedientes sejam usados para aproximar a poesia da “espontaneidade da orquestra”, a prova irrefutável de Bandeira é: “a autêntica melodia estará sempre ausente”.⁸⁴

Parece não haver dúvida de que, linguisticamente, a música não reconhece a palavra, isto é, a palavra não alcança o universo inefável da música. Segundo uma lição

⁸² Id., ib., p. 71.

⁸³ Id., ib., p. 71.

⁸⁴ Id., ib., p. 71.

de Leibniz, a música é um exercício de aritmética feito por quem não se dá conta de que está contando. Daí a sensação de arte absoluta, a um tempo a mais abstrata e a mais concreta das artes.⁸⁵

Universo que *se musicaliza* (Valéry), ou *musicalidade subentendida* (Bandeira, de que é exemplo seu poema “Debussy” em *Carnaval*), a emoção poética tem sua natureza intrínseca: a música que nela se percebe é um devir, ou “como que armada quase numa só equação de silêncio — tão fina se esconde na última camada audível da palavra: música que começa onde a palavra acaba”.⁸⁶

Já Eliot, especialmente em *Four quartets*, procurou estruturar rigorosamente os poemas desse livro dentro de um esquema e de uma ordem composicional musical, pois cada quarteto possui uma disposição que *sugere* a de uma sonata, com seus movimentos de exposição, desenvolvimento, recapitulação e coda. Com efeito, num livro dedicado ao assunto, sublinha que o ritmo e o *senso de estrutura* são os elementos que mais interessam ao poeta.⁸⁷ Um crítico arguto, Grover Smith, Jr., observa que os últimos quartetos de Beethoven são o modelo musical de *Four quartets*.⁸⁸ Porém, tanto quanto Valéry e Bandeira, Eliot sabia que é tentativa impotente dar em palavra o que só pode ser dito sem palavras — pela música, através da música, na música.

Ao responder à pergunta se a poesia contém música, Auden, que diz ser possível falar em “música” verbal, expressa posição literalmente idêntica à de Eliot — “[...] the music of poetry is not something which exists apart from the meaning”⁸⁹ —, conquanto não o mencione, e acrescenta: “As notas na música não denotam nada”.⁹⁰

De volta a “Quadro na parede”, lê-lo — experimentá-lo — como poema *musical* vai ao encontro do conceito de devir, que é seminal neste trabalho. Conceito que, criado pela filosofia de Deleuze e Guattari, não concerne a uma correspondência de relações — no caso, entre música e poesia. Tampouco, um devir é uma semelhança, uma imitação e,

⁸⁵ Citado por Franklin de Oliveira in *Viola d'amore*, op. cit., p. 37-8.

⁸⁶ OLIVEIRA, Franklin de. A flauta de papel. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*, op. cit. Introdução geral, p. 31.

⁸⁷ Cf. ELIOT, T. S. *The music of poetry*. Londres: Faber and Faber, 1965, p. 26-38.

⁸⁸ Apud Franklin de Oliveira, cf. *ib.*, p. 31.

⁸⁹ ELIOT, T. S. Op. cit., p. 29

⁹⁰ AUDEN, W. H. Entrevista à *The Paris Review* (1972). In: *Os escritores*. Trad. Luiza Helena Martins Correia. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 198.

em última instância, uma identificação. “Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’”.⁹¹

O que faz Brasileiro em “Quadro na parede” é consumir o devir-música deste poema descritivo, no qual os dois blocos de sensações, o da primeira estrofe (quatro versos) e o da segunda (um único verso), compõem-se de movimentos diferentes. Entretanto, ao experimentar a *musicalidade* de sua leitura, percebe-se que os fragmentos “mundo/rendado” (fim do primeiro bloco) e “ponto de cruz” (fim do segundo) pertencem ao mesmo campo semântico. Justo aí, nesse entre-dois, é que se dá o devir da *horizontalidade melódica* e da *verticalidade harmônica*. Ambas as linhas, em sua transversalidade, agenciam, na leitura, a potência lírica — e devém um só bloco sonoro, o qual não tem mais ponto de origem; nesse *intermezzo*, move-se a sensação, que não tem mais as coordenadas horizontal e vertical, pois cria suas próprias coordenadas; não mais forma ligações localizáveis de um ponto (quadra) a outro (monóstico), porque está num tempo não-pulsado.

“Quadro na parede” é então o traçado de uma diagonal, feita de linhas e espaços sonoros complexos, porque seus “vetores” são oblíquos. Essa diagonal, no processo experimentado pela leitura, libera-se da horizontal e da vertical como coordenadas; a transversal, por sua vez, libera-se da diagonal como ligação localizável de um ponto a outro do poema. Daí uma só linha bloco que passa no meio dos sons, e surge ela mesma por seu próprio meio não-localizável.

O devir implica a noção ao mesmo tempo topológica e quântica de vizinhança, a qual assinala o pertencimento a uma mesma molécula, independentemente das formas determinadas⁹² — aqui, poesia e música. Na linha ou bloco de devir que une este poema e a música, o que se produz é uma espécie de desterritorialização: do poema enquanto ele se torna uma peça liberada do que é supostamente melódico e harmônico, mas também de uma suposta música enquanto esta se torna parte da sensação do próprio poema liberado. O devir-música de “Quadro na parede” não é fazer com que este poema se torne música. Seria equívoco entender que Brasileiro toma de empréstimo à música recursos “disfarçados” de que necessita. O que ele faz é extrair do português partículas verbais que deixam de pertencer a esta língua, assim como arranca aos “acordes” partículas sonoras que não mais pertencem a substâncias musicais formadas. As duas espécies de partículas entram em tal zona de vizinhança porque agenciam relações de

⁹¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, op. cit., p. 19, v. 4.

⁹² Id., ib., p. 63-4.

andamento pausado e de andamento mais vivo. Ou, o que também se pode dizer, partículas que entram em tal zona porque agenciam tais relações.

Trata-se da vizinhança-fronteira, como a da vespa e a da orquídea, que vimos no capítulo anterior: produz-se uma desterritorialização no bloco de devir que une esse inseto e essa flor. A vespa se torna peça liberada do aparelho reprodutor da orquídea, mas também da orquídea enquanto esta se torna objeto de um orgasmo da própria vespa liberada de sua reprodução:

Coexistência de dois movimentos assimétricos que fazem bloco numa linha de fuga [...] A linha, ou o bloco, não liga a vespa e a orquídea, como tampouco as conjuga ou as mistura: passa entre as duas, levando-as para uma vizinhança comum onde desaparece a discernibilidade dos pontos.⁹³

Já que o cinema entra na construção deste estudo, inclusive no título do presente capítulo, cabe mencionar o devir que faz com a música. Não basta dizer o que se entende por música no cinema, a feitura da chamada trilha sonora. Um exemplo perfeito de devir é a aliança do trabalho de um compositor, Nino Rota, e o de um cineasta, Federico Fellini. Em uma das músicas de *Amarcord* (1973), ao criar um dos momentos mágicos do filme, Rota chegou a essa vizinhança comum porque fora capaz de captar exatamente o que Fellini queria e havia expressado assim: “*Ouvir o cheiro do circo*”.⁹⁴ Pode-se então dizer que o filme *é* dos dois. Melhor: acontece *entre* os dois.

Em *Os pássaros* (1963), Alfred Hitchcock resolve fazer o que é inédito em sua experiência: um filme sem trilha, mas para isso recorre a seu compositor preferido, Bernard Herrmann, a quem pede a criação de determinados sons. É bem específico: não quer reproduzir nem canto ou grito de pássaro, nem o ruflar de asas, e sim passar a sensação do normal para o absurdo, ir do prosaico — um cotidiano como outro qualquer, com instantes de leveza, candura, graça, humor — ao tétrico, extrair imperceptivelmente do canoro o apavorante, para que o espectador só se dê conta disso quando se sentir na pele dos personagens e, como eles, encurralado. O que faz Herrmann é uma “polifonia infernal”: usando grandes sintetizadores, uma tecnologia que, à época, era pouco desenvolvida, produz sons eletrônicos “como um campo de intensidades ou uma onda de

⁹³ Id., ib., p. 91-2.

⁹⁴ FELLINI, Federico. *Nino Rota entre o cinema e o erudito* (1993), documentário de Vassili Silović. In: _____. *A doce vida* (1960). Versão restaurada e remasterizada em DVD. Distribuição: Versátil Home Vídeo, s/d, disco 2.

vibrações, uma variação contínua, como uma terrível ameaça que sentimos em nós mesmos”.⁹⁵ Não há música nenhuma em todo o filme, nem nos letreiros de apresentação, durante cuja passagem o que se vê são silhuetas de pássaros, em superimpressão, riscando furiosamente a tela para lá e para cá, enquanto se ouve um amontoado de sons que se tornam grasnidos. Hitchcock, o que é também inédito em sua filmografia, dispensou o clássico “The End”, pois o terror não cessa após o último plano, que vai se abrindo em tons cinza, de desolação, para sugerir uma espécie de Apocalipse: o mundo avassalado pelo ataque surpreendente, inexplicável, desses animais.

Justamente porque faz devir com o que quer que seja, nenhuma arte é imitativa. A “representação”, por exemplo, de um pássaro por um pintor é um devir-pássaro que só pode acontecer à medida que o pássaro esteja em vias de devir outra coisa, pura linha ou pura cor. O músico, de que Herrmann é exemplo, não imitou sons de pássaros: em seu trabalho com Hitchcock, ambos entraram em um devir-pássaro, ao mesmo tempo que esse animal se tornou aquilo que eles queriam, em sua mais profunda sensação da natureza. O devir só pode sempre funcionar a dois, porque “aquilo em que nos tornamos entra num devir tanto quanto aquele que se torna: é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio”.⁹⁶

3.12 Duas mulheres

Uma é feita de palavras, Fada, puro ser de ficção: nada representa, mas é inteiramente nova, mais viva e real do que qualquer moça só, velha, magra, triste, porque não é só isso. A outra, também puro ser de ficção, foi criada duplamente — em 1669-70, por Vermeer, e, em 1981, por Brasileiro: um ser de sensações, que, como perceptos, não são percepções que remetem a uma referência (uma jovem rendeira), porque se ela se assemelha a tal é uma semelhança produzida por seus próprios agregados plásticos e o que expressa de suavidade na tela é somente o que daí resulta de cores, de traços, de sombra e de luz; assim como, no espaço do poema, ela só é o que é porque o composto de sensações, as palavras e sua sintaxe, torna-se expressivo.

Literatura, pintura, música, cinema. Quatro meios distintos. Só quando cada material próprio entra inteiramente na sensação, é que esta se realiza. Em cada uma dessas artes, a criação consiste em arrancar o percepto das percepções do objeto e dos

⁹⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, op. cit., p. 107, v. 4.

⁹⁶ Id., ib., p. 107.

estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro. Por isso, o que um artista cria, extrai, é um bloco de sensações. “É o afecto que é metálico, cristalino, pétreo etc., e a sensação não é colorida, ela é colorante, como diz Cézanne”.⁹⁷

Em “Fada”, poema narrativo, o que vemos — lemos — é a cartografia dos signos, o devir-mapa das sensações; daí a *picturalidade* do texto. Em “Quadro na parede”, poema descritivo, em vez de mimetizar as sensações produzidas pela tela de Vermeer, e, desse modo, “ilustrá-la”, Brasileiro — que não conseguiu ser músico — cria uma zona de indiferenciação ou de indiscernibilidade entre a poesia e a música; em vez de imitar o fato pictural que é em si *A rendeira*, ele, que é também pintor, leva ao limite a linguagem da poesia, ao criar uma sintaxe na qual traça uma espécie de língua estrangeira no português; inventa parâmetros sonoros — intensidade, duração, altura, timbre — no ato que os faz operar. Daí a sensação de devir-música que se experimenta na leitura do poema.

Segundo peritos da pintura, nesse quadro e em outros Vermeer utilizou a câmara escura.⁹⁸ Em *A rendeira* isso é o que se observa na nitidez dos contornos, especialmente das linhas branco-amareladas que parecem fluir da almofada de bordar azul-marinho com suas faixas amarelas, as quais se enovelam sobre o tapete que cobre a mesa. A técnica do pontilhado de Vermeer, que será explorada pelos impressionistas, produz um efeito “abstrato” na imagem desse quadro: esbate os outros objetos usados pela mulher — a almofada da renda de bilros e os alfinetes nela espetados — para salientar os bilros com a linha e o padrão. Ao usar essa técnica, Vermeer não se limita à reprodução do que vê, mas mostra a realidade como é vista, o que dá uma qualidade “abstrata” à sua obra, que se liberta do “mito da ação narrativa” e “pela primeira vez na história da arte [...] o tema da pintura tornou-se um objeto de visão”, como observa, com perspicácia, André Malraux.⁹⁹ Por ser um inovador na composição técnica e estética, Vermeer, ao utilizar a câmara escura, tendia ao efeito de “dissolver” a forma do que estava pintando, motivo

⁹⁷ Id., *O que é a filosofia?*, op. cit., p. 217.

⁹⁸ Cf. SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer: a obra completa*, op. cit., p. 18 e 62. A câmara escura, um aparelho já utilizado, no século XVI, como um recurso auxiliar para esboçar pinturas, é uma caixa metálica fechada, mas com uma de suas paredes de vidro fosco. No centro da parede oposta há um orifício, diante do qual, a certa distância, um objeto luminoso ou bastante iluminado aparece com a imagem invertida, que se corrige com o uso de um espelho. Trata-se de um invento ótico que está nos primórdios da fotografia.

⁹⁹ Citado por Norbert Schneider in op.cit., p. 88.

pelo qual a luz percebida e sentida em seus quadros nasce da agregação de minúsculos pontos ou grânulos de cor. No apuro desse efeito, que é todo velado e desvelado, Vermeer descobre o único enigma que, no dizer de Merleau-Ponty, a pintura celebra: o da visibilidade.¹⁰⁰ Em “Quadro na parede”, que se condensa em 24 palavras, a sensação experimentada é a da dissimetria olho-ouvido: por mais que a imagem da “rendeirinha de Vermeer” esteja “diante de mim”, ela escapa ao clichê que é ver um quadro e devém música, assim como Fada escapa, em sua solidão, ao que é somente “Fada, a só”.

Mas, enquanto Fada, ali, ao regar suas plantas, pode — como já aconteceu “uma vez / — ou duas”, erguer os olhos e voltá-los “para cá”, a rendeirinha, aqui, “diante de mim”, mantém os “olhos baixos”.

3.13 Força e sensação. “Polifonia pictórica”. A linguagem mais viva

Tanto em literatura e pintura quanto em música e cinema, se não se trata de reproduzir ou imitar formas, mas de captar forças, ganha importância não a separação das artes, sua autonomia respectiva, e sim sua comunidade, a percepção de um problema comum a todas elas.¹⁰¹ A literatura — e aqui, a poesia — é uma linguagem que se distingue inteiramente da linguagem comum, da linguagem filosófica e da linguagem científica ou técnica. A pintura é a tentativa de tornar visíveis forças invisíveis. A música só é arte porque torna sonoras forças que são insonoras. O cinema, diferentemente da percepção natural, é o que singulariza a imagem, dotando-a de automovimento e de autotemporalidade. Tudo isso é evidente. O que se deve sublinhar, no entanto, é a estreita relação da força com a sensação. Se a força condiciona a sensação é porque pode se exercer sobre um corpo, isto é, precisamente sobre um ponto da onda vibratória, para que haja sensação. Mas não é a força que é sentida, pois a sensação “dá” outra coisa bem diferente a partir das forças que a condicionam.

O que se experimenta na criação artística — talvez a única dimensão do homem que tem o poder de desestabilizar, temporariamente, nossos processos perceptivos — é a captação, naquilo que é dado, de forças não dadas, insensíveis. Por isso a música torna

¹⁰⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: *Textos escolhidos*, op. cit., p. 91.

¹⁰¹ Cf. DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*, op. cit., p. 62.

sonoras forças insonoras, e a pintura, visíveis forças invisíveis. Por exemplo: o tempo. Como pintá-lo ou ouvi-lo, já que é invisível e insonoro? E o que dizer de forças elementares como pressão, inércia, peso, velocidade, gravidade, germinação, tropismo? É que, às vezes, ao contrário, “a força insensível de uma arte parece antes fazer parte dos ‘dados’ de uma outra arte: [...] como pintar o som e até mesmo o grito (e, inversamente, fazer ouvir as cores)”.¹⁰²

A propósito, num livro de título intrigante, Claudel estuda a obra de pintores holandeses, entre os quais Rembrandt e Vermeer, como símbolo da interioridade, do recolhimento espiritual, que aparece em cenas do cotidiano doméstico, presidido pela *anima*, o arquétipo feminino, segundo a psicologia analítica de Jung. Nesses estudos, em que aboliu as fronteiras tradicionais de gênero, Claudel — que foi poeta, dramaturgo e ensaísta — agencia domínios os mais distintos, como a poética, a exegese bíblica, a meditação espiritual, a autobiografia, a psicologia da percepção.¹⁰³

Mas em “Quadro na parede” não se trata de sinestesia, noção psicológica que consiste na interpenetração de planos sensoriais, donde a figura de linguagem pela qual sensações visuais, auditivas, gustativas, olfativas e tácteis fundem-se umas com as outras, num amálgama de ricos efeitos expressivos, de que é exemplo o conhecido verso de Baudelaire, o último do segundo quarteto de “Correspondances”, já citado: “Les parfums, les couleurs e les sons se répondent”. E esta frase de Guimarães Rosa: “Avista-se o grito das araras”.¹⁰⁴

O que está em jogo é a captação de forças, e não uma sensação que evoque outra — perfume-cor, imagem-som etc. Ora, se a arte não fosse a criação de sensações (perceptos) e a liberação de afectos, ela não comporia relações entre o imperceptível (anorgânico), o indiscernível (assignificante) e o impessoal (assubjetivo). As forças inexpressas do tempo (as virtualidades), embora imperceptíveis, porque só alcançadas pela memória involuntária, traçam todo o romance de Proust, *À la recherche du temps perdu*. Na pintura de Cézanne o que se vê é o invisível: a força de dobramento das montanhas, a força de germinação de uma maçã, a força térmica de uma paisagem etc. Van Gogh chegou mesmo a inventar forças desconhecidas, como a de uma semente de girassol, a de uma cadeira num quarto. Stravinsky, em *Sagração da primavera*, captou o que era impensável até o início do século XX, ao inventar um grande ritual pagão em

¹⁰² Id., ib., p. 62-3.

¹⁰³ CLAUDEL, Paul. *L’oeil écoute: introduction à peinture hollandaise, la peinture espagnole et autres écrits sur l’art*. Paris: Éditions Gallimard, 1946.

¹⁰⁴ ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970, p. 91.

cujo balé o ritmo se sobrepõe à melodia e à harmonia: dessa visão arrancou os mais desconcertantes efeitos sonoros. Orson Welles, em *Cidadão Kane*, faz o olho ver o que naturalmente é impossível: em profundidade de campo.

Nesses exemplos da literatura, pintura, música e cinema, a força captada, o poder que tem o corpo de se deixar afetar, é o que compõe sensações cujos devires extravasam quem as vive.

Voltemos a “Quadro na parede”. Em vez de analogia, correspondência ou fusão com a tela de Vermeer, a lógica da sensação experimentada na leitura nasce do devir em que Brasileiro capta forças insonoras no visível dos signos plásticos e as *musicaliza*. Alucina-as, no sentido estrito de percepção sem objeto. O músico que ele não conseguiu ser, devém músico; delira. Mas alucinação e delírio que não caem no estado clínico: são da arte porque se constituem como perceptos e afectos.

Estranha sensação. No instante em que se começa a ler o poema, e por seu título, as duas séries de vibrações intensas, as das cores, linhas e traços de *A rendeira* e as das palavras e de seu plano de composição estética são heterogêneas e não têm nada em comum com o processo da metáfora: transversalizam-se, são linhas de fuga. O título “Quadro na parede” e o verso de abertura “Diante de mim [...]”, que encadeia todo o primeiro bloco, agenciando a locução preposicional e o pronome oblíquo, já suscitam a disjunção, e não a conexão, dos dois fluxos de sensações — por mais que a tela de Vermeer pareça já estar há uma eternidade à espera da obra de linguagem composta por Brasileiro, ou da qual já faça parte. Ou como se, enquanto pura contemplação, a tela fosse o porto ao qual se imaginasse ter chegado o poema. Entretanto, o poema só *faz ouvir* as cores da tela porque, ao contrário, ele, puro ser de palavras — como o experimentamos —, é lançado de volta ao alto-mar. Afinal, como lembra Merleau-Ponty, “ver é *ter* à distância”.¹⁰⁵

O devir-música de “Quadro na parede”, porque escapa ao clichê da contemplação, “diante de mim”, e ao da ilustração, é um *intermezzo*, instaura uma relação, a que experimentamos na leitura, entre um termo atual (a reprodução fotográfica de *A rendeira*) e um termo virtual (a sensação que dura em si, por seus próprios meios, puramente pictórica, criada por Vermeer): tapa o olho e destapa o ouvido. Por isso é um devir em que o enigma da visibilidade se faz mais enigma. À lição de Klee acrescentamos a de Blanchot:

¹⁰⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito, op. cit., p. 91.

Car jamais une œuvre ne peut se donner por objet la question qui la porte. *Jamais un tableau ne pourrait seulement commencer, s'il se proposait de rendre visible la peinture.* [...] Il se peut qu'être écrivain, ce soit la vocation de répondre à cette question que celui qui écrit a le devoir de soutenir avec passion, vérité et maîtrise et que cependant il ne peut jamais surprendre et moins encore lorsqu'il se propose d'y répondre, à laquelle il peut tout au plus, par l'œuvre, donner une réponse indirecte, l'œuvre dont on n'est jamais maître, jamais sûr, qui ne veut répondre à rien qu'elle-même et qui ne rend l'art présent que là ou il se dissimule et disparaît".¹⁰⁹ (Pois nunca uma obra pode ter como objeto a pergunta que a conduz. Nunca um quadro poderia ser começado se ele se propusesse a tornar visível a pintura. Ser escritor talvez seja a vocação de responder a essa pergunta, que aquele que escreve tem o dever de sustentar com paixão, verdade e maestria, e que, entretanto, ele nunca pode surpreender e menos ainda quando ele se propõe a respondê-la, pergunta à qual ele pode, no máximo, pela obra, dar uma resposta indireta, obra da qual nunca se é mestre, nunca se está seguro, que só deseja responder a ela mesma e que só torna a arte presente ali onde ela se dissimula e desaparece.)¹⁰⁶ [Grifo nosso.]

Em *Sonata de outono* (1978), de Ingmar Bergman, o personagem de Liv Ullmann faz uma referência à sonata *Hammerklavier*, de Beethoven, uma das peças para piano de mais difícil execução, composta em 1818. Diz ela, conversando com o personagem de Ingrid Bergman, que é sua mãe e grande pianista: “Quando a gente ouve a parte lenta de *Hammerklavier*, sente que o mundo não tem limites”. No filme, não se ouve trecho nenhum dessa música, e sim de peças de Bach, Chopin, Haendel e Schumann. Precisamente aí, nessa referência a *Hammerklavier*, o filme se ilumina: a parte lenta da sonata é o terceiro andamento, um adágio *sostenuto* cheio de momentos de pausa, de algum silêncio e de grande lirismo e delicadeza. O que não se ouve é o que o filme mostra, o contrário do desejo expresso pelo personagem de Ullmann: a relação dolorosa entre a mãe, artista de renome internacional, sempre em viagens, e a filha — que, desde a infância, só vivencia abandono, medo, angústia e depressão.

Klee, um dos artistas plásticos mais importantes do século XX, chama a sensação de “polifonia pictórica”, a qual define como a captação e libertação dos elementos de uma força, o seu agrupamento em subdivisões que configuram novas forças, a desagregação e a reconstrução do todo segundo diversos aspectos simultâneos, a produção de repouso por meio de um ajuste dos movimentos expressivos do pincel, a gênese de seus efeitos.¹⁰⁷ Klee estudou música e ainda bem jovem foi o primeiro

¹⁰⁶ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, op. cit., p. 273-4.

¹⁰⁷ Cf. KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, op. cit., p. 49

violinista da orquestra municipal de Berna. Em sua experiência, a pintura, arte espacial, torna-se *temporal*, devém música.

Forças. Captá-las e liberá-las, compô-las, para criar múltiplas sensações. Essa é a tarefa das artes, uma paixão pura, em sua exploração polifônica, experimental, da realidade: o mundo exterior — a natureza e a sociedade que existem dentro e fora de nós — e o mundo interior — o oceano aparentemente sem fundo nem margens do psiquismo.

Em “Quadro na parede”, o mundo da “rendeirinha de Vermeer” é um “mundo rendado”; a espessura singular desse mundo é a única que para ela importa, por ser correlativa da verdade, de “Toda a verdade que é só ponto de cruz”. Sobre esse mundo ela “medita sem meditar”. Se o verbo fosse “pensar”, de sentido equivalente, o poema não teria a unidade rítmica que tem; todo seu tecido sonoro se enfraqueceria, e logo na ligação mais sensível da trama, no meio do caminho da sensação lírica à qual se presta o verbo “meditar”, explorado na terceira pessoa do indicativo presente e no infinitivo, com duas vogais em que sobem os timbres — o / *i* / precedido da oclusiva / *d* /, sonora, e o / *a* / precedido da oclusiva / *t* /, surda. Um verbo, pois, cujos fonemas têm valor contrapontístico neste poema.

Meditare, em latim, significa voltar-se para o centro a fim de desligar-se do mundo exterior e concentrar a atenção dentro de si. “Pensar” vem do latim *pensum*, particípio do verbo *pendere*, que quer dizer “pendido”, “pendurado”. Formou-se em latim o substantivo *pensum*, que designa, em sentido derivado, a tarefa, o encargo, e, em sentido próprio, a quantidade de fio de lã que se pendura para tecer durante a luminosidade de um dia. Toda essa experiência derivou para as línguas neolatinas com o verbo “pensar”. Concentrar-se na articulação da tecelagem remete sempre, de algum modo, para além dos fios, para a tessitura, para a totalidade da integração que a tessitura realiza em silêncio. Mas, quando num ferimento se rompem o tecido e o silêncio das células, e a dor fala alto à sensibilidade, então “pensar a ferida” não é meditar, refletir, raciocinar, e sim recompor as correntes que, no silêncio de sua passagem, a lesão interrompeu — as epiteliais, a do sangue, a dos estímulos, a bioquímica etc.; concentrar-se nessa parte do corpo que está pendente de cuidados, fazer o curativo.

Quando se vai vendo em sua sucessão os quadros de Vermeer, que são poucos, cerca de 35, os que contrastam de pronto com *A rendeira* são *O astrônomo* (c. 1668, óleo sobre tela, 50,8 x 46,3 cm) e *O geógrafo* (c. 1668-69, óleo sobre tela, 53,8 x 46,6 cm), que foram realizados como um par e permaneceram juntos até 1729. Neles, as respectivas figuras têm os olhos levantados: o astrônomo fixa a vista no globo que está

sobre a mesa, à sua frente, enquanto usa a mão direita para colocá-lo numa posição precisa, o que nos permite ver as constelações da Ursa Maior (à esquerda), do Dragão e Hércules (ao centro) e da Lira (à direita), interpondo-se um livro aberto entre ele e o globo; o geógrafo olha pensativamente para a janela, por onde entra a luz que lhe banha a face, e tem na mão direita um compasso para verificar as distâncias em mapas colocados sobre a mesa, dos quais não conseguimos distinguir pormenores.

Meditar. Pensar. Refletir. Se a interiorização da pintura holandesa, no chamado Século de Ouro, é um signo predominante, dobrado sobre si mesmo, tema recorrente, em que tudo se intemporaliza e o mundo doméstico é um tecido de discrição, silêncio e ascese, a exposição desse mundo, com seus sutis equilíbrios geométricos e jogos de luz, ao invés de violar seu recolhimento, não é o que o fortalece? O que aparece dissimulando-o? Sua intimidade sem intimidade? O que não o significa nem o desvenda? “Dès qu’on se met dans son espace on ne réfléchir plus”, diz Georges Braque.¹⁰⁸ Criador do Cubismo junto com Picasso, ele assim exprime o momento vital de sua experiência de pintor: a captação de forças que permitiram, em 1907, uma nova sensação de espaço.

Movida por uma paixão, “a rendeirinha de Vermeer” encontrou seu espaço — seu “mundo rendado” — e não precisa mais refletir. Não se vê a renda que ela tece (como não se vê, por estar tão próximo de nós, o trabalho doméstico); mas, pela suavidade dos traços de seu rosto, pelos olhos, que se compõem com a firme delicadeza dos dedos, sente-se que o que está silenciosamente entrelaçando tem todos os caprichos do desenho e da cor. Este silêncio, o de toda a tessitura da imagem, é que devém música em “Quadro na parede”, porque a poesia não é *apenas*, como diz Franklin de Oliveira, um dos aspectos da linguagem: é a linguagem mais viva.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Citado por Paulo Mendes Campos in Cassiano Ricardo. *Artigo indefinido*: crônicas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 128.

¹⁰⁹ OLIVEIRA, Franklin de. *Viola d'amore*, op. cit., p. 174.

4 NO MEIO DO CAMINHO

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. [...]

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói as duas margens e adquire velocidade no meio.

GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI,
Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia — 1.

4.1 Jogo de armar

Em entrevista de 11-2-2008, diz-nos Brasileiro que *Nesta varanda* é seu mais recente livro de poemas, porém ainda inédito, e cinco meses depois assim permanece. Do anterior, *Dedal de areia* (2006), escolhemos um poema, “O cavaleiro”, para estudar neste capítulo. Trata-se de livro composto de três partes: “A espuma das coisas”, que compreende 25 poemas; “O cavaleiro”, que é um só poema dividido em 27 partes, e “Harpischord engomado”, onde estão reunidos 18 textos.

Só as parte 1 e 2 de “O cavaleiro” são aqui objeto de análise, porque excederia em muito os limites deste trabalho ler detidamente todo o poema, o mais longo (29 páginas) que Brasileiro escreveu desde 1965, quando tem início sua trajetória de poeta; e, a nosso ver, o que sobressai técnica e esteticamente, até agora, em sua obra, com a qual já havia conquistado, antes deste livro de 2006, um lugar definitivo na poesia nacional.

Em suas 27 partes, este poema foi escrito entre 17 de novembro de 2001 e 28 de março de 2003; porém, só em setembro de 2004, Brasileiro o considerou como realizado. Isso significa que, se a criação em si, a feitura, a composição técnica, durou um ano e quatro meses, a composição estética — a da luta com as palavras, o trabalho, enfim, de depuração do texto — durou um pouco mais: um ano e meio. Cada uma dessas partes pode ser lida separada e independentemente das outras, já que todas são poemas, os quais possuem unidade e autonomia, cuja data de composição aparece no sumário (como de resto a data de todos os poemas deste livro, hábito que o autor mantém escrupulosamente

na quase totalidade de sua obra de poeta, aspecto já examinado no capítulo 2), ainda que tenham sido escritos para ser lidos como uma narrativa.

Essa estrutura composicional é um complexo e sutil jogo de armar, como adiante veremos. Por causa disso, fragmentos e versos de outras partes do poema entram, sempre que possível, na leitura das partes 1 e 2 ou para aí fluem, pois o estuário é um só; a divisão em partes não é a de uma linearidade a ser seguida, em que os episódios ou cenas, a reflexão sobre eles, ou não, têm lugar certo no curso da leitura. Como um rio subterrâneo, “O cavaleiro” abre-se à experimentação de uma leitura que é a todo instante o afloramento de seu ser intempestivo. Essa numeração das partes é, digamos, uma concessão aos hábitos tradicionais de leitura. Concessão, entretanto, enganosa: a leitura não nos conduz a lugar algum, já que a narrativa não tem um fim exterior ou transcendente, é sem pontos culminantes ou conclusivos. Para usar mais uma vez a imagem da corrente desconcertante que é este poema, a sensação de sua leitura lembra um cano furado: a água esguicha aqui, ali, mais adiante, além, e para trás, flui para as mais diferentes direções, em vez de ir de um ponto a outro. Ou irrompe como grama entre as pedras do calçamento. No meio, sempre pelo meio, que é onde acontecem as coisas. Em sua integralidade, “O cavaleiro” encontra-se no Apêndice desta dissertação.

Por ser um poema em que logo se evidencia a relação com o *Dom Quixote de la Mancha*, sendo ao mesmo tempo a dobragem de um texto sobre outro, o romance de Miguel de Cervantes Saavedra [1547-1616], mas não para decalcá-lo e sim para fazer com esse outro texto um mapa, mostraremos primeiro o que é esse monumento da literatura universal.

Eis os textos em foco de “O cavaleiro”:

1.

Contra moinhos de aço na metrópole de aço,
o cavaleiro em sua carne e osso. Em
sua pequena e grande glória, o cavaleiro
e seu cavalo tosco.

E eis que chegam
helicópteros maiores que uma praça. E chegam
sons tão altos que nem ouço. E não os relato. O
cavaleiro agradece-me, reverente. E investe.
Pois é dos cavaleiros pegar monstros.

Acompanho-o.
Ao flanco do inimigo,
com um dístico. À virilha,
com uma redondilha. No occipital do monstro,
um cravo branco. E

no umbigo o
Canto Terceiro do Inferno.

Dá gosto ver a ação do cavaleiro. Do cavaleiro, agora aos nossos olhos tão bonito. E o Helicóptero, coleóptero, desmilingüindo-se.

Mas chegam outras pragas mais terríveis:
Agora, o Tanque. Um monstro adamastor de cem mil rodas. E eis que o cavaleiro apenas tange a mosca do elmo, baixa a viseira, arrosta.
Acompanho-o.

2.

Tanques são monstros brancos, homens brancos os montam, escravos de escravos. Não é assim que se faz a boa e bela guerra, não é com essas esdruxulices de gramática que se aperfeiçoa a crueldade humana. O cavaleiro, este, sequer se abala para menosprezar tão vil balela. Dedicam-lhes umas poucas palavras de desdém e deixa-os

na planície. Os tanques esfazem-se como uma bolhinha de ar, antes de demolir pequenas montanhas. Não é assim, sabemos, que se faz a bela, a louvável guerra. Para fazê-la há que trocar o homem. O que há não serve. É covarde. E mente.

Mas vêm as aves de aço e aspersores de balas e bombardeiam a matéria. O cavaleiro irrita-se: quão tolos sois. Só destruíis a vós mesmos. E aguarda. Basta jejuar quarenta dias. O esquecimento é rápido. Esquece-se muito rápido. Todos almejam ir embora. Há fatos (fatos novos) mais urgentes. Esquecer.

O cavaleiro me olha de soslaio. Acompanho.

2. Monumento

Um fidalgo lê obcecadamente romances de cavalaria e por isso enlouquece, ao ter a certeza total, inamovível e impossível de que é um cavaleiro andante, o que o leva a sair três vezes de sua aldeia em busca de aventuras, até que, desiludido e bastante

alquebrado, volta para casa, recupera a razão e morre cristãmente. Eis, em resumo, o *Dom Quixote de la Mancha*, cuja primeira parte foi publicada em 1605 e a segunda em 1615, considerado por críticos e estudiosos como um dos monumentos da literatura universal; fascina leitores das mais diferentes idades, línguas e culturas há quatrocentos anos, já tendo tido um sem-número de edições em espanhol e sido objeto de uma quantidade imensa de adaptações para todos os outros meios — cordel, teatro, história em quadrinhos, rádio, cinema, televisão, vídeo, mídias digitais, além de rica fonte de inspiração para artistas plásticos, músicos, coreógrafos. Também monumental é sua fortuna crítica.

Dom Quixote é o primeiro verdadeiro romance da literatura universal, o mais antigo romance que continua lido até hoje. É uma obra em prosa, fato que tem a maior importância, pois, antes de 1605, todos os grandes poetas escreveram suas obras em versos; e como o mais prestigioso gênero literário em versos, sempre foi considerada a epopéia. Cervantes, porém, é o primeiro grande escritor da literatura universal que preferiu a epopéia em prosa: o romance. É flagrante a influência do *Quixote* em obras ficcionais tão diferentes como *Tom Jones*, de Fielding, *Almas mortas*, de Gógol, *O idiota*, de Dostoievski, em romances de Dickens, de Balzac e Flaubert, e até no *Ulisses*, de Joyce. Na literatura brasileira, um exemplo dessa influência é o *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do Vai-e-Volta* (1971), de Ariano Suassuna.

Da ressonância desse texto inexaurível, do prolongamento de seu impacto na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, nasceu, em mais de uma centena de línguas, o adjetivo *quixotesco* para conotar quem é generosamente impulsivo, sonhador, ingênuo; ridiculamente pretensioso, que se envolve em trapalhadas; cavalheirescamente exagerado; alguém com a mania de ser palmatória do mundo.¹ Os termos *quixotada*, *quixotice*, *quixotismo*, *quixote* ou *dom-quixote*, substantivos, são todos sinônimos, em português, cujos lexicógrafos também abonam o adjetivo *quixótico*. Mas o que importa assinalar é: *quixotesco* e os substantivos *quixote* e *quixotismo* são talvez os únicos termos pertencentes ou relativos a um personagem, ou que o lembram, também chamado Cavaleiro da Triste Figura, e não a seu criador, como ocorre com *dantesco*, *kafkiano*, *felliniano* etc. Já os adjetivos *cervantino* e *cervantesco*, referentes ao escritor espanhol

¹ Cf. AURÉLIO. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975. CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1980. HOUAISS. *Dicionário da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

² Cf. AURÉLIO, op. cit.

mais conhecido, ou próprio dele, e o substantivo *cervantista*, grande admirador de Cervantes e/ou profundo conhecedor de sua obra, são empregados raramente.² Isso diz muito: a criatura ofusca o criador.

3. Loucura e poesia

Se o título deste poema de Brasileiro já sugere tratar-se do Cavaleiro da Triste Figura, o primeiro verso, “Contra moinhos de aço na metrópole de aço”, não deixa dúvida, além de expressar a transposição da fábula para a modernidade e com uma evidente desproporção de forças:

[...]
o cavaleiro em sua carne e osso. Em
sua pequena e grande glória, o cavaleiro
e seu cavalo tosco.

Em nenhuma parte do poema aparece o nome desse cavalo, que, no *Dom Quixote*, é Rocinante. Ou melhor, na parte 22 lê-se na abertura:

Faz sol. O cavaleiro monta
seu rocim. [...]

Este substantivo português vem do espanhol *rocín*, que designa “cavalo pequeno e/ou fraco ou magro”.³ Logo na abertura do romance, capítulo I, “Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha”, lê-se: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los lanza en astillero, adarga antigua, *rocín flaco* y galgo corredor”.⁴ [Grifo nosso.] A nota 7, referente a esta frase de abertura do *Quixote*, explica que *rocín* é “caballo de trabajo”.

³ Cf. AURÉLIO, op. cit.

⁴ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madri: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, p. 27. No presente trabalho, as citações do romance, sempre no original, reportam-se a esta edição, formato 20,5 x 12,5 cm, 1249 p.

Só na parte 22 do poema, aparece pela primeira vez o escudeiro, semelhante ao de Dom Quixote, Sancho Panza: “Escudeiro, não sou mais eu mesmo? / Cavaleiro, eles se divertem” (terceira estrofe). Só é nomeado, pela primeira vez, na parte 22: “Andemos, Sancho” (versos 5-6) e “Vês, Sancho?” (verso 5 da segunda estrofe). Esse personagem aparece ainda, referido apenas como Sancho e explicitado nos diálogos com o cavaleiro, nas partes 23 e 27 do poema.⁵

Em nenhum momento de “O cavaleiro”, o protagonista é chamado de Dom Quixote, e o relato fantástico, que é todo o poema, já começa pelo meio, e tudo fica pelo meio; não há começo nem fim das andanças desse herói medieval, um avatar do fidalgo manchego, que chega aos dias de hoje, ao mundo globalizado e digital — em que o negócio mais lucrativo é a produção gigantesca de armas para alimentar guerras intermináveis em toda parte —, chega até ao mar e ao sertão de um país periférico, o Brasil. Essa ruptura da linearidade narrativa é o que logo se observa nas aventuras deste cavaleiro em relação às vividas pelo personagem de Cervantes. Um narrador, que não se identifica, acompanha-o. E de tal modo como testemunha ocular, que o décimo verso da parte 1 se repete no 25º, o último, para marcar a concentração do verbo: “Acompanho-o”.

Como também logo se percebe, a parte 1 do poema tematiza o capítulo VIII da primeira parte do romance — “Del bueno suceso que el valeroso don Quijote tuvo em la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos de felice recordación”.

Atente-se para o que diz Cervantes: “espantable e jamás imaginada aventura de los molinos de viento”. E para o que diz Brasileiro pela boca do narrador:

E eis que chegam
 helicópteros maiores que uma praça. E chegam
 sons tão altos que nem ouço. E não os relato. O
 cavaleiro agradece-me reverente. E investe.
 Pois é dos cavaleiros pegar monstros.

5 É na primeira parte do romance, capítulo VII, “De la segunda salida de nuestro buen Caballero Don Quijote de la Mancha, que aparece Sancho Panza”. Assim (p. 72): “En este tiempo solicitó Don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien — si es que este titulo se puede dar al que es pobre — pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas Don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador de Ella. Con estas promesas y otras tais, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y hijos y asentó por escudero de su vecino”. A alcunha Panza, posposta ao prenome, é claramente depreciativa: substantivo feminino, origina-se do latim *pantice*, português “pança”, que denota “o estômago maior dos ruminantes”, na acepção popular, “barriga grande”, “barriga, panturra”; como brasileirismo, conota indivíduo ridículo”. Cf. AURÉLIO, op. cit.

E pega-os, converte-os num só monstro. Ora, um cavaleiro que assim age, com essas armas, é porque “ele próprio é semelhante a signos”, tanto quanto o fidalgo manchego. A observação é de Foucault, que acrescenta:

Longo grafismo magro como uma letra, acaba de escapar diretamente da fresta dos livros. Seu ser inteiro é linguagem, textos, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas [...] escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas. Não porém, inteiramente: pois em sua realidade de pobre fidalgo, só pode tornar-se cavaleiro [...] O livro é menos sua existência que seu dever. Os romances de cavalaria escreveram de uma vez por todas a prescrição de sua aventura. E cada episódio, cada decisão, cada façanha serão signos de que Dom Quixote é de fato semelhante a todos esses signos que ele decalcou.⁶

Já está desenhada a loucura: vai se impor a dissociação com a realidade; delírio e alucinação ganham corpo; tem livre curso o pensamento como a dualidade gêmea do que se vê, daí configurando-se três aspectos:

1) Alonso Quijano transforma-se em Dom Quixote quando passa a acreditar, com absoluta boa-fé, que é cavaleiro.

2) Sentindo-se inteiramente essa figura, tem a certeza — total e inamovível — de que tudo quanto havia lido nos romances de cavalaria é verdade histórica e fiel relato de acontecimentos que na realidade ocorreram e de façanhas próprias de autênticos e reais cavaleiros em tempos passados.

3) Dom Quixote acredita então que em sua época, início do século XVII, e na Espanha de Felipe III, era não só possível mas provável ressuscitar a vida briosa da cavalaria e assegurar a realização do ideário medieval de justiça fundada na equidade.

Sendo o real análogo dos livros que lera, Dom Quixote só tem agora por missão provar cabal e indubitavelmente que o lido é a verdade, a real linguagem do mundo. Investido dessa missão, a epopéia que vai encarnar é a mais rigorosa porque não basta a vitória do que busca: terá de demonstrar que suas façanhas espelharam a verdade dos livros.

Já que as coisas assemelham-se às palavras, Dom Quixote deverá obstinar-se para que estas façam valer sua promessa estampada nas páginas. Transformada a realidade em puro signo, quem ou o que poderá impedir-lhe de restabelecer a similitude dos rebanhos,

⁶ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, op. cit., p. 61.

das criadas e das estalagens aos castelos, às damas e aos exércitos, tal como está escrito? Mas, quando a loucura defronta-se com a não-similitude, e a verdade dos livros converte-se em escárnio, o que acontece? Ou por que isso acontece?

[...] a própria não-similitude tem seu modelo que ela imita servilmente: encontra-o na metamorfose dos encantadores. De sorte que todos os indícios da não-semelhança, todos os signos que mostram que os textos escritos dizem a verdade assemelham-se a este jogo de enfeitiçamento que introduz, por ardil, a diferença no indubitável da similitude. E, como essa magia foi prevista e descrita nos livros, a diferença ilusória que ela introduz nunca será mais que uma similitude encantada. Um signo suplementar, portanto, de que os signos realmente se assemelham à verdade.⁷

Entretanto, mesmo que a magia tenha perdido seus poderes de decifração da realidade; que a erudição não mais leia, como um texto único, a natureza e os livros, a linguagem, abalada em seus fundamentos, rachada, pulverizada, reaparece inteiramente nova; mas agora — outra peça que prega — como uma dobra do próprio texto de Cervantes, já que a primeira parte do *Dom Quixote* cumpre na segunda o papel que tinham no início os romances de cavalaria. Surpreendentes poderes, esses agora, da linguagem: Dom Quixote não se torna senão livro, e por ter acreditado ser um cavaleiro andante real, palpável. Na segunda parte do romance, ele reencontra personagens que leram a primeira parte, os quais reconhecem, no próprio fidalgo da Mancha, o herói daquela narrativa.

Outra batalha, nada fantástica ou espetacular, porque silenciosa, obscura, é travada por esse herói: a de ser guardião do livro em que se tornou; livro que deve proteger “dos erros, das falsificações, das seqüências apócrifas” e ao qual “acrescenta os detalhes omitidos”, para “manter sua verdade”.⁸

Mas, desconcertante ironia, porque o delírio, que se funda na certeza total, na inamovibilidade e na impossibilidade, é o fato de que Dom Quixote

não leu esse livro nem pode lê-lo, já que ele o é, em carne e osso. Ele, que à força de ler livros tornara-se um signo errante num mundo que não o reconhecia, ei-lo tornado, contra sua vontade e sem o saber, um livro que detém sua verdade, reúne exatamente tudo o que fez e disse, viu e pensou e permite enfim que o reconheçam, de tal modo se assemelha a todos esses signos cujo sulco indelével deixou atrás de si. Entre a primeira e segunda parte do romance, no interstício desses dois volumes

⁷ Id., ib., p. 62.

⁸ Id., id., p. 63.

e somente pelo poder deles, Dom Quixote assumiu sua realidade. Realidade que ele deve somente à linguagem e que permanece interior às palavras.⁹

Começa a se configurar no Ocidente, a partir da época clássica, uma experiência, a da poesia, que se dá simetricamente à experiência da loucura no mesmo espaço cultural, mas na extremidade deste. No Renascimento, se a loucura é, por um lado, um tipo de saber — visto como esotérico e mesmo trágico — porque dá realidade ao sonho, profundidade à ilusão, eternidade ao instante, por outro, sua relação com a razão se evidencia como conflituosa e ambígua, porque implica reciprocidade e semelhança entre elas. Não há, pois, unidade quanto à percepção que se tem do louco no Renascimento, o que é expresso pela pintura de Bosch, Grünewald, Brueghel, Dürer e outros, sobretudo pelo discurso filosófico, literário e moral de Brant, Erasmo e Montaigne. Os textos que então circulam sobre a loucura desqualificam-na como saber, forma secreta de apreensão do mundo e do cosmos, dimensão mais rica do real: ela é ignorância, confusão, desregramento, desmoralização do saber. Essa consciência crítica que se tem da loucura radicaliza-se na época clássica, quando a filosofia se define como essencialmente “racionalista”, da qual Descartes é o principal representante. Na primeira de suas *Meditações*, o que argumenta apoditicamente é a impossibilidade de alguém ser louco e pensar, ou o que garante a possibilidade de alguém pensar é não ser louco.¹⁰

Até o advento da psiquiatria, no século XIX, quando a loucura é transformada em entidade nosológica, isto é, vista medicamente como “doença”, e “doença mental”, assim patologizada e tratada, ainda nos dias de hoje, os caminhos pelos quais passou, em sua progressiva dominação pela razão, foram o do erro, como desrazão e problema moral, e o da alienação: “[...] mal entre os males, perturbação do corpo e da alma, fenômeno da natureza que se desenvolve ao mesmo tempo na natureza e contra ela”.¹¹

Posto que no início do século XVII a similitude e o signo se desligaram, quando um novo regime de linguagem vai configurar uma nova episteme, a da representação clássica, o personagem que surge, simétrico ao louco, é o poeta. Ambos passam a ter uma função cultural indispensável a partir de então na história ocidental, função que se mantém, portanto, e bem viva, no mundo contemporâneo. O poeta, por sua vez, encarna

⁹ Id., id., p. 63.

¹⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. Ver, especialmente, a primeira parte: 1. *Stultifera navis*; 2. A grande internação.

¹¹ Id., ib., p.177.

um papel inverso ao do louco, o que não tem mais nenhuma relação com o velho tema platônico do delírio inspirado. Ser poeta, ao invés de expressar o que é homossemântico, alienar-se na analogia, é desempenhar uma função alegórica.¹² Etimologicamente, *alegoria*, dos termos gregos *allos*, “outro”, e *agoreuein*, “falar na ágora”, usar uma linguagem pública, significa: uso de uma linguagem literal, acessível a todos, a qual remete a outro nível de significação. Trata-se de dizer uma coisa para significar outra.

Poeta é, assim, quem cria um sentido, e não quem apenas expressa um sentido. A *fortiori*, porque a palavra não exprime uma coisa, mas é a ausência dessa coisa. Sobre isso, que concerne ao rompimento do velho parentesco da linguagem com as coisas, diz Blanchot:

La pensée, c'est-à-dire la possibilité d'être présent aux choses en s'éloignant d'une distance infinie, est fonction de la seule réalité des mots. Là où les mots dominent selon les relations complexes qu'ils peuvent entretenir, la pensée s'accomplit et les sens s'achève.¹³

Dizer que a leitura nos prende, como esclarece Blanchot — e cai aqui feito uma luva a leitura que se faz do *Quixote* há quatrocentos anos —, é uma fórmula usual que responde à transformação vivida pelo leitor, o qual efetivamente se sente preso pelas coisas da ficção que ele recebe das palavras, como propriedade delas; adere a elas com a impressão de estar preso, cativo, febrilmente retirado do mundo, a ponto de experimentar a palavra “comme la clé d'un univers d'envoûtement et de fascination où rien de ce qu'il vit ne se retrouve”.¹⁴ Sim, como a chave de um universo de magia e fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado. Nisso, e por isso, *Dom Quixote* se distingue dos romances de cavalaria: Cervantes acaba, não com esses livros, mas com a influência deles, cujos enredos os leitores consideravam como verdade histórica e até como verdade contemporânea; acaba com o grotesco-ridículo do idealismo medieval que desmascara ao contrastá-lo com a realidade cotidiana de seu tempo. Ao fazer isso, criou o cômico, que é um valor de comunicação estética, deliberado e lúcido. Poderosa criação artística, porque o riso, fatalmente provocado pela não-similitude entre as palavras e as coisas, é acompanhado pela melancolia da decepção, inerente ao humor. Quando Dom Quixote cai de seu cavalo Rocinante, que é uma caricatura do mitológico cavalo alado Pégaso, o

¹² Cf. idem, *As palavras e as coisas*, p. 64-5.

¹³ BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*, op. cit., p. 39.

¹⁴ Id., ib., p. 83.

episódio nos faz rir, mas não sem uma certa melancolia. É uma característica do humor cervantino essa harmonia do ridículo e do melancólico.

Extraordinária recriação do impacto do romance de Cervantes nos leitores brasileiros é a série de 21 poemas de Drummond, com o título geral “Quixote e Sancho, de Portinari”¹⁵. Eis o primeiro:

SONETO DA LOUCURA

A minha casa pobre é rica de quimera
e se vou sem destino a tropejar espantos,
meu nome há de romper as mais nevoentas eras
tal qual Pentapolim, o rei dos Garamantas.

Rola em minha cabeça o tropel das batalhas
jamais vistas no chão ou no mar ou no inferno.
Se da escura cozinha escapa o cheiro do alho,
o que nele recolho é o odor da glória eterna.

Donzelas a salvar, há milhares na Terra
e eu parto e meu rocim, corisco, espada, grito,
o torto endireitando, o herói de seda e ferro,

e não durmo, abrasado, e janto apenas nuvens,
na férvida obsessão de que enfim a bendita
Idade de Ouro e Sol baixe lá das alturas.

¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. In: _____. *Poesia e prosa*, op. cit., p. 405-416. Os outros vinte poemas são: II / Sagração, III / O esguio propósito, IV / Convite à glória, V / Um em quatro, VI / O derrotado invencível, VII / Coro dos cardadores e fabricantes de agulhas, VIII / A lâ e a pedra, IX / Esdruxularias do amor penitente, X / Petição genuflexa, XI / Disquisição da insônia, XII / Briga e desbriga, XIII / O macaco bem informado, XIV / No verde prado, XV / O recado, XVI / Aqui Del-Rey, XVII / Aventura do cavalo-de-pau, XVIII / Saudação do Senado e da Câmara, XIX / Solilóquio da renúncia, XX / Na estrada de Saragoça, XXI / Antefinal noturno. Poemas constantes do livro *As impurezas do branco*.

A história desses textos remonta a 1956, quando Candido Portinari (1903-62) faz 21 desenhos a lápis de cor sobre cartão, a pedido do editor José Olympio, para ilustrar uma edição, com estilo brasileiro, de *Dom Quixote*. Mas esse projeto editorial não se realiza. Algum tempo depois da morte de Portinari, a Fundação Castro Maya compra os desenhos; e, quando Drummond completa 70 anos, em 1972, convida-o a escrever um poema para cada desenho. Daí resulta a obra, que é um álbum *sui generis*: *Dom Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond*. Rio de Janeiro: Diagraphis, 1973. O texto de Cervantes que integra essa raridade bibliográfica são fragmentos do *Quixote* selecionados por Lúcia Olinto, então pesquisadora da Fundação. Naquele mesmo ano, os 21 poemas de Drummond, em versão revista e definitiva, sob o título geral “Quixote e Sancho, de Portinari”, passam a integrar seu livro *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. Cf. MOTTA, Katya Maia. *Devaneio x realidade: uma leitura intersemiótica de Candido Portinari e Carlos Drummond de Andrade sobre Dom Quixote de la Mancha*. Dissertação de Mestrado (Letras). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007, p. 11-12. Disponível em: http://mx.mackenzie.com.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=732. Acesso em: 7 jun. 2008.

4. *Post tenebras spero lucem*

No século XVI, *Amadis de Gaula* e outros romances de cavalaria, já anacrônicos em outros países da Europa, eram um modismo na Espanha, tendo sido, inicialmente, versões tardias das lendas medievais do Rei Artur e da Távola Redonda e de outras lendas de origem céltica. Ao longo do tempo, transformaram-se em idealizações da mentalidade feudal, que sobreviveu muito mais na Península Ibérica do que no resto da Europa. Correspondiam, no século XVI, à necessidade de heroísmo militar espanhol a serviço da Contra-Reforma católica. Mas, à época de Cervantes, parece que essa moda já estava em decadência: os romances de cavalaria haviam se popularizado, eram vendidos em feiras.

A intenção de Cervantes, acabar com a autoridade mistificadora exercida por esses romances, é, no entanto, mais profunda e se encontra na própria folha de rosto da 1ª edição de *Dom Quixote*. Aí, lê-se o título da obra: “*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*”. Logo a seguir, a dedicatória a um mecenas, cujos títulos nobiliárquicos parecem dignos de um herói de cavalaria: “*Al Duque de Béjar, Marqués de Gibraleón, Conde de Benalcazar y Bañares, Visconde de la Puebla de Alcázar, Señor de las villas de Vapilla, Curiel y Burguillos*”. Depois as indicações bibliográficas: “Año 1605. Con privilegio, em Madrid, por Juan de la Cuesta [o nome do censor]. Véndese en casa de Francisco de Robles, librero Del-Rey”. Mas eis que, no meio dessa folha de rosto, vê-se um escudo com os seguintes dizeres, em latim: *Post tenebras spero lucem*.

“Depois da trevas, espero a luz”. Esse lema parece apontar para um mistério, o destino histórico nacional da Espanha, que muito tempo depois, em 1898, já havia perdido os últimos restos de seu imenso império e se via diante de evidente decadência. O termo “Desastre”, com maiúscula, era então moeda corrente no país para marcar o fundo sentimento pessimista dos espanhóis. Quando a chamada “geração de 98”, um conjunto de escritores e poetas, como Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Pio Baroja e Pérez de Ayla, entre outros, leu o *Dom Quixote*, foi como se nunca o tivesse lido. A loucura heróica do cavaleiro manchego desvelava, para eles, a louca aventura que tinha oposto a Espanha absolutista e fanaticamente católica ao mundo inteiro, arruinando-a.

Não é o caso de aqui considerarmos as diferentes leituras do *Quixote*, quer de espanhóis notáveis, como Unamuno, que exaltou paradoxalmente o quixotismo como “religião nacional da Espanha”, e Ortega y Gasset, que viu no romance de Cervantes uma reflexão sobre “o sentido universal da vida”, quer a de estrangeiros. O que, entretanto, não significa silenciar a pergunta: qual é a luz que Cervantes espera ver depois das trevas?

5. Colagem

Considerando-se tão poeta quanto artista plástico, não é de admirar que Brasileiro, na complexa e exata fantasia que é o “O cavaleiro”, pelo jogo dos agregados sensíveis deste poema, tenha se inspirado na colagem, uma técnica surgida com o Cubismo, movimento que formal e conceitualmente revoluciona a concepção das artes visuais no começo do século XX e cujo marco inicial é a pintura de Cézanne. Vejamos como nasce e o que significa sua utilização.

Cones, esferas, cubos. Tratar as formas da natureza como se fossem essas figuras geométricas. É o que intui Cézanne e se vê em seu quadro *Montagne Sainte-Victoire* (1904-1906), tema trabalhado em mais de oitenta de suas telas, e em cada uma a composição dessa montanha desconcerta os planos e impressões cromáticas a que o olho estava habituado. “Cézanne”, diz Picasso, “foi tão-somente meu único mestre! [...] Foi um pai para todos nós”.¹⁶

Começam aí as pesquisas que resultam no Cubismo, primeiro Pré-Analítico (1907-1909). Braque e Picasso procuram pensar uma nova noção de espaço a fim de que, ao capturar a essência de um objeto, este possa ser mostrado de múltiplos pontos de vista, simultaneamente. Criam então a técnica da colagem: vários elementos — como letras, palavras e números, impressos ou não, pedaços de madeira, vidro, metal, papel de parede (cuja textura se torna fator decisivo, a ponto de substituir a tinta), e até objetos inteiros — entram na composição das obras, que, construídas sobre um suporte, não mais permitem o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e escultura. Os elementos da colagem ocupam o lugar do desenho e da pintura na composição. Ultrapassam-se os limites das sensações visuais para chegar às sensações tácteis.

¹⁶ PICASSO, Pablo. In CÉZANNE. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, 2. Trad. Martín Ernesto Russo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2007, p. 7.

Mas isso ainda não é o que mais perturba a recepção. Com a ênfase no jogo simultâneo dos elementos dispostos na superfície da tela, surge, entre 1910 e 1912, o Cubismo Analítico, a segunda fase do movimento. O novo “fato plástico” faz com que os objetos não sejam mais vistos, e sim pensados, o que impossibilita o reconhecimento de qualquer figura devido à máxima desestruturação de tudo. Em 1913 e 14, a colagem produziu a terceira e última fase, o Cubismo Sintético, quando, no entanto, a figura não é mais figurativa. Em sua transformação, a colagem torna-se mais do que um procedimento formal e conceitual porque rompe com a representação, ao abandonar qualquer processo mimético. O máximo de choque, irrisão e escândalo acontece em 1916, com o Dadaísmo, que radicaliza a colagem e amplia suas possibilidades. Os elementos são agora agenciados para produzir o que se diz ser “antiarte”, abrindo, porém, uma via inquietante: a de acesso ao inconsciente. A partir de 1924, o Surrealismo leva ao limite essa idéia de agregar elementos os mais díspares para construir uma “realidade mais real que a do real absoluto”, já que só importa, como bem antes proclamara Rimbaud, o “desregramento de todos os sentidos”. Uma película de nada — mas ainda assim película — separa loucura e arte. O pensamento só pode ser o que é, experimentação, puro devir, por causa do impensado, do que o força a pensar. O Surrealismo, por isso, chega às artes plásticas, à poesia, ao cinema.

Em diferentes países, a colagem é largamente utilizada. A Bauhaus, em função de seu projeto pedagógico voltado para a arquitetura e o design, associa a colagem à montagem.

Impossibilitado de pintar, em consequência de uma doença incurável que o deixa paralítico, Matisse dedica-se, nos últimos dez anos de vida, a criar formas com papéis recortados que lhe permitem desenhar na cor. Deitado ou numa cadeira de rodas, em vez de desenhar o contorno e aí aplicar a cor — um modificando o outro —, ele “desenha diretamente na cor, a qual já tem as medidas tão precisas, que não necessita ser transposta. Não é um ponto de partida, mas sim um resultado”.¹⁷ A essas colagens chama “Jazz — improvisos cromáticos cadenciados”, de que são exemplos *O palhaço* (1943), *A lagoa* (1944), *Nu azul* e *A tristeza do rei* (1952).

A poética de Eliot é talvez a que mais explorou e sofisticou o procedimento da colagem, termo conexo ao que Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva entendem,

¹⁷ MATISSE, Henri. Escritos e conversas sobre a arte. In *A pintura: textos essenciais*. Org. Jacqueline Lichtenstein (Org.). Trad. (Coord.) Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 140. O desenho e a cor, v. 9.

respectivamente, como “dialogismo” e “intertextualidade”.¹⁸ Antes de 1922, Eliot utilizara frases de Shakespeare e Blake para obter efeitos irônicos. Naquele ano, porém, quando publica *The waste land*, livro dedicado a Ezra Pound e muito influenciado pelos *Cantos*, esse recurso chega ao “extremo limite possível”: num poema de 403 versos, com o acréscimo de sete páginas de notas, são incluídas citações de, alusões a ou imitações de 35 escritores diferentes, entre os quais, diversas vezes, Dante e Shakespeare, bem como várias canções populares, e introduzidas passagens em seis línguas estrangeiras, inclusive sânscrito.¹⁹

Na colagem criada por Brasileiro, que é o poema em análise, o narrador, como já vimos, não se identifica; mas ao dizer, duas vezes, que acompanha o cavaleiro, e contar como este investe contra os monstros, “helicópteros maiores que uma praça”, ele o faz com a acurada precisão de um leitor de poesia:

Ao flanco do inimigo,
com um dístico. À virilha,
com uma redondilha. No occipital do monstro,
um cravo branco. E
no umbigo o
Canto Terceiro do Inferno.

Signos da poesia transformam-se em artefatos bélicos. As coisas são tomadas pelo que não são; por acreditar que pode desmascará-las, este cavaleiro termina por impor-lhes uma máscara; porque convicto de que os signos lhe são transparentes, acredita ser possível atribuir quaisquer valores e proporções ao que quer que seja; enfim, colar, montar, justapor, estabelecer parentescos, semelhanças e afinidades entre a linguagem da poesia e as coisas, nisso ele é tão loucamente exímio quanto seu modelo manchego: enfrenta os monstros e sabe como atacá-los, atingindo-os infalivelmente em pontos anatômicos vulneráveis. Tudo isso, que na terminologia psiquiátrica é patoplástico — um, leitor de livros de cavalaria, o outro, leitor de livros de poesia —, constitui uma síndrome que é a de uma entidade nosológica chamada “esquizofrenia” (em grego,

¹⁸ Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. KRISTEVA, Julia. *Semeiotike: recherche pour une sémantique*. Paris: Du Seuil, 1969.

¹⁹ Cf. WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 84-5. ELIOT, T. S. *The complete poems and plays 1909-1962*. Londres: Faber & Faber, 1969. *Obra completa*. Poesia (v. 1). 2. ed. Trad., introd. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Arx, 2004. Ver a edição original de *The waste land*. Nova York: Boni & Liveright, 1922.

literalmente, “mente partida” ou “dividida”), porque o conteúdo e o curso do pensamento estão dissociados da realidade.

Mas o que aqui importa não é, como fez Foucault, mostrar a fabricação de uma grande mentira, que foi enclausurar e silenciar a loucura para torná-la “doença mental”, e sim assinalar o devir do quixotismo neste poema de Brasileiro:

— “um dístico” = dois versos;

— “uma redondilha” = verso de cinco ou sete sílabas, respectivamente, *redondilha menor* e *redondilha maior*;

— “um cravo branco” = flor do craveiro, planta glauca, de caule reto, da família das cariofiláceas (*Dianthus caryophyllus*), sendo o fruto uma cápsula ovóide-alongada²⁰; ao motivo de inspiração, por sua beleza, de antigas poesias líricas, portuguesas ou espanholas, encontradas em cancioneiros de fins do século XIII e do século XIV, algumas das quais remontam a fins do século XII²¹. Motivo explorado por Manuel Bandeira no poema “Craveiro, dá uma rosa”, em cuja última quadra lê-se: “Mando o puro cravo branco / Da pátria não oficial: / Cravo de amor, — sem política, / Só de amor, meu General”²²;

— “Canto Terceiro do Inferno” = referência à primeira parte d’A *divina comédia*, de Dante, geralmente considerada a mais brilhante, complexa e completa, sendo o Purgatório a segunda e o Paraíso a terceira. Por ser todo o texto de “O cavaleiro” uma apologia da coragem, da luta, da limpa arte de guerrear, o protagonista afronta e ataca o inimigo, no primeiro episódio da narrativa, para por fim lançá-lo no vestíbulo do Inferno. Foi lá que Dante, guiado por Virgílio, viu e ouviu o “mundo das secretas penas”:

Suspiros, choros, gritos altos e desesperados [que] cruzavam aquele espaço. [...] Diversos idiomas, frases despropositadas, lamentos, vozes roucas, gritos de dor e cólera, rumor de mãos a flagelar o corpo que as

²⁰ Cf. AURÉLIO, op. cit.

²¹ Cf. SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 6. ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, s/d, p. 41-2.

²² BANDEIRA, Manuel. In: _____. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 427. Neste poema, Bandeira joga ironicamente com a ambigüidade da palavra “craveiro”, planta do cravo e nome do presidente da República de Portugal [1951-58], [Francisco Higinio] Craveiro Lopes [1894-1963]. Poema que é um canto de amor a Portugal. Mas, na segunda quadra, Bandeira explicita sua aversão pelo regime político português, que, à época, era uma ditadura comandada pelo presidente do Conselho de Ministros [António de] Oliveira Salazar [1889-1970]: “Não me dês rosa de sal. / Não me dês rosa de azar. / Não me dê, Craveiro, rosa / Dos jardins de Salazar!”. Poema constante do livro *Mafuá de malungo*.

sustinha, tudo isso formava turbilhão a girar perenemente naqueles ares conturbados, qual areia por tufão levantada.²³

Este feito do cavaleiro é assim exaltado pelo narrador:

Dá gosto ver a ação do cavaleiro. Do
cavaleiro, agora aos olhos tão bonito. E o
helicóptero, coleóptero, desmilingüindo-se.

Quatrocentos anos depois, o herói de Cervantes tem seu avatar neste poema; é o poema, ser inteiro que é só linguagem, mas como “escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas”; a hipérbole, que lhe é tão familiar como o ar que respira, absolutiza seu olho: ainda que um helicóptero seja de aço e maior do que uma praça, será exterminado como um inseto.

O narrador não é apenas acurado leitor de poesia; é também poeta: conhece versificação, os segredos e sutilezas da técnica, fonologia rítmica, tem ouvido atentíssimo para os recursos de assonância; preza a norma culta, ora quando rebusca a sintaxe e o vocabulário, ora quando é coloquial; vale-se, e bem, da colagem; seu relato de todos os 27 episódios e dos muitos blocos de sensações que os compõem, vai se fazendo como um jogo de espelhos refletidos: o que testemunha, descreve, conta, pondera, é aceito, confirmado e validado pelo cavaleiro, mas nem sempre se verifica essa relação especular. Voltaremos a esse jogo e a sua contra-imagem.

6. Inseto monstruoso. Verdade e loucura

Duas rimas são notáveis na cena do combate ao monstro, quando, no espaço da linguagem, a figura do poeta, embora simétrica à figura do louco, mas inversa, deixa de se distinguir desta, porque a função alegórica torna-se homossemântica: “virilha”/ “redondilha” e “helicóptero”/ “coleóptero”; a segunda é interna. Ambas põem-se a serviço do quixotismo, que consiste em “dar por cierto lo soñado”, em passar por cima da realidade real para chegar à realidade ideal: pura alucinação. Ser quixotesco é,

²³ ALIGHIERI, Dante. Inferno. In: _____. *A divina comédia*. Trad. e notas de Hernâni Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1979, canto III, versos 22-30, p. 31.

assim, estar no mundo do *Nichtdasein*, arquitetado sobre os acidentes, peripécias e vicissitudes do mundo do *Dasein*.²⁴

Coleóptero: inseto armado de élitros, que são as asas superiores membranosas. Os élitros servem de estojo às asas inferiores. Nuvens de coleópteros constituem sérias pragas dos vegetais.²⁵ Similitude, pois, arrazoada: tanto de som quanto de sentido. O verbo “desmilinguir-se”²⁶, e empregado no gerúndio, comprova a ação em curso da guerra bem-sucedida que, com as armas da poesia, o cavaleiro em seu delírio trava contra o abominável: monstros, pragas do mundo contemporâneo.

Monstros, insetos. “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”. É a frase de abertura da mais longa e mais célebre novela de Franz Kafka, *A metamorfose*²⁷, uma antevisão da inaudita e interminável seqüência de pesadelos a que chegaria no século XX a condição humana. De resto, em toda a obra de Kafka, o absurdo — em cujo campo semântico se dispõem o hiperbólico, o nunca visto, o inominável — é narrado em estilo tão protocolar que dele só nos damos conta quando já integrado normalmente ao nosso cotidiano. É o que sublinha Modesto Carone, o tradutor de Kafka no Brasil: “Acresce que a notação obsessiva do detalhe cumpre, em Kafka, a tarefa de cercar a fantasmagoria, conferindo-lhe a credibilidade do real, o que dá ao insólito a nítida sensação de *déjà vu*”.²⁸

Tem razão Gerard Genette ao dizer que Cervantes é contemporâneo de Kafka, pois, como observa, uma história da literatura não pode se fazer sem uma história da leitura, a

²⁴ Designa “o lugar da verdade do ser e que assim deve ser adequadamente pensado”. *Nichtdasein* é a negação do *Dasein*. Cf. HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica? In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. 2. ed. Trad., introd. e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 58-9 (Coleção Os Pensadores).

²⁵ Cf. KOOGAN LAROUSSE. *Pequeno dicionário enciclopédico*. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, 1979. Cf. AURÉLIO, op. cit.

²⁶ Trata-se de verbo pronominal; é um brasileirismo — usado, portanto, informalmente. Tem as seguintes acepções: **1.** Tornar-se fraco, debilitar-se. **2.** Desfazer-se, alterar-se o aspecto ou a forma de, desmanchar-se, desalinhar-se. Ex.: “Corria, o cabelo se desmilinguindo nos ombros”. **3.** Desfazer-se (algo) de maneira que o normal deixe de estar feito ou montado, dismantelar-se, desmontar-se, desestruturar-se. Ex.: “O livro desmilinguiu-se com o passar dos anos”. Cf. HOUAISS, op. cit. O mesmo dicionário abona, com acepções correspondentes, o adjetivo “desmilingüido”.

²⁷ Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 7. Em sua quase totalidade, a obra de Kafka já se encontra, pela primeira vez no Brasil, traduzida diretamente do original alemão — e publicada por essa editora —, o que se deve à competência e à dedicação exemplares de Carone, em trabalho de muitos anos.

²⁸ Cf. posfácio de *A metamorfose*, ed. cit., p. 92, no qual Carone, conforme documentação pesquisada, informa ter sido essa novela escrita precisamente em 20 dias, entre 17 de novembro e 7 de dezembro de 1912, mas publicada pouco menos de três anos depois, em outubro de 1915, pela revista *Die Weissen Blätter (As Folhas Brancas)*, da Editora Kurt Wolff, de Leipzig, Alemanha.

dos “grandes momentos silenciosos”, já que uma época se manifesta tanto por aquilo que escreve quanto por aquilo que lê, dois aspectos que se determinam recíprocamente.²⁹

Em Shakespeare, coetâneo de Cervantes, a experiência literária da loucura está ligada à morte por assassinato, como aparece em *Macbeth*, no *Hamlet* e no *Rei Lear*. Justamente quando delira, Lady MacBeth revela a verdade, de que é portadora, “porque sabe o que não devia saber”, de atos que são segredos “aos travesseiros surdos”.³⁰ Na literatura da Idade Média, do Renascimento e da época barroca, o louco é um personagem que conta a verdade sem saber que conta a verdade; seu discurso da verdade “não tem a vontade da verdade e não a possui nele próprio”.³¹

Inseto monstruoso: está se desmilingüindo o helicóptero feito um coleóptero, atacado que foi com um dístico no flanco, na virilha com uma redondilha, com um cravo branco no osso detrás da cabeça; e, para selar seu destino, o Canto Terceiro do Inferno atinge-o no umbigo, canto que é a entrada no “mundo das secretas penas”, do “horror tamanho”, onde estão os que não lhes é “permitido esperar pelo descanso da morte”, motivo pelo qual “tão desesperado resulta o seu existir na desgraça, que passam a invejar qualquer outra condenação”.³²

O gerúndio “desmilingüindo-se” é empregado tão precisamente, vem tão a propósito da ação poemática, que, por causa da forma nominal e agenciado ao pronome, equipara-se a um advérbio, pelas circunstâncias que exprime: lá (no Inferno), será incessante a secreta pena do monstro, onde ficará ele se desgraçando para sempre.

Voltemos ao invencível cavaleiro louco da Mancha. Quando Dom Quixote se prepara para atacar os moinhos de vento, Sancho Pança adverte-o:

Mire vuestra merced que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.³³

²⁹ Cf. GENETTE, Gerard. Estruturalismo e crítica literária. In: *Estruturalismo*: antologia de textos teóricos. Seleção e introdução de Eduardo Prado Coelho. Trad. Maria Eduarda Reis Collares, António Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Martins Fontes, s/d, p. 391-2.

³⁰ Cf. SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. In: _____. *Obra completa*, v. I. Trad., anotada, de J. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988, ato V, cena I, p. 519.

³¹ FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito*: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 218 (Coleção Ditos & Escritos, v. 1).

³² ALIGHIERI, Dante. Inferno. In: _____. *A divina comédia*, op. cit. canto III, versos 19-45.

³³ *Don Quijote*, ed. cit., p. 75.

O mesmo verbo “parecer” é de novo empregado quando Dom Quixote arranca ao barbeiro itinerante um objeto reluzente que se lhe afigura ser o precioso elmo de Mambrino e em que Sancho, rindo, diz reconhecer uma simples bacia de barbeiro; mas Dom Quixote, que nunca se dá por vencido, contra-argumenta:

—¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza de este encantado yelmo por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la mitad para aprovechar del precio, y de la outra mitad hizo esta que *parece bacia de barbero, como tú dices*. Pero sea lo que fuere, que para mí que la conozco no hace al caso sua transmutación, que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas [...] ³⁴ [Grifo nosso.]

Mas...

Mas chegam outras pragas mais temíveis:
Agora, o Tanque. Um monstro adamastor
de cem mil rodas. E eis que
o cavaleiro apenas tange a mosca
do elmo, baixa a viseira, arrosta.
Acompanho-o.

A parte 2 do poema finda como a primeira; no entanto, o verso do fecho tem dois segmentos: “O cavaleiro me olha de soslaio. *Acompanho-o*”. [Grifo nosso.]

Se este cavaleiro, tanto quanto Dom Quixote, é de fato semelhante a todos os signos que ele decalcou, isso porém não lhe basta, porque terá de provar. Sua epopéia será demonstrar que os signos (legíveis) são semelhantes a seres (visíveis), pois não é senão uma figura composta de figuras de palavras, especialmente metáforas. O herói manchego leu romances de cavalaria; este herói leu livros de poesia. Aquele pôs-se a ler tais romances

con tanta afición y gusto [...] y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto [...] y, de todos, ningunos le parecían tan bien como los que compuso el famoso Feliciano de Silva, porque la claridad de su prosa y aquellas intrincadas razones suyas le parecían de perlas, y más cuando

³⁴ Ib., p. 190. Mambrino é um personagem lendário, um rei mouro cujo elmo ou capacete encantado tornava invulnerável quem o usasse. Esse elmo, que é, pois, um talismã, deve sua celebridade a Cervantes. Dom Quixote encontra um barbeiro com uma velha bacia, vê nela o elmo de Mambrino, arrebatada e passa a usá-la como capacete.

llegava a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde em muchas partes llamaba escrito: “La razón de la sinrazón qui a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra formosura”. Y también cuando leía: “Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza...”³⁵

Este lera, relera e treslera tantas epopéias, que se convencera de ser seu fado parecido com o de tantos e até com o de um certo florentino, viandante pelas regiões do Além, há pouco lembrado, de quem fixara páginas e mais páginas em sua idéia, e com tal fervor, que perdera o siso, numa das quais está escrito:

Lo giorno se n’andava e l’aere bruno toglieva gli abimai che sono in terra dalle fatiche loro, ed io sol uno m’apparecchiava a sostener la guerra sì del cammino e sì della pietate, che ritarrà la mente che non erra.

O Muse, o alto ingegno, or m’aiutate, o mente che scrivesti ciò ch’io vidi, qui si parrà tu nobilitate. [O dia terminava e sua luz, esmaecida, poupava fadigas às criaturas terrenas, ao tempo em que me aprestava a enfrentar a guerra do caminho e da piedade ante as lastimosas visões, que minha memória com exatidão vai retratar.

Ó Musas, ó supremo gênio, auxiliai-me! Ó mente que, fiel, gravaste quanto vi, mostra agora teu espírito nobre!]³⁶

Chamado Tanque, o novo monstro, que este cavaleiro vai agora arrostar, é o mais poderosamente feroz:

Um monstro adamastor
de cem mil rodas. [...]

Arrostar. Este verbo (transitivo e intransitivo) é um dos que bem quadram a um cavaleiro assim:

Encarar com o rosto direito, sem medo, afrontar; fazer face a; resistir sem dar mostras de covardia ou fraqueza: “Corações denodados, que *arrostais* invencíveis o horror, a chama, o ferro, a morte, a glória” (Bocage); “Quem a natureza *arrosta*, não acuse a quem o imita” (Castilho). Apresentar-se face a face, ou rosto a rosto, para resistir (*a* ou *com*): “Para *arrostar* com as iras do gabinete de S. Lourenço...” (R. da

³⁵ *Ib.*, ed. cit., p. 28-9.

³⁶ ALIGHIERI, Dante. *Inferno*, op. cit., canto II, versos 1-9.

Silva). *Arrostaram* desassombradamente àquele cometimento. F. Rosto.³⁷

Mas, e o narrador, quem é ele, afinal? Numa história como esta, a de um cavaleiro que surge sem mais nem menos, em pleno século XXI, é o que quer saber todo leitor, seja o “desocupado”, como o qualifica Cervantes no prólogo da primeira parte do *Quixote*, seja, como no prólogo da segunda, a quem chama de “ilustre, ou plebeu”. Então, para que não fique aborrecido, mais uma vez, dizê-lo sem identidade, e antes de contar a peleja com o Tanque, o narrador é o próprio cavaleiro não desdobrado, não seu duplo fundamental, não seu *alter ego*, mas sua máscara sobreposta à de seu delírio, à da lógica do que alucina, como uma projeção objetivante. Não é, porém, como o forjado narrador do *Quixote*, que chega a apresentar um Eu, e escrupuloso, pois afirma que se dera ao trabalho de consultar arquivos, verificar documentos, para contar fiel e fidedignamente a história de Alonso Quijano transformado em cavaleiro andante: “[...] lo que yo he podido averiguar [...] y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha [...]”³⁸ Na segunda parte do *Quixote* sabe-se que se trata de um livro dentro do livro, esforçando-se Cervantes para convencer o leitor de que não é ele o autor: diz que o livro foi escrito em árabe por um tal Cide Hamete Benengeli; conta como descobriu por acaso o manuscrito num mercado de Toledo, que o adquiriu e contratou alguém para traduzi-lo para o espanhol, apresentando-se como o editor da tradução. Mas não pode garantir que a tradução seja fiel ao original. Afirma, porém, que a versão de Cide Hamete é a única verdadeira da história de Dom Quixote; que tudo o que livro relata aconteceu na realidade. Ora, o narrador é, supostamente, o próprio tradutor para o espanhol e, ao mesmo tempo, quem adapta e às vezes comenta o manuscrito daquele. Já se vê que jogo sofisticado armou Cervantes para ocupar seus leitores, sejam eles desocupados, ilustres ou plebeus.

Também sofisticado é o jogo de Brasileiro ao montar a sala de espelhos que é este poema, cujo narrador é o próprio cavaleiro. Poema que é obra de linguagem, e linguagem pura, a qual só fala de si mesma, não expressa nenhuma realidade preexistente. Por isso se reduplica, desdobra-se indefinidamente. Daí sua especularidade: é imagem de si própria. Nesta sala de espelhos que é o poema e seu devir, a leitura que nele e através dele se experimenta, em que os signos se entrelaçam, tendendo a se repetir ao infinito, porque são as figuras do mundo e a marca imposta às coisas desde sempre, o

³⁷ Cf. CALDAS AULETE, op. cit.

³⁸ *Don Quijote*, ed. cit., p. 36.

que se lê é também um livro, *O cavaleiro* — grafemo-lo, pois, assim — dentro de outro livro, *Dedal de areia*. Livro no sentido daquele que conta uma história, o mais familiar ao leitor, porque o instiga, prende-o, organizado que está como narrativa em torno de duas perguntas: “O que aconteceu?” e “O que acontecerá?”. Prender o leitor, ou ouvinte, ou espectador. É o que diz Renoir:

A obra de arte deve cativar, envolver, atrair. É o meio pelo qual o artista transmite suas paixões, é a corrente atirada para puxar o espectador. Uma obra de arte deve pegar e prender a pessoa, envolvê-la completamente e carregá-la para longe.³⁹

Outro jogo, outra sutileza: a expressão “dedal de areia”, que serve de título ao livro maior, significa “porção muito pequena”; diz-se também “dedal de vinho”; ambas remetem semanticamente a “ninharia” — do espanhol *niñeria* [de *niño*], que é “ação própria de criança”; coisa sem préstimo ou valor; insignificância —, palavra para a qual o *Aurélio* dá trinta sinônimos (muitos deles populares): *babugem, bagatela, borra, bugiaria, bugiganga, burundangas, cascavel, frioleira, futilidade, inânias, maravalhas, migalhice, mogiganga, nada, nica, nonada, ossos de borboleta, palha, quiquiriqui, quetilquê, quotiliquê, trampa, trica, tuta-e-meia* e (brasileirismos) *bagana, bolacha-quebrada, chorumela, gueta, mexinglório, minigâncias, quixiligangue*. Não custa lembrar: “nonada” é a palavra que abre *Grande sertão: veredas* [1956], de Guimarães Rosa. Mais jogo criou Brasileiro, o que também vem muito a propósito do *Quixote*, da ludicidade que é a leitura armada por Cervantes: na parte 22 do poema, o cavaleiro, como um menino, joga gude com Sancho. De resto, que graça teria uma história se ela não fosse em si um jogo da inteligência e, como tal, festa para o espírito?

Bem. E o “Tanque”? Este vocábulo aparece grafado com maiúscula; “adamastor”, com minúscula. Brasileiro cola ao poema outra referência fundamental da literatura épica — o gigante Adamastor, um dos titãs mitológicos, filhos da Terra, que se rebelaram contra Júpiter, por quem foram vencidos. Homero cita-o no canto XXII, verso 212 da *Odisséia*, e Virgílio, no canto III da *Eneida*. Em *Os lusíadas*, no canto V, versos 39-59, Camões o concebe como um monstro, que, simbolizando o Cabo das Tormentas, vocifera ameaças de vingança contra os navegadores portugueses no caminho para as Índias; assim o descreve:

³⁹ RENOIR, Pierre-Auguste. In: _____. RENOIR. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, op. cit., p. 32 e 54.

[...] uma figura
 Se nos mostra no ar, robusta e válida,
 De disforme e grandíssima estatura:
 O rosto carregado, a barba esqualida.
 Os olhos encovados, e a postura
 Medonha e má e a cor terrena e pálida;
 Cheios de terra e crespos os cabelos,
 A boca negra, os dentes amarelos.

Tão grande era de membros que bem posso
 Certificar-me que este era o segundo
 De Rodes estranhíssimo Colosso,
 Que um dos sete milagres foi do mundo.
 C'um tom de voz nos fala, horrendo e grosso
 Que parece sair do mar profundo.
 Arrepiam-se as carnes e o cabelo,
 A mim e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo!⁴⁰

Com a hipérbole, uma das modalidades da metáfora, Camões agencia outra, a personificação, ou animismo, ou, ainda, prosopopéia — que é a atribuição, a seres inanimados, de ações, qualidades ou sentimentos próprios do homem. “A mais genialmente arrojada prosopopéia da língua portuguesa é, sem dúvida, a personificação do Cabo das Tormentas na figura do gigante Adamastor”.⁴¹

O narrador de “O cavaleiro” é leitor tão cioso de epopéias, tem o juízo tão atento aos tropos, especialmente os que se fundamentam no princípio da semelhança, que a imagem “cem mil rodas” (do Tanque) também remete na mesma frase ao mesmo canto V de *Os lusíadas* (verso 51), em que o gigante se identifica:

Fui dos filhos aspérrimos da Terra,
 Qual Encélado, Egeu e Centimano;
 Chamei-me Adamastor, e fui na guerra
 Contra o que vibra os raios de Vulcano [...]

Dos gigantes que moveram guerra aos deuses, Camões enumera apenas três, um dos quais, Centimano, possuía cem braços e hálito de fogo; mas, por causa da rima, acentua *Centimano*, isto é, para contar precisamente a sílaba métrica.⁴²

⁴⁰ CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Edição crítica e comentada por Francisco da Silveira Bueno. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d, p. 411 (Coleção Clássicos de Ouro).

⁴¹ ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 28. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1987, p. 463.

⁴² Cf. *Os lusíadas*, ed. cit., nota 2 de Francisco da Silveira Bueno, p. 418.

Na parte 2 de “O cavaleiro”, fica-se sabendo que o Tanque não é um só, mas uma porção de “tanques”⁴³, agora grafados com minúscula, os quais “são monstros broncos, homens/ broncos os montam, escravos/ de escravos” (versos 1-3). Finda a parte 1 quando, após a chegada do “monstro adamastor”, “o cavaleiro apenas tange a mosca/ do elmo, baixa a viseira, arrosta”, com o narrador que arremata: “Acompanho-o”. Surpreendentemente, porém, dessa vez o cavaleiro não usa as armas da poesia, tão desprezíveis são esses monstros. O que faz?

Dedica-lhes
umas poucas palavras de desdém
e deixa-os

na planície. Os
tanques esfazem-se como bolhinha
de ar, não antes
de demolir pequenas montanhas.

(Parte 2, versos 8-14)

Se não sabemos quais são essas “palavras de desdém”, pouco importa. O que eram “pragas mais temíveis” não passavam de “monstros broncos”, montados por “homens broncos”, e

Não é assim
que se faz a boa e bela guerra,
não é com essas exdrujulices sem gramática
que se aperfeiçoa a crueldade humana.

(Parte 2, versos 3-6)

Mas, por ser a narrativa, o poema, um jogo enigmático, no sentido de ilusionista, esse jogo ora é o de espelhos refletidos, ora o de espelhos justapostos. Na reflexão, que é perfeita, não se percebe que o narrador é o próprio cavaleiro, à medida que se sucedem as cenas e o que diz — seus versos, seus aforismos, suas tiradas, suas *boutades*. Na

⁴³ Em sua acepção bélica, tanque é um sistema de armas que reúne, em si, sob determinada prioridade, os cinco requisitos essenciais ao combate: poder de fogo, ação de choque, proteção, mobilidade e informação e comunicação. Possui, como elemento do subsistema mobilidade, o trilho através do qual se desloca, podendo atravessar terreno difícil a grande velocidade. Tem, como armamento principal, uma peça de elevado calibre. Em inglês designa-se por *Main Battle Tank (MBT)*; daí o uso popular do termo “tanque”. Por ser um veículo de combate blindado, é utilizado geralmente pela cavalaria de um exército para atacar forças inimigas. A cavalaria é a arma das forças terrestres que, antigamente, combatia a cavalo em ações de choque ou de reconhecimento, e que, desde a Primeira Guerra Mundial, desempenha missões semelhantes, mas fazendo uso de veículos blindados. Os tanques atuais, como os norte-americanos, possuem recursos bastantes sofisticados. Cf. WIKIPÉDIA. Enciclopédia, versão livre on line. http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal Acesso em: 3 ago. 2008.

justaposição, também perfeita, o que o cavaleiro diz num momento, apresentando-se com a máscara do narrador, repete no momento seguinte, apresentando-se com a máscara dele próprio, cavaleiro, que é assim o roteirista, o fotógrafo, o montador e o diretor da seqüência de imagens — o poema — que é ele mesmo, projetado na cabeça do leitor.

Ora, não é isso, a ilusão, a base do cinema? O registro das aparências da realidade sobre uma película sensível, que fez nascer a fotografia, combina-se com uma propriedade fisiológica, já observada há séculos: a retenção pelo olho humano, durante algum tempo, da imagem fixada na retina. Daí a ilusão do movimento, porque as imagens que impressionam o olho não se apagam imediatamente, permanecem retidas durante uma fração de tempo. A chuva, por exemplo. O que vemos não são gotas de água que os olhos registram, mas numerosos fios líquidos. Ou, quando fixamos por um instante o sol ou uma lâmpada acesa, o clarão persiste na retina depois de desviado o olhar do foco luminoso. Ilusão, porque a série de fotogramas (na história do cinema, a princípio 16, depois 20, depois 24 por segundo), que são a unidade material da película, reproduz vários momentos de um movimento. Ilusão, portanto, porque o primeiro quadro da fita ainda continuará presente na retina quando o novo quadro surgir para impressioná-la. Ilusão, em suma, porque o cinema não capta movimentos, mas imagens fixas — que, quando projetadas, à velocidade de 24 por segundo, nosso olho as recebe como se fossem contínuas.

Aforismos, dissemos acima. Em todo o poema há uma porção deles. Poeta e pensador, à maneira de Nietzsche, este cavaleiro, ser intempestivo, desarrumador do arrumado, não pensa à luz do construído como um sistema, porém aforismaticamente, experimentalmente. “Se perseguir uma idéia é abandonar várias outras pelo caminho, o que é o aforismo — modo de expressão privilegiado por Nietzsche — senão a possibilidade de perseguir uma mesma idéia partindo de diferentes perspectivas?”⁴⁴ Se este cavaleiro é um devir do Quixote, é também um devir de Nietzsche, do Zaratustra, que ele encontra intensamente, embora não cite em nenhum momento o pensador e poeta alemão e sua criatura, mas os alude. Encontra o quê? A percepção de que tudo o que é bom provém de um combate. E o mestre comum de Nietzsche e deste cavaleiro é o pensador do combate, Heráclito, que ele também não cita, mas alude.

Não é assim, sabemos, que
se faz a bela, a louvável guerra.

⁴⁴ MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 21.

Para fazê-la há que trocar o homem.
O que há não serve. É covarde. E mente.

(Parte 2, versos 15-18)

Engenhoso, sutilíssimo cavaleiro, este: justapõe no verso acima um “sabemos”, dito por ele mascarado de narrador, ao que ele mesmo tinha dito mais acima.

A função de matar, que é a de qualquer exército, e hoje computadorizada, institucionalizada cada vez mais em sua loucura, é aqui afrontada, desmascarada por outra loucura, simétrica mas inversa: a do humor, que, ao encarnar o grotesco-ridículo, constitui-se como forma de resistência à opressão do pensamento único. À fantasmagoria do horror, que se converte em *déjà vu*, como Kafka prenunciou, à ciranda de carnificina que é qualquer guerra, “a mesma merda”, e um monte de merda diante do qual se vê a condição humana, como no quadro de Miró, este cavaleiro —

O arrostador de nãos.
O salutar nos dizeres. O que crê
piamente no impossível”

(Parte 6, versos 12-14)

— opõe o desprezo de “umas poucas palavras”, pois acredita “piamente no impossível”: combater com a potência da linguagem para reduzir aqueles monstros a nada, “bolhinha de ar”. Quanto às outras pragas que surgem logo após os tanques, “as aves de aço e aspersores de balas” (Parte 2, versos 19-20), diz irritado o cavaleiro na seqüência sucessiva (versos 21-22): “quão tolos / sois. Só destruí a vós mesmos”. E, já que a tolice é irmã gêmea da covardia e da mentira, a serviço da má e feia guerra, de outro recurso vale-se o cavaleiro: o do ascetismo. Para que seu dito se cumpra, sua pura crença no impossível, “Basta jejuar quarenta dias”, que é o segundo segmento do mesmo verso 23; o primeiro diz: “E aguarda”.

Fragmentos, versos e pensamentos em lascas, pedaços de imagens, cortes, reflexos, justaposições, montagem a serviço da colagem, caosmos. Assim é todo o poema “O cavaleiro”. Nele, em sua tela que é todo o texto, há capturas, referências de, alusões a e glosas de: Cervantes com o *Quixote*-livro e o Quixote-personagem com Sancho Panza (estes, sete vezes), Homero, Shakespeare (duas vezes), Mallarmé, Mark Twain, Drummond (duas vezes), Cristo (duas vezes), Terêncio, Kant, Rimbaud, Camões (duas vezes), Nietzsche e Heráclito, talvez mais autores, dissimulados, e o próprio Brasileiro,

do que se impregna da ressonância de dois de seus poemas, ambos por sinal do livro *A pura mentira* (1978/1982). Num, “Roda mística” (escrito em 6-3-78), dizem os versos finais: “A verdade é uma só: são muitas. / E estamos todos certos e sem rumo”. No outro, que é todo um poema (escrito em 12-1-80), ei-lo:

COMO UM VENTO

Sou cavaleiro, cavalgo
meus magros cavalos negros
meus quatro
cavalos negros cavalgo nos campos
rasos da alma, eu, quatro vezes
cavaleiro de célebres cavalgadas
por estrelas, rotas ínvias mapas
rotos...

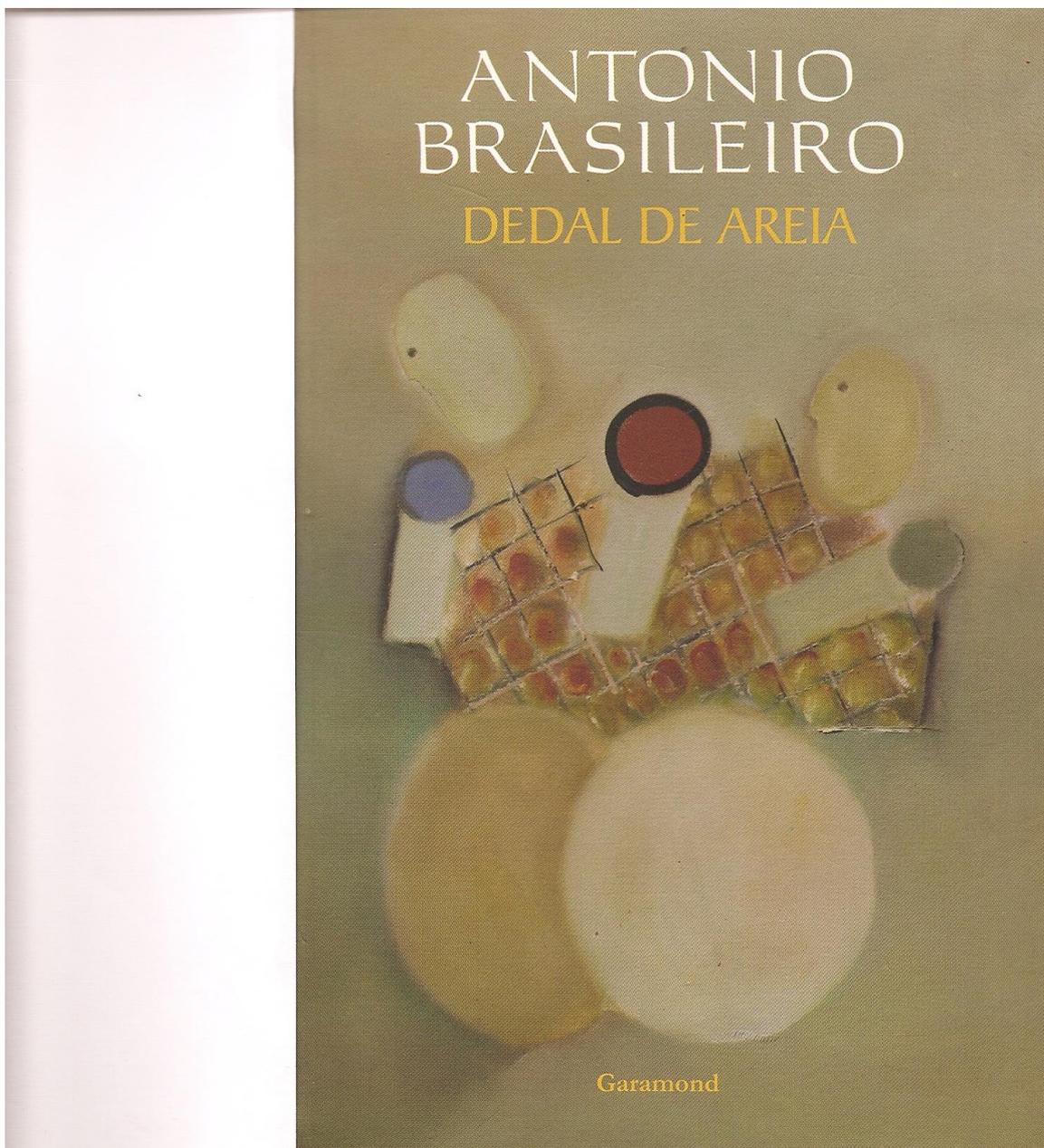
7. Bicicleta cubista. Identidade. Luta. Silêncio ou música. A flecha de Nietzsche

Geralmente o olho do espectador-leitor contenta-se em apreender num instante o todo da capa, a imagem que ela é em si: no caso do livro *DEDAL DE AREIA*, formato 21 x 14 cm, com o nome do autor, ANTONIO BRASILEIRO, a 8 mm da linha de corte, corpo 36, caixa-alta, branco; meio centímetro abaixo, com a mesma tipologia, o título, igualmente em caixa-alta, corpo 28, em amarelo indiano; a ilustração a seguir — imagem desterritorializada e subordinada à veiculação da peça gráfica: uma pintura do próprio Brasileiro, sem data nem assinatura, óleo sobre tela, 55 x 40 cm, digitalizada, tratada e reduzida — ocupando a maior parte do espaço, em disposição equilibrada, simétrica em relação às laterais; e, embaixo, a 1 cm da linha de corte, o nome da editora, **Garamond**, em negrito, corpo 14, com outra tipologia e impresso no mesmo tom do título. O fundo, contenta-se o olho em dizer que é um cinza fosco.

Assim a capa, não se sabe que livro é este, seu gênero, pois aí se omitiu a informação que o classifica: poesia ou poemas. É verdade que a primeira frase do texto da contracapa diz: “A principal marca do discurso poético de Antonio Brasileiro é a leveza”. A última: “Eu completaria, não para os seus amigos particulares, mas para os amigos da poesia”. Não se sabe que Eu é esse; e o leitor, desocupado, ilustre ou plebeu, se ler o texto das orelhas, ficará então sabendo que seu autor é Miguel Sanches Neto.

Mas, já que esse espectador-leitor é anônimo, plural, sem rosto, massa abstrata, o olho dele foi formado por uma “categoria estética”, a do gosto, que é o que afinal

importa, não as medidas, detalhes, filigranas, o jogo dos elementos gráfico-visuais. Pronto. Vale a lei da mínima elaboração perceptiva. O objetivo comunicacional foi atingido: “Ele bateu o olho na capa e gostou”. Com muita frequência, nem mesmo chega, por segundos, a olhá-la: vai logo abrindo o volume, folheia-o vagamente, lê o texto das orelhas e o da contracapa, quando os lê, e vai direto ao assunto, quando vai.



Não se vê o quadro com os tubos metálicos, as barras, as forquilha, nem os selins e guidons, tampouco os pedais, os encaixes, a corrente, o rolamento da pedaleira, o garfo de suspensão, os raios das rodas, aros, pneus etc. Que relação há entre o que se diz (título

do livro) e o que se vê (imagem plástica)? Nenhuma. Deliberadamente, o autor do livro e do quadro omitiu a informação de que este é um de seus trabalhos da série *Ciclistas*. “*Dedal de areia*”?, pergunta-se o leitor. “Não estou vendo dedal nenhum”. E põe-se a procurar no sumário, pois a essa altura já sabe que se trata de um livro de poemas, um texto com esse título. Encontra-o, mas assim: “A prosa do mundo e o dedal de areia”, poema escrito em 23-6 e entre 7 e 18-11-2004. Lê-o:

Espadachim das sombras multivárias,
há que cuidar dos minotauros da psique.
Eis que a verdade é a multifacetada
e o mais, sombra de enigmas.

A deusa nua tem cheiro de jasmim
e a razão trescala a alho-porro.

Seis versos que só o deixam em trevas e confusão. Chamemo-lo de leitor imaginário, ainda que sem rosto, mas agora destacado da massa abstrata que antes o incluía. É um leitor que pergunta e, como leitor de poesia, um leitor que imagina. Se alguma ilustração ele tem, digamos que sim, pensará no Minotauro de Creta, no Labirinto, construído por Dédalo, onde foi encerrado aquele estranho ser com corpo de homem e cabeça de touro. E desta associação do segundo verso do poema com tal mito, forçado que foi a pensar, que é problematizar sempre e, pois, experimentar, verá que sua pergunta, com a força iluminadora que produziu, leva-o agora a se sentir mais leitor de poesia, *mais* perto do Outro que ele radicalmente é. “Os mitos existem para que nossa imaginação os anime”, diz em pensamento. Essa frase lhe sai assim mesmo, bem torneada, precisa, perfeita; acende-se nele, cintila. Impressiona-o tanto, que decide anotá-la. “Fui eu mesmo que pensei isso, que disse isso? Puxa, está bom; está, sim”. É uma paixão, a paixão da leitura, o que agora começa a experimentar. Seu *mais* é seu próprio ser que está em jogo, *mais* que é ambíguo, dissimulado, que desliza para o *menos*, girando como uma porta em seu eixo silencioso. E seu *agora*, não mais medido, nem cronológico, nem psicológico, mas ontológico, é o que o leva para longe do reconhecível e do tranquilizador.

“É *isso* a realidade poética? *Isso*, o que eu não estava procurando, mas encontrei? Pensar poeticamente sem ser poeta? O que não é mais uma fonte de saber, e sim o que ganha corpo como uma forma de pensamento, de experimentação-vida, do que nos afeta

por ser um todo que vibra, se enlaça e se desprende em seus agregados sensíveis? Um todo que é sempre devir? Novidade que permanece novidade?”

Volta agora os olhos para a imagem da capa, e vê o quadro da bicicleta, quadro que é mesmo como se chama a armação de tubos metálicos, toda a geometria que é esta imagem, o princípio estrutural da bicicleta, a gênese de sua concepção, o quadro que não vira no quadro da pintura para ali transposta. E então o impacto visual e estético dessa bicicleta de dois ciclistas, pois o espaço em que ela se compõe, e como o compõe, é mais *pensado* do que visto. Espaço cézanniano, que Picasso e Braque exploraram, levaram adiante. Bicicleta cubista.

O cinza do fundo é um cinza háptico, e não ótico, mistura em que não entra o preto, mas o amarelo ocre com azul cerúleo e branco. As cabeças das figuras são formas ovais: a da esquerda é composta com os mesmos tons do fundo, mas predominando o azul cerúleo; a da direita, com a proporção maior de amarelo ocre; os olhos são um discreto ponto preto; em volta das cabeças, a sombra é puro efeito do terra de siena misturado aos tons do fundo; abaixo das cabeças, mais sofisticada é a mistura dos tons: tom pele, amarelo ocre escuro, alaranjado, amarelo cadmo e vermelho cadmo.

Os ombros têm formas circulares e se compõem com as rodas, agenciando um espaço dinâmico virtual que é triangular — o do centro, que é o ombro esquerdo da figura dianteira e faz vibrar tudo, pois nele se concentra um dos movimentos do tronco em sincronia com a ação de pedalar, é o maior e composto com uma cor quente, vermelho cadmo, contorno preto e auréola; menor, por isso, é o ombro direito, composto com uma cor fria, azul cobalto e contorno de azul ftalocianina e azul-da-prússia; também menor é o ombro visível da figura traseira, composto igualmente com uma cor fria, azul cerúleo e toques em volta, quase imperceptíveis, de amarelo ocre escuro. Os braços da figura dianteira estão compostos com o tom pele, mais branco, mais azul cerúleo; o da figura traseira, com amarelo ocre e azul cobalto.

As linhas cruzadas com sépia e azul-da-prússia compõem, por seu tracejamento, uma geometria inesperada, háptica, de cubos montados, recheados com toques e manchas de amarelo ocre, branco, cinza háptico e alaranjado. Toda essa textura é o que espacializa os dois quadros: o da bicicleta de dois ciclistas, vistos de perfil, e o háptico desta pintura onde o ombro do meio, por sua potência, cria uma perspectiva que não se delinea mas termina por se impor. Ombro que, por ser o eixo do movimento central da bicicleta e da tela composta, dinamiza o ombro visível da figura traseira e permite ao outro, o ombro da esquerda, criar o ângulo de avanço. É ele que comanda as cabeças, os

outros ombros e dá vida, propulsão, às rodas, porque as faz congeminar-se — a da frente, em amarelo ocre escuro e manchas sutis de sépia e branco, que ao espaço do chão impõe seu movimento e sua própria sombra; a traseira, em claro cinza háptico, sutilmente manchado de ocre.

Arte da linguagem e arte da imagem. Podemos com a linguagem ver a coisa por todos os lados? A palavra não se apresenta mais como palavra, mas como uma visão liberta das limitações da visão? Não será porque a palavra (aqui, a da poesia) é inquietante, isto é, diferente, que leva e trás, ela mesma diferindo do falar, e nessa medida é palavra obscura e palavra clara, que não descobre nada, já que nela tudo é descoberto sem se descobrir? Por que a coisa deveria ser então separada entre a coisa que se vê e a coisa que se diz (se escreve)? A arte da imagem (neste estudo, pintura e cinema) não guarda uma certa relação com o sonho? Diz Blanchot:

Ver no sonho é estar fascinado e o fascínio produz-se quando, longe de apreender a distância, somos possuídos pela distância, investidos por ela. Na visão, são somente tocamos a coisa graças a uma distância que nos alivia, mas a tocamos sem ficar estorvados por ela. No fascínio, talvez já estejamos fora do visível-invisível.⁴⁵

É ainda Blanchot quem nos força a pensar: “Falar não é ver”.⁴⁶

Mas, já que a poesia é volta, no sentido de torção, giro desviante, a estranheza de um avanço que é desvio, por ser toda procura nada mais que o giro da busca, uma crise, um acontecimento que é crítico, um devir, eis-nos de volta ao cavaleiro. Ouçamo-lo ainda:

Um cavaleiro é a soma dos cavaleiros
e mais um [...]

(Parte 11, versos 1-2)

[...] um cavaleiro
é a soma (e o aprendizado) dos cavaleiros.

[Parte 14, versos 13-14]

Há uma antigüidade em todo cavaleiro.
Uma voz, um eco, uma voz.
Eles se vestem de armas obsoletas,
mas justo para passar despercebidos.

⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita — I: a palavra plural*, op. cit., p. 69.

⁴⁶ Cf. ib. p. 63-72.

Justo para afirmar a antigüidade
de todos
[...]
Uma antigüidade ainda mais antiga
sobe de nosso peito em forma de soluço.

[Parte 19, versos 1-6 e 18-19]

Estradas são cavaleiros, o
mais
 é pó de estrada,
 vida expectada,
 nada a declarar.

[Parte 24, versos 22-26]

E nos perguntamos: que cavaleiro, afinal, é este? E ele próprio, por ser poeta, e, estranhamente, poeta e louco, tornado-se simétrico a si mesmo, porém não em campo inverso; ele que, diferindo do da Mancha, não recobra a razão que quis dominá-lo, silenciá-lo, nem volta como o outro, para morrer em paz com um nome, Alonso Quijano, ele não tem nome, assim prossegue, está a caminho, no meio do caminho, e nos responde perguntando:

[...] Cavaleiro?
O de si mesmo? O da máscara
de si mesmo? O da triste figura
de si mesmo?

[Parte 26, versos 5-8]

Então, nos damos conta, neste meio do caminho, que a leitura literária como experiência faz-nos desprender do poder de dizer Eu, por ser intempestiva, nietzschiana; por ser esse devir que bifurca com a história, que é a do presente estudo, o que nos levou a ler um pouco da poesia de Antonio Brasileiro. Na intempestividade, o atual não é o que somos, mas aquilo em que vamos nos tornando, o que chegamos a ser — o Outro, o próprio exercício crítico do pensamento, que é pensar diferentemente. Por isso precisamos distinguir o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história, que é a desta leitura e, nela, a do investimento de vida que fizemos.

Aprendiz de leitor de poesia. Não foi assim que nos dissemos no colóquio sobre a poesia de Brasileiro, do qual participamos, em junho de 2004, promovido por esta

Universidade? Em carta de 1924 a Manuel Bandeira, escreve Mário de Andrade: “Para mim a melhor homenagem que se pode fazer a um artista é discutir-lhe as realizações, procurar penetrar nelas, e dizer francamente o que se pensa”.⁴⁷

É o cavaleiro que, aqui, nos arrosta para que possamos desprender-nos de nossa continuidade de leitor, dissipar essa identidade temporal em que nos olhamos para conjurar as rupturas da história. Em todo este poema, Brasileiro não nos diz outra coisa senão que só é possível autenticar a identidade pelo jogo das distinções. Daí a diferença: nossa razão é a diferença de nosso discurso (este estudo); nossa história (a desta leitura e a de nossa vida), a diferença dos tempos; nosso Eu, a diferença de nossas máscaras.

Tão espanhol quanto Cervantes, diz-nos Unamuno:

La vida es lucha, y la solidaridad para la vida es lucha y se hace en la lucha. No me cansaré de repetir que lo que más nos une a los hombres unos con otros son nuestras discordias. Y lo que más le une a cada uno consigo mismo, lo que hace la unidad íntima de nuestra vida, son nuestras discordias íntimas, las contradicciones interiores de nuestras discordias. Sólo se pone uno en paz consigo mismo, como Don Quijote, para morir.⁴⁸

Três operações se encadeiam na leitura das duas primeiras partes deste poema e se prolongam em todo o seu texto: 1) a do *mais*, que é a dos artefatos da poesia, a veemência do que diz o cavaleiro, a notabilidade dos recursos de que dispõe, culminando com o Canto Terceiro do Inferno, quando ele, em seu cavalo tosco, investe contra os monstros, convertidos num só, um helicóptero de aço e maior do que uma praça, para transformá-lo num coleóptero desmilingüindo-se; 2) a do *menos*, que é a depuração em si da poesia, o devir a que ela chega como fala essencial, para obter efeito máximo com recursos mínimos, quando o cavaleiro, com a vinda de “outras pragas mais temíveis”, tanques em profusão coalhando a planície, monstros brancos, montados por homens brancos, “Dedica-lhes / umas poucas palavras de desdém [...]” e eles “esfazem-se como uma bolhinha / de ar [...]”; 3) a da fuga da poesia, quando o cavaleiro, irritado com a tolice dos homens covardes e mentirosos, que chegam com “aves de aço e aspersiones de balas”, denuncia-lhes a destruição por si mesmos e confia neste vaticínio, recolhendo-se a um jejum de quarenta dias. Fuga em que a poesia é impelida para seu limite próprio, a fim de lhe descobrir o Fora, silêncio ou música.

⁴⁷ ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Coleção Prestígio. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 25 (Coleção Prestígio).

⁴⁸ Citado por Fausto Cunha in *A luta literária*. Rio de Janeiro: Editora Lidor, 1964, p. 7.

Assim, o poema “O cavaleiro”, que é um grande livro, termina sendo o avesso de um outro livro, o qual só se escreve na alma, com silêncio e sangue. Diz Nietzsche que um pensador, e todo poeta digno desse nome é um pensador, sempre atira uma flecha, como no vazio, e que um outro pensador a recolhe, para enviá-la em outra direção.⁴⁹ O que recebeu de Cervantes, Brasileiro transformou profundamente, a ponto de ter trocado o material da flecha.

⁴⁹ Citado por Gilles Deleuze in *Conversações*, op. cit., p. 192.

CONCLUSÃO

É muito freqüente, ao longo deste estudo, a repetição de versos e fragmentos de poemas de Brasileiro, tanto os escolhidos para tematizar o que chamamos experimentação-vida, termo de inspiração nietzschiana, quanto os que entram no âmbito desta leitura. Por que isso? Se disséssemos que se trata de procedimento inerente à abordagem dos poemas, do que cada um exige de atenção detida e análise, a repetição deles no todo ou em parte estaria justificada e assim não faltaríamos ao *quod erat demonstrandum*. Mas não só cometeríamos a ingenuidade de uma tautologia: a repetição seria exterior ao texto dos poemas em si, porque subordinada a um princípio formalista, próprio dos escoliastas ou exegetas. Faríamos assim pura — e fria, cabe o adjetivo — análise textual, com o que *explicaríamos* os poemas, assim como se explica um problema de matemática. Explicar um problema não é *matá-lo*? *Mataríamos* os poemas.

Se dizemos, porém, que a repetição é o devir do verso, palavra que, etimologicamente, significa *retorno*, por se constituir como uma linha interrompida que gira indo e vindo, o inverso da linha contínua da prosa, vamos ao encontro do projeto deste estudo. Em que consistiu este projeto, que valor seminal o anima, para se abrir à reflexão? Consistiu no fato de que, com o advento da modernidade, com o novo regime de signos que se configura entre fins do século XVIII e início do século XIX, com o nascimento do conceito de homem, que até então não existia, com o duplo empírico-transcendental que ele é, apareceu o ser da linguagem. Este ser é a repetição, a auto-implicação, a auto-referência, *a fortiori* quando está em jogo a linguagem literária, a única que só fala de si mesma.

Inquietante ao máximo é o aparecimento do ser da linguagem, porque correlativo ao desaparecimento do sujeito falante. À pergunta de Nietzsche, “Quem fala?”, responde Mallarmé: “A linguagem”. Este, o grande abalo, e, com ele, a ruptura que se deu: assim que o homem nasce, morre. Nasce porque Deus, morto pelo niilismo da modernidade, deixou um vazio que, se pensava, seria ocupado por um ser que vive, fala e trabalha. Ser que passa a ter, pois, uma historicidade preexistente; que é empírico, na medida mesma de sua biologia, dos signos de que é portador, o que lhe permite constituir para si todo

um universo simbólico, e porque produz, no sentido estritamente econômico, o que se liga à distribuição e ao consumo dos bens. Mas também ser que, ao acabar de nascer, morre, porque ser o sujeito de sua própria consciência e de sua própria liberdade é ser uma metamorfose de Deus.

Puro ser de palavras, um poema tem uma singularidade, isto é, singularidades múltiplas; é um bloco de sensações, de devires. Sua leitura, por isso, é sempre diferente a cada vez, já que só pode ser experimentada como primeira e única. Leitura fascinante: porque a identidade do leitor, a de seu Eu, se acha perdida, não em benefício da identidade do Um ou da unidade do Todo, que ele supôs ser o poema, e sim em proveito de uma multiplicidade intensa em que as relações de potência das palavras atuam umas nas outras. Em cada palavra, todas as palavras.

Aquela moça só sou eu, pensei um dia.
Parece-se com a estrela que carrego, fria.

Reflexão. O prefixo *re*, que designa “volta”, é aqui a curva do movimento do que se diz, se escreve, se lê poeticamente. Ao flectir, experimentamos a torção que é nos volver sobre nós mesmos. E nos dobramos, *des-locamo-nos*, *des-viamo-nos*.

Símbolo. Palavra que, em sua etimologia, significa “encontro”. Curiosa significação, essa, porque lúdica: encerra um jogo misterioso, como se a razão de ser das etimologias não fosse outra senão a de fechar rapidamente a palavra sobre si mesma, como fazem certos animais que se retraem em sua concha quando tocados, ou como as plantas sensitivas. Mas, em seu sentido primitivo, encontrar não é de modo algum chegar a uma conclusão, obter um resultado prático ou científico: é tornear, dar a volta, rodear. Encontrar um canto é tornear o movimento melódico, fazê-lo girar. É mais uma vez Blanchot quem nos faz refletir:

As palavras estão em suspenso; essa suspensão é uma oscilação muito delicada, um tremor que não as deixa nunca no lugar. No entanto, elas também são imóveis. [...] de uma imobilidade mais movediça do que tudo que se move.¹

Então é preciso distinguir: há a repetição que só implica a semelhança, porque fundada na exatidão e na equivalência da substituição, e há a repetição que não apenas

¹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita* — I: a palavra plural, op. cit., p. 66.

não se refere a uma equivalência de seres semelhantes, como não tem nada a ver com a identidade do Mesmo. “Fada, a só, não é somente Fada, a só”.

A repetição deste ser de palavras que é Fada, aquela moça só, magra, triste, velha, que tem o andar miúdo de um pássaro, que se veste como um espartano em dia de sábado, Fada para quem ninguém liga, “só eu”, que ali a vejo, há dez mil dias, regando umas plantinhas; a repetição que é “Fada”, este ser de palavras, o poema, e nós quando o lemos, e Brasileiro quando o escreveu. Que repetição é essa? Não é a que se dirige a algo de singular, que não pode ser substituído, e a algo de diferente, sem identidade?

Sim. Porque ao invés de substituir o semelhante e de identificar o Mesmo, ela, essa repetição, autentica o diferente. E se tensiona tanto, chega a seu limite, como a tensão do arco que impregna as fibras da madeira. Por não ser nem identidade do Mesmo, nem equivalência do semelhante, a repetição, a que aqui importa, está na intensidade do Diferente.

É nessa medida, a de sua lacuna iluminante, por não supor o Mesmo ou o Semelhante, por não fazer deles preliminares, que a repetição é o duplo, o reflexo, o simulacro. Ela é um virtual, supõe singularidades móveis e comunicantes que penetram umas nas outras através de uma infinidade de graus, de uma infinidade de modificações. Nisso reside seu segredo.

Na abertura em que se constitui este Programa de Pós-Graduação, em seu arco de pesquisa e reflexão, *Literatura e Diversidade Cultural*, a repetição não é o que o anima a não andar numa bitola só, a pensar como um exercício que é o de compor diferenças e se compor como uma diferença? Se grifamos a conjunção *e*, é porque a literatura, aqui a poesia, *não é só literatura*. Fada, a só, não é somente Fada, a só. O Aberto — uma noção poética que, tão cara a Rilke, um dos poetas evocados nas primeiras páginas deste estudo, pois fez dela uma experimentação — é, a um só tempo, conjuntivo e disjuntivo, justo pelo que suscita de divergência, de descentramento; e, como tal, potência afirmativa e afirmada.

É sob a forma do movimento que vai da rotina para a rotina, ao regar cotidianamente suas plantas, há dez mil dias, que se dá a singularidade de Fada, enquanto ela perde a identidade de seu Eu. Como ela poderia ser só Fada, a só, se uma de suas condições de possibilidade existenciais é erguer os olhos, desviá-los das plantas de todo dia, ainda que fugazmente, ainda que só por um instante, e voltá-los para cá? Não é precisamente na possibilidade desta volta, quando o poema chega a seu limite, na sucessão da sintaxe de cada verso, na torção que é cada um deles, que o narrador sente

pesar-lhe a mão? Como erguê-la no aceno para Fada, se ela voltar os olhos para cá? Como ser o devir de dez mil dias condensados nesse instante mágico, único, definitivo, que é o do desejo? Como pesa o que é condensado!

É por ser feito de palavras, que o narrador é retido por elas, e só pode repeti-las, gaguejá-las, balbuciá-las, murmurá-las. Mas é também por elas que ele é projetado: “Acenarei”.

É por ser a soma de vários cavaleiros mais um, a antigüidade de todos eles, “Uma voz, um eco, uma voz” [Parte 19, verso 2], que o cavaleiro, ser que escapou da fresta dos livros, como o da Mancha, mas diferente deste, deixa que os monstros se esfaçam na planície. Desvia-se dessas batalhas, depõe as armas da poesia, abre mão até mesmo do mais essencial que é o ser dessa fala — mas, para quê? Para voltar a ser a composição dele mesmo, re-flexão, verso, torção violenta, o eterno retorno à batalha incessante, que é a batalha consigo mesmo. É nesse limite que o cavaleiro, cada um de nós, em nada difere daqueles homens brancos que montavam os monstros, aqueles tolos, feitos com o aço da covardia e da mentira.

Aqui sobe, e bem alto, na volta deste poema, o lirismo reflexivo de Antonio Brasileiro. Que o alça à universalidade. Nesse limite, o ponto extremo de si mesmo, é que “Vai na alma a grande dor do cavaleiro” [Parte 27, verso 1]. Toda esta última parte do poema é a volta do cavaleiro sobre os próprios passos, o poema que havia se projetado, mas agora se retém. Inquietante retenção porque é a da “imobilidade mais movediça do que tudo que se move”. É quando “Uma antigüidade mais antiga / sobe de nosso peito em forma de soluço” [Parte 19, versos 18-19]. Como, então, ser cavaleiro?

“O de si mesmo? O da máscara / de si mesmo? O da triste figura / de si mesmo?” [Parte 26, versos 6-8].

Ouçamos, ainda uma vez, Blanchot:

L'œuvre fait apparaître ce qui disparaît dans l'objet. La statue glorifie le marbre, le tableau n'est pas fait à partir de la toile et avec des ingrédients matériels, il est la présence de cette matière qui sans lui nous resterait cachée. Et le poème [...] n'est pas fait avec des idées, ni avec des mots, mais il est ce à partir de quoi les mots deviennent leur apparence et la *profondeur élémentaire* sur laquelle cette apparence est ouverte et cependant se referme.² [Grifo do autor.]

² *L'espace littéraire*, op. cit., p. 297.

Como “O cavaleiro” e “Fada”, os outros poemas, “Um navio branco”, “Licornes no quintal”, “Dedal de areia” e “Quadro na parede”, cuja leitura experimentamos ao longo deste estudo, o que são eles *agora*, essa palavra elástica e plástica, em sua ontologia, em seu devir? São, como os experimentamos, em vez de compreendê-los, interpretá-los, explicá-los, seres de sensação, nada mais do que isso. Entranham-se em seu próprio acontecimento, na espessura de sua linguagem, e duram, ao invés de escorrer, nunca nos acenando com sua identidade, mas com sua diferença. As palavras de que são feitos tornam-se sua aparência e a *profundidade elementar* sobre a qual se abre essa aparência e, no entanto, novamente se fecha. Seus versos, seus fragmentos, evocados em sua volta nestas páginas, reencontrados na curvatura da reflexão, ora em diálogo consigo mesmos, ora em diálogo com a pintura, a música, o cinema, e com cada uma dessas artes fazendo uma aliança, mas como um *intermezzo*, um inter-ser, e não como uma correlação recíproca e localizável, eles, *agora*, quando lidos de novo, e não relidos, são o quê, senão seu próprio rastro?

O rastro de sua flutuação, de sua intensidade, o movimento pelo qual essa intensidade visa a si mesma ao visar o Outro que somos nós, que modifica a si mesma ao modificar esse Outro, e volta, enfim, sobre seu próprio rastro. Então, o que acontece? O Eu dissolvido torna-se a diferença em si, o desigual em si. Por que isso acontece? Porque há sempre uma outra vibração na que é nossa, um outro pensamento no que é nosso, uma outra posse no que possuímos, mil coisas e mil seres implicados em nossas complicações. O novo, o pensamento, o Fora, é sempre uma violência, uma torção, círculo sempre descentrado por uma circunferência excêntrica, movimento cujo sentido não é o da rotina para a rotina, mas o da rotina para a vertigem.

Concluir. A razão acadêmica, ao prescrever a palavra “conclusão” (como o faz com outras: “projeto”, “objetivos”, “referencial teórico”, “método”), corre o risco, não de se defender contra o caos em nome da ordem — mas, como bem observa Merleau-Ponty, de manipular as coisas e renunciar a habitá-las³, na medida em que se representa como razão científica; de confundir rigor com rigidez, e tornar-se metafísica, chegar ao equívoco de acreditar que existe um mundo mais real do que este em que vivemos; que o mundo da abstração, o da teoria enquanto teoria, é o da verdade, como a correspondência entre o real e o que se pensa, com o que torna este mundo simplificado, condicionado a

³ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: _____. *Textos escolhidos*, op. cit., p. 85.

suas necessidades práticas, ao qual atribui um sentido: torna-o calculável e previsível, faz dele um sistema, e não um processo, um devir.

Mas, proceder assim não é pensar, seguir na trilha de Sócrates? Identificar verdade e virtude? Tomar por virtuoso quem é “verídico”? Construir um ideal ascético e guiá-lo por ele? Só que, com isso, com essa “vontade de verdade”, diz-nos Nietzsche, “que não significa ‘eu não quero me deixar enganar’, mas, e não há escolha: ‘eu não quero enganar nem a mim, nem aos outros’, estamos no terreno da moral”.⁴ Nessa rigidez encastela-se o equívoco do positivismo, que, ao desqualificar o mundo supra-sensível, toma o sensível por verdadeiro, mantendo às avessas a dicotomia instaurada pela metafísica.

Este estudo deve muito a três pensadores neonietzschianos — Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze, pois viram os três, cada um a seu modo, que Nietzsche foi o primeiro a aproximar o trabalho filosófico de uma reflexão radical sobre a linguagem, o que subverte, por isso, o discurso ocidental. Vem bem a calhar que agora retornemos a Nietzsche, e à mesma página do aforismo há pouco citado, à mesma amplitude e audácia de sua visão:

Não há dúvida, o verídico, no sentido mais rigoroso e extremo, tal qual o prevê a fé na ciência, *afirma destarte um outro mundo* que aquele da vida, da natureza e da história, e enquanto afirma esse outro mundo, *nega* seu antípoda, este mundo, nosso mundo... mas compreendeu-se o se está em vias de compreender que é sempre numa *crença metafísica* que repousa nossa fé na ciência — que nós, também, buscamos, ainda hoje, o conhecimento, nós, ímpios e antimetafísicos, emprestamos nosso fogo ao incêndio que uma fé de mil anos acendeu, essa fé cristã que também foi a de Platão e que admitia que Deus é a verdade e que a verdade é divina...

Mas, o que aconteceria se isso se tornasse mais e mais inverossímil, se nada se afirma como divino senão o erro, a cegueira, a mentira — se o próprio Deus se afirmasse como nossa maior mentira? [Grifos do autor.]

Nietzsche também nos diz que não passa de um preconceito moral timbrar que “a verdade tenha mais valor que a aparência; [...] pois o que nos obriga a supor que há uma oposição essencial entre ‘verdadeiro’ e ‘falso’? [...] Por que não poderia o mundo *que nos concerne* ser uma ficção?”⁵ [Grifo do autor.] Na esteira dessa pergunta, não é com a finitude do homem que pode nascer o que Nietzsche denominou o *Übermensch* —

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus — Livraria Editora Ltda., 1981, § 344.

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 41.

uma perspectiva humana para além de bem e mal e para além de verdade e erro? Uma perspectiva para além da moral?

Versos, fragmentos, volta, giro violento da torção, reencontro da curva em que a leitura se faz reflexiva, e a rotina, vertigem; repetição em que o Eu nunca encontra o que estava procurando, porque o valor mais alto não é o da verdade, mas o da vida.

Filosofia e poesia, o domínio do conceito e o da sensação, aqui entram em relação de ressonância mútua. Como não ler *Assim falou Zaratustra* como também um livro de poemas, o livro dos mil e um alvos, o livro da superação de si, e que aponta para o *amor fati* (o amor do destino), o conceito-chave de *Ecce homo*, o último livro de Nietzsche? A repetição nietzschiana não tem nada a ver com a repetição kierkegaardiana ou, mais geralmente, com a repetição cristã, a que faz voltar uma vez, apenas uma vez: o filho de Abraão, as riquezas de Jó, o corpo ressuscitado, o Eu reencontrado. É bastante clara a diferença entre o que volta “uma vez por todas” (Cristo) e o que volta por todas as vezes, uma infinidade de vezes (Dioniso): o pensamento como experimentação, como vertigem; a sensação como o giro do caleidoscópio.

O sujeito do eterno retorno é a intensidade, a singularidade. Daí sua relação com a vontade de potência como intensidade. Um Todo, mas um Todo que se diz dos membros disjuntos ou das séries divergentes; que nunca faz voltar nada do que só volta uma vez, do que pretende reencontrar o círculo, tornar as séries convergentes, restaurar o Eu, a gramática, o mundo das Idéias e Deus.

Brasileiro, que, páginas atrás, afirma: “A poesia é uma forma sonora de silêncio”, agora nos diz, no mesmo livro:

O que se precisa mesmo não é só navegar, como já se disse? Só que não há “só navegar”. O verbo já implica saber, se não a rota, pelo menos que não se sabe. A não ser assim, é só andar ao léu. E não está na essência do homem admitir menos que a menor das certezas: que somos mais. Como um peixe, também temos à frente todos os nortes, mas mal nos decidimos por um, eis que ele se fecha logo às nossas costas. Viver [...] é inventar. Assim “dizem” os poetas. [...]

[Mas] que certeza é esta da incerteza — e, mais que isto, da urgência por uma resposta que não se feche tão-só num puro perder-se? Sabem os poetas, acaso, e os pensadores, que as coisas do mundo [...] mudam e são vãs?

[...] A certeza dos poetas não se afere por pequeninos sins e não: o grande elefante não passeia pelos caminhos do coelho, disse uma vez aquele grande Yôka Daishi (665-713 d.C.).⁶

⁶ BRASILEIRO, Antonio. *Da inutilidade da poesia*, op. cit., p. 138-9.

Como concluir, se o caleidoscópio não pára de girar? Concluímos, mas com a coerência que não deixa subsistir a nossa, coerência que é a do eterno retorno, a que dá sentido às séries divergentes sobre todo o circuito do círculo descentrado. Então torçamos o verbo “concluir”, para torná-lo *assintático*, inventando-o como um verbo estrangeiro em nossa língua de leitores: não para encontrar o que estávamos procurando, mas para extravasar a matéria vivida ou vivível da leitura. Não para, como Alonso Quijano, recuperar a verdade, chegar ao reconhecível e tranquilizador do porto, mas para ser lançados de volta ao alto-mar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, prefácio e notas prévias de Hernâni Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988. v. único.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. (Coleção Prestígio).
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro; Brasília: Nova Fronteira; Instituto Nacional do Livro, 1986.
- AURÉLIO. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- BACHELARD, Gastón. *La poétique de la rêverie*. Paris: Press Universitaires de France, 1960.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. v. único.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981
- BARTHES, Roland. A vigilância do desejo. Trad. Ivone Benedetti. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 2007, caderno Mais!, p. 6.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Ed. bilíngüe. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. (Coleção Poesia de Todos os Tempos).
- BAUDELAIRE, Charles. A especificidade das artes. In: Lichtenstein, Jacqueline (Org.). *A pintura*. Trad. (Coord.) Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005. (O paralelo das artes, 7).
- BAZIN, André. *A luz sobre o écran branco*. Trad. João Bénard da Costa. Disponível em: <http://last-tapes.blogspot.com/2006_06_04_archive.html>. Acesso em: 11 ago. 2007.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.
- BERGMAN, Ingmar. *Sonata de outono* (1978). Versão remasterizada em DVD. Versátil Home Vídeo; Svenski, s/d.
- BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Éditions Gallimard, 1949. Reimpressão, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Éditions Gallimard, 1955. Reimpressão, 1996. (Collection Folio Essais, 89).
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Éditions Gallimard, 1959. Reimpressão, 1996. (Collection Folio Essais, 48).
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. v. 1.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- BRADBURY, Ray. Referent. In _____. *The day it rained forever*. Londres: Hart-Davis, 1959.
- BRAGA, Rubem. *200 crônicas escolhidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- BRASILEIRO, Antonio. *Arupemba*. Antologia poética da qual participam Eduardo Sena e Idalina Azevedo. Salvador: s/e, 1965.
- BRASILEIRO, Antonio. *A caixa*. (Teatro). Salvador: Edições Cordel, 1967.
- BRASILEIRO, Antonio. *Fragmentos de Agapanto*. Salvador: Edições Cordel, 1971.
- BRASILEIRO, Antonio. *Os três movimentos da sonata*. Rio de Janeiro; Brasília: Editora Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro — INL, 1980.
- BRASILEIRO, Antonio. *A pura mentira*. Rio de Janeiro; Salvador: Philobiblion; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984.
- BRASILEIRO, Antonio. *Licornes no quintal*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia; Fundação das Artes, 1989.
- BRASILEIRO, Antonio. *Fada e outros poemas*. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.
- BRASILEIRO, Antonio. *Da inutilidade da poesia* (Ensaio). Salvador: Edufba, 2002.
- BRASILEIRO, Antonio. *Poemas reunidos*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2005. Coleção Editorial Selo da Bahia, 102.
- BRASILEIRO, Antonio. *Dedal de areia*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BRASILEIRO, Antonio. *Nesta varanda*. Inédito.

BRESSON, Robert. *Diário de um pároco de aldeia* (1951). Versão restaurada e remasterizada em DVD. Magnus Opus, s/d.

CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1980. 5 v.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Edição crítica de Francisco da Silveira Bueno. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d. (Coleção Clássicos Portugueses).

CAMPOS, Paulo Mendes. *Artigo indefinido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMPOS, Paulo Mendes. O cego de Ipanema. In: _____. *O cego de Ipanema*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madri: Real Academia Española; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

CÉZANNE. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, 2. Coord. e org. Folha de S. Paulo. Trad. Ernesto Russo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2007.

CLAUDEL, Paul. *L'oeil écoute: introduction à peinture hollandaise, la peinture espagnole et autres écrits sur l'art*. Paris: Éditions Gallimard, 1946.

CUNHA, Fausto. *A luta literária*. Rio de Janeiro: Editora Lidor, 1964.

CUNHA, Fausto. *Aproximações estéticas do onírico*. Rio de Janeiro: Edições Orfeu, 1967.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 — l'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 1. ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Costa Pinto. São Paulo: Editora 34, 1995. Reimpressão, 2000. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. 4. ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papirus Editora, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Bruno Lara Resende, Ovídio de Abreu, Paulo Germano de Albuquerque e Tiago Seixas Themudo. Roberto Machado (Coordenação da equipe de tradução). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

ELIOT, T. S. *The music of poetry*. Londres: Faber and Faber, 1965.

ELIOT, T. S. *Obra completa*. Poesia. 2. ed. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004. v. 1.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1972.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 2. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Trad. Manoel Barros da Motta e Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Org. Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. (Coleção Ditos & Escritos, 1).

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. Trad. Jean-Robert Weisshaupt e Roberto Machado. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Coleção Ditos & Escritos, 3).

GONÇALVES CRESPO. *Obras completas*. 2. ed. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, s/d.

HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica? In: _____. *Conferências e escritos filosóficos*. 2. ed. Tradução, introdução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

HITCHCOCK, Alfred. *Os pássaros* (1963). Versão restaurada e remasterizada em DVD. Universal, s/d.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.

HOUAISS. *Dicionário da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2001.

GENETTE, Gérard. Estruturalismo e crítica literária. In *Estruturalismo*: antologia de textos teóricos. Seleção e introdução de Eduardo Prado Coelho. Trad. Maria Eduarda Reis Colares, Antônio Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Martins Fontes, s/d.

JAKOBSON, Roman. Le parallélisme grammatical et ses aspects russes. In _____. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KOOGAN LAROUSSE. *Pequeno dicionário enciclopédico*. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Semiotike: recherche pour une semanalyse*. Paris: Du Seuil, 1969.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1976. (Coleção Ensaaios, 20).

MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

MACHEREY, Pierre. Foucault / Roussel / Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Raymond Roussel*. Trad. Manoel Barros da Motta e Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

MAFFEI, Marcos (Org.). *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Trad. Bárbara Theoto Lambert, Cecília C. Bartalotti, Celso Nogueira e Luiza Helena M. Correia. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. v. 2.

MANGUEL, Alberto. *No bosque do espelho: ensaio sobre as palavras e o mundo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MATISSE, Henri. Escritos e conversas sobre a arte. In *A pintura: textos essenciais*. Org. Jacqueline Lichtenstein. Coord. trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006. (O desenho e a cor, v. 9).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. Seleção, tradução e notas de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

MILLER, Henry. *A sabedoria do coração*. Trad. Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986.

MONDOR, Henri. *Vie de Mallarmé*. Paris: Éditions Gallimard, 1941.

MOTTA, Katya Maia. *Devaneio x realidade: uma leitura intersemiótica de Cândido Portinari e Carlos Drummond de Andrade sobre Dom Quixote de la Mancha*. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie. Disponível em: <http://mx.mackenzie.com.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=732>. Acesso em: 7 jun. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PEREIRA, Rubens Alves. *Mito e modernidade na poesia de Antonio Brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Letras). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1991.

PEREYR, Roberval. A poesia de Antonio Brasileiro: caminhos para a unidade primordial da lírica moderna. In _____. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS, 2000. (Coleção Literatura e Diversidade Cultural, 4). Série Pesquisa.

PEREYR, Roberval. Poema sem pé nem cabeça por ter se rebelado contra a biologia e demais ciências. In: _____. *Amálgama: nas praias do avesso e poesia anterior*.

SALVADOR: Secretaria da Cultura e Turismo; Fundação Cultural do Estado da Bahia. 2004 (Coleção Selo Editorial Letras da Bahia, 95).

- OLIVEIRA, Franklin. *Viola d'amore*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- RÓNAI, Paulo. *Dicionário universal Nova Fronteira de citações*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. v. único.
- PICASSO. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura. Coord. e org. Folha de S. Paulo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2007. v. 6.
- PLAZY, Gilles. *Picasso*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Os balões cativos. In: MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. 7. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. (Coleção Sagarana).
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- QUINTANA, Mario. *Melhores poemas*. 16. ed. Seleção e prefácio de Fausto Cunha. São Paulo: Global Editora, 2003.
- RENOIR. Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura. Coord. e org. Folha de S. Paulo Trad. Martín Ernesto Russo. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2007. v. 16.
- ROCHA, Glauber. *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Versão restaurada e remasterizada em DVD. Versátil Home Vídeo; Riofilme, 2001.
- ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 28. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1987.
- ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.
- SANTANA, Valdomiro. *Literatura baiana 1920-1980*. Rio de Janeiro; Brasília: Philobiblion; Instituto Nacional do Livro, 1986. (Coleção Visões e Revisões, 6).
- SANTANA, Valdomiro. Poesia: o alto-mar, não o porto. *A Tarde*, Salvador, 5 fev. 2000, caderno Cultural, p. 10.
- SANTANA, Valdomiro. Guimarães Rosa: canto e plumagem das palavras. *Iararana*, Salvador, n. 6, p. 63-9, jul./out. 2001.
- SANTANA, Valdomiro. O lirismo reflexivo de Antonio Brasileiro. <<http://litbr.com/entrevistas-antoniobrasileiro.htm>>. 2007.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 6. ed., corrigida e atual. Porto: Porto Editora, s/d, p. 41-2.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. In: _____. *Obra completa*. Trad., anotada, de J. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. v. 1.

SILOVIĆ, Vassili. *Nino Rota entre o cinema e o erudito* (1993). In: FELLINI, Federico. *A doce vida* (1960). Versão restaurada e remasterizada em DVD. Distribuição: Versátil Home Vídeo, s/d. Disco 2.

VALÉRY, Paul. Propos sur la poésie. *Variété*. In: *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade, v. 1).

VERMEER. *A obra completa*. Organização, estudo e notas de Norbert Schneider. Trad. Carlos Sousa de Almeida. Lisboa: Paisagem, s/d.

VISCONTI, Luchino. *Violência e paixão*. Versão restaurada e remasterizada em DVD. Distribuidora: Versátil Home Vídeo, s/d.

WELLS, Orson. *Cidadão Kane* (1941). Ed. especial. Versão restaurada e remasterizada em DVD. Warner Home Vídeo, 2001. Disco duplo.

WIKIPÉDIA. Enciclopédia. Versão livre online. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em: 3 ago.2008.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Entrevista concedida a Valdomiro Santana,
especial para a **litbr.com**

O lirismo reflexivo de Antonio Brasileiro

Na noite de 30 de novembro de 2006, a última quinta-feira do mês, anotei esta conversa com o poeta e artista plástico Antonio Brasileiro. Foi na varanda do escritório de sua casa, em Feira de Santana, Bahia. Rua Alto Paraná, que é de terra batida, num bairro chamado SIM. De lá de dentro vinha, baixinho, um concerto de Mozart para violino. À nossa frente, estendia-se o jardim que é também pomar — pés de manga, acerola, abacate, goiaba, jambo, caju, mamão —, onde, no centro, num círculo iluminado, brilhavam folhagens em tons creme e vinho. Chão de grama verdinha, recém-aparada. Ao fundo, o ateliê que Brasileiro divide com Nanja, sua mulher.

Valdomiro Santana: Para Paul Valéry, escrever um poema lhe exigia “o máximo de consciência possível”; disse preferir criar uma obra medíocre em plena lucidez do que uma obra-prima em estado de transe”. Já Manuel Bandeira confessa, em *Itinerário de Pasárgada*, que jamais poderia escrever um poema à maneira de Valéry; que o melhor de sua poesia lhe saiu “do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento”. E você?

Antonio Brasileiro: Sou mais a “inconsciente consciência”, como explanava Suzuki sobre a arte zen. Quando me sento para escrever, o que tenho “à mão” é tão só a vontade de escrever. Não há a mínima consciência de um “que” dizer. Aliás, procuro mesmo passar longe desse conteúdo prévio. Se já sei o que quero dizer, é porque se trata do (só) enfeixável pela razão. O que é pouco situa-se aquém da poesia.

Santana: Quase todos os títulos de seus livros de poemas chamam logo a atenção do leitor: *Os três movimentos da sonata*, *A pura mentira*, *Licornes no quintal*, *Entre facas*, *Pequenos assombros*, *Dedal de areia*. Há neles um jogo entre o significado intelectual e a magia expressiva, em que tanto um aspecto se realça quanto o outro?

Brasileiro: Veja três deles: *A pura mentira*, *Licornes no quintal* e *Pequenos assombros* — uma mentira “pura”; os fantásticos (uma só invenção) unicórnios logo ali, no nosso quintal; os assombros (como podem ser?) pequenos. O contraste, assim, com tal nitidez, me parece trazer em si algo de, também, poético.

Santana: A palavra “jogo” vem a calhar. Embora não tematize explicitamente a infância em sua obra poética, o menino que você foi, e que carrega no coração como uma festa móvel, aparece com frequência em seus poemas. A ludicidade, o senso infanto-juvenil de humor constituem parte essencial de sua poesia?

Brasileiro: Gosto dessa ludicidade, mas não creio que seja uma ludicidade das coisas, de todas as coisas. Não vejo o mundo como um jogo. Não cabe essa palavra. Mas concebo o jogo como um elemento do variado mundo, só isso. Não vejo por que deixar de fora o lúdico. Já o humor, este, me parece mais sério que o simples jogo. Não creio, por exemplo, que se possa associar jogo com vida. Viver é bem mais sério, sem nenhuma dúvida, qualquer que seja o sentido de jogo.

Santana: Jogar uma partida de tênis e escrever um poema são atividades que você leva muito a sério, mas também com descontração. Chega a atribuir notas a seus poemas e a seu desempenho de tenista amador. O físico e o espiritual têm, então, para você a mesma importância e por isso estão sempre numa relação de ressonância mútua?

Brasileiro: Jogar tênis e jogar poesia. Teríamos que ir por partes. A composição de um poema não pode ser confundida com o jogo. Compor o que seja é a atitude mesma do criador. Compomos o mundo, é assim que penso. “Compor o homem” é algo que está a cargo do artista. Mas quando jogo tênis, apenas me divirto. Exercito-me também, é verdade, o que agrada ao corpo — e nesse sentido procuro tratar bem os dois lados da boa moda, o físico e o espiritual.

Santana: Críticos e estudiosos o vêem como um dos mais importantes poetas brasileiros vivos, embora sua obra seja conhecida só por muito poucos leitores. Isto se deve a

condições desfavoráveis de edição, distribuição e divulgação de seus livros. Esse desinteresse do público pela poesia resulta do fato de que ela, essa arte, é a única que resiste à mercantilização?

Brasileiro: A rigor, a poesia nunca esteve “em alta”. Alguns nomes conseguem se tornar mais conhecidos, pouquíssimos ultrapassam sua própria geração. Mas quantas pessoas mesmo, dessas que você vê todos os dias trafegando por aí, sequer ouviram falar de Drummond, nosso maior poeta? E se ouviram, quantos dentre seus mil poemas conhecem? Dois? Três? Isso é conhecer um poeta? Não é só a poesia que resiste à mercantilização; há outros saberes.

Santana: Como professor num curso de graduação em Letras, o da UEFS [Universidade Estadual de Feira de Santana], no que se refere à poesia, como é sua relação com os alunos?

Brasileiro: Minha relação com os alunos é de compreensão. Se eles conseguem perceber que a literatura é uma coisa muito legal, legal mesmo, dou-me por satisfeito. Mas há sempre uns poucos que são realmente vocacionados a pensar poeticamente sem ser poetas.

Santana: Sua inquietação o levou a criar, no começo dos anos 1970, um movimento em torno da poesia em Feira de Santana, o que deu frutos. Talentos se revelaram, revistas e livros foram e continuam sendo editados localmente, em meio a todas as dificuldades. Movimento esse que teve a estima de Carlos Drummond de Andrade, o que diz muito, e certa repercussão nacional e mesmo internacional. Como grupo de criadores — você, Nanja, sua mulher [artista plástica], Roberval Pereyr [poeta e ensaísta], Juraci Dórea [arquiteto, artista plástico e poeta], Iderval Miranda e João Salete Aguiar [poetas], entre outros, vocês tinham — e ainda têm — o sonho de tornar Feira de Santana culturalmente contemporânea do mundo, uma cidade aberta a todas as artes? O que faltou, ou falta, para realizá-lo?

Brasileiro: Tínhamos esse sonho, mas perdemos a parada. Esse grande armazém que é Feira de Santana é mesmo infenso à sensibilidade estética.

Santana: Escrever não é espetacular como pintar uma tela. Como é a experiência do Antonio Brasileiro pintor?

Brasileiro: Sou tão pintor quanto poeta. As duas vocações (e atividades) têm peso igual. Não sou exceção na História. Pena que não pude ser também músico. Até que tentei. Sim, bem que tentei.

APÊNDICE B

O cavaleiro

Poema de Antonio Brasileiro. Texto integral

1.

Contra moinhos de aço na metrópole de aço,
o cavaleiro em sua carne e osso. Em
sua pequena e grande glória, o cavaleiro
e seu cavalo tosco.

E eis que chegam
helicópteros maiores que uma praça. E chegam
sons tão altos que nem ouço. E não os relato. O
cavaleiro agradece-me, reverente. E investe.
Pois é dos cavaleiros pegar monstros.

Acompanho-o.

Ao flanco do inimigo,
com um dístico. À virilha,
com uma redondilha. No occipital do monstro,
um cravo branco. E

no umbigo o

Canto Terceiro do Inferno.

Dá gosto ver a ação do cavaleiro. Do
Cavaleiro, agora aos nossos olhos tão bonito. E o
helicóptero, coleóptero, desmilingüindo-se.

Mas chegam outras pragas mais temíveis:
agora, o Tanque. Um monstro adamastor
de cem mil rodas. E eis que
o Cavaleiro apenas tange a mosca
do elmo, baixa a viseira, arrosta.

Acompanho-o.

2.

Tanques são monstros brancos, homens
brancos os montam, escravos
de escravos. Não é assim
que se faz a boa e bela guerra,
não é com essas esdruxulices sem gramática
que se aperfeiçoa a crueldade humana.
O Cavaleiro, este, sequer se abala
para menosprezar tão vil balela. Dedicai-lhes
umas poucas palavras de desdém
e deixa-os

na planície. Os
tanques esfazem-se como uma bolhinha
de ar, não antes
de demolir pequenas montanhas.
Não é assim, sabemos, que
se faz a bela, a louvável guerra.
Para fazê-la há que trocar o homem.
O que há não serve. É covarde. E mente.

Mas vêm as aves de aço e aspersores
de balas e bombardeiam a matéria.
O Cavaleiro irrita-se: quão tolos
sois. Só destruíis a vós mesmos.
E aguarda. Basta jejuar

quarenta dias. O esquecimento
é rápido. Esquece-se muito rápido. Todos
almejam ir embora. Há fatos
(fatos novos) mais urgentes. Esquecer.

O Cavaleiro me olha de soslaio. Acompanho-o.

3.

Escreve-se para não pensar.
 É assim que admiradores do Cavaleiro
 dizem. Também eles em suas
 lides-andanças. Ah, o Cavaleiro
 tem coortes de quem o admira. Diz-se
 que se escreve para não pensar,
 como quem esgrima e escorraça meliantes
 bons e maus – não se sabe, nunca
 se sabe das coisas do pacato
 coração.

E

há também admiradores dos admiradores –
 e esses também manejam suas espadas.
 Quer uma flor tosca, quer palavras:
 o Cavaleiro, entretanto, faz o que bem
 entende, seu gesto
 é o real.

Dois homens

não há como o Cavaleiro, embora
 plura a verdade, vórtice de sins.

Dizia, pois: escreve-se
 para que o pensar não medre atoa. São
 palavras, estofo de nadas, o mundo:

catedrais submersas, maravilhas,
profundamente maravilhas,
o sonho desencantando-se, agora
a luz do mais amplo sol
em nossa mente.

O Cavaleiro ri um pouco e aquece
as nádegas.



4.

Sim. É assim mesmo. Passagem
 é o nosso nome. Vivemos sem um porquê,
 porque não há. Acaso
 sabe o fruto da flor, a flor
 do veio de água? Sim? E então? Não
 é tudo um saber que é assim? E
 o Cavaleiro, sabe? E
 por que vibra sua espada auriflamante contra
 o insólito? Não sabe
 que é o Inócuo? Que é o Cavaleiro
 Inócuo? Fazedor de uns truques
 consabidos sequer estapafúrdios?

[Não sabe que o da Triste
 Figura foi só um best-seller?]

Amixote

Não é bem assim. Há o Cavaleiro
 e ele é sua ação sobre si mesmo: investe
 nos séculos, nos dicionários, nas
 vãs filosofias entre o céu e a terra. E vence.
 Uns arranhões, o elmo
 levemente amassado, as lanças enfincadas (pontas
 para cima) em chãos de Ílion. É
 o Cavaleiro. E dá por mim e me acena.
Sigo-o.

Hamlet

Tróia

5.

É assim mesmo. Os carros
de batalha e os infantes dos tempos,
já nos ensinam que são outros os templos.
Homens armados de foices e de escudos
em cavalos de ventas dilatadas,
já não se prestam mais:
são tempos de carros ágeis como os léptons;
guerreiros são crianças, não sabem. O Cavaleiro,
confuso, aguarda: que aguarda?
Olha em torno, não há com quem bater-se.
Grita. Quem o ouve? Ofende
o inimigo. Está só. Peça
de um xadrez obsoleto, ninguém o escuta.

São esses tempos propícios ao não ser.
Deuses escabriados chegam
sorrateiros: o homem:

denegrada
imagem.

Não sou eu este deus! – gritam os deuses.
Também seu grito bate nos silêncios.
Tempo de uma só palavra. De nenhuma.
Bólide sem governo, o mundo é só
um grão de pó sobre o espelho
do sim:

nada a fazer, senhor Cavaleiro.
É assim mesmo.

6.

Nada a fazer. Ou talvez sim:
 sentar-se ao pé do amigo, escandir versos.
 Dados lançados ao nada, para vê-los rolar,
 mirabolantes –

o acaso
 desperdiçando-se como aquela lua
que ninguém vê. Um homem
 não é esse estar aí para coisa alguma?

Mallarmé
 Mark Twain

(Amada, amiga, tu
 que me lês e estremeças por te saberes aí,
 são tuas todas as linhas que traçam os poetas.)

Mas – o Cavaleiro. O arrostador de nãos.
 O salutar nos dizeres. O que crê
piamente no impossível. Mas – o
 Cavaleiro.

arrostador
 sub.
 Quixote

Cochicha-nos: tudo valsas
 que gostaríamos de compor, reger, valsar.
 O mundo um eu que faz e cumpre o mundo.
 E outro não há. Vou de branco
 por ruas cor de cinza – e o que há é a
 passagem, só a passagem, deste
 de branco
 por ruas cor de cinza.

Diamond

7.

Mas fizeram outro. Circula por aí.
 Monta, guerreia, galanteia.
 Mesmo uma doce amada, propaganda.
 Mas não é
 senão o outro. Um falso. Não
 o Outro, com maiúscula, dos poetas. O
 que circula é o Falso.
 Como tantos falsos por aí. A
 fazer truques-milagres, a prometer pedalins.
 E o seguem. Sim, o seguem. Gostam
 de aplaudi-lo. Perdoai-os também
 pois não sabem o que fazem?
 Não. Bem sabem
 o que fazem. Há
 um mundo falso para conter
 os falsos. Harmonizam-se. O
 Cavaleiro arrosta-os: não fogem.
 Elegeram um Supremo Tribunal para
 acoitá-los. Eis o perigo
 do outro.

] Cristo

rep.
| arrostar

Uma nação de outros.

8.

Nestas auroras que não se tocam
em novos horizontes, o
Cavaleiro, sua imensa amada
– digna tão só das sãs consciências –
nos olhos, lança em riste contra
os não-amantes, contra os tardos
de amor, contra os tão-só (...)

Vai. Intimorato. E vence. Pois
para vencer foram feitos cavaleiros
do ar, primores da razão.
Primor da razão é a razão despida.
Entre o que somos e as nossas
lanças jogadas, o alvo é
só um:
seguir.

E segue o Cavaleiro.

9.

Se veste de se vestir,
para enfrentar outros homens.

Outros homens são moinhos,
odres, retábulos, leões
e o luar brilhando sobre as armas.

E outros, cruéis, divertem-se
com doidos. O Cavaleiro,
o bom, não os arrosta.

Confia.

*Quixote
doidos*

arrosta

Devia entretanto exterminá-los. Não há
que se divertir com doidos.

Eis

que estamos agora alquebrados. O engodo
alquebra a fibra. Estamos nas mãos do engodo.

O Cavaleiro está triste.

Escudeiro, não sou mais eu mesmo?
Cavaleiro, eles se divertem.

Há palhaços no mundo dos palhaços.

Mas Cavaleiros só um.

Sabe-se da dor, mas toda dor
dribla a alma – e a alma

só tardiamente

aprende.

O Cavaleiro senta-se na pedra.

Não sabe o que pensar.

doidos

10.

Quem sabe o que pensar? Nas vias
tortas a alma encanta-se. O
homem, sua crédula
mesmice: um

ir,

uma corrente de ir, nenhum por quê
mais denso que uma pétala
no mar. Mas

sabe

alguém o que pensar? O
Cavaleiro sabe. Melhor ainda: age.
Ao prometer ilhas a quem o ouve,
dá-lhe armas para desgarrar-se
do chão.

Todo homem tem que ter sua ilha.
Não ser ilha: ter. A ilha
é interior, mas custa. Quanto custa
uma ilha? Uma
vida.

promessa
do
Quijote
a Sancho

11.

Um cavaleiro é a soma dos cavaleiros
e mais um. O do
 semblante triste, não é bem este
 triste semblante. É só o amante
 da imensa amada que sequer existe.
 Mas não é triste. Não,
 não é triste.

Pois eis súbito empertiga-se
 contra as Instituições.
 “Não é assim como dizeis, senhores.
 Surripiais, tão só, a poesia.”
 Mas lhe rebatem: “Vade
 retro, moderno. Os tempos agora
 são outros.”

“Espantalhos
 é o que sois” — revida o Cavaleiro. E
 mete-lhes sua lança. O Presidente
 da Instituição
 chama a Polícia.

(A vida, bem sabemos, é essa coisinha
 nas mãos daquela gente.)

A handwritten bracket is drawn to the right of the text, spanning the lines "Mas lhe rebatem: 'Vade retro, moderno. Os tempos agora são outros.'" and "Mas não é triste. Não, não é triste." To the right of the bracket, the word "Cristo" is written in a cursive hand.

12.

Mas prossigamos. No ar,
 um certo aceno para os que acenam,
 entusiasma-nos. Comunga-nos. Diz-nos
 outras lições mas as mesmas, as
 mesmas: o
 Intimorato sabe quão poucos
 somos, e o acenar
 é grande. E ao acenar,
 sorri.

“Somos tão poucos”, diz. Nem diz,
 sussurra. Se alguém o ouve?
 Talvez.

(Há
 sempre alguém que nos ouve. Nada
 é perdido.) “Nada
 é perdido!”, brada.
 E empertiga-se. Empunha
o grande lápis, faz-se infinito. O
 Infinito Intimorato, nosso
 íntimo.

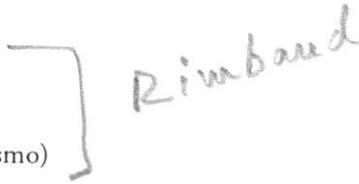
(E em nosso íntimo,
 sorrimos. Tão poucos somos,
 mas tantos!)

Avançar!

Quixote

13.

Com as cores do espírito
e cenas de grande fé.
Com a alma retorcida
mas com cenas de grande fé.
Avançar
contra si mesmo
(pois que todo outro é si mesmo)
mas sem pactos que não os do saber-se
passagem,
frágil e passagem, frágil, viajor
e passagem.
Cavaleiros eis que avultam na planície
e lhes dizem que deve parar.
Um Cavaleiro também sabe
que há planícies e os bondes
que partem na busca de ondas.



Rimbaud

Não desejemos nenhum mal.
Os sucessos são todos frágeis.

14.

Todos os quadros da vitória. A
vitória sobre todos os males, a vitória
sobre todos os males.

O Cavaleiro sabe que as vitórias
são anéis.

Nesse segundo estágio de sua vida
atribulada, a paz
se alicerça na vitória.

Sobre todos os males. A vitória
e seus segredos duros.

A grande ilusão é a de não ficarmos.

Construções do tempo, ecoai
a mais singela lição: um cavaleiro
é a soma (e o aprendizado) dos cavaleiros.

15.

Há um tempo para a colheita
 estragada. O Cavaleiro
 sabe
 que a sapiência é
 esperar.

Dir-se-ia que sofre? Sofre.
 As plantações estavam em solo falso.
 (Inimigos subitamente chegam à tona
 e parecem cheios de razão.
 Ó coração confuso, como erraste!
 E agora não sabes o que sabes,
 agora és triste figurante – onde
 o herói, onde a lança
 em riste?)

Colhe-se o esperar e a esperança.
 Todos os bondes correm para o mar.
 Mas o mar é longe e há que ser forte
 para saber que o mar é o maior sábio.
 Um esperar compacto, compacto
 esperar. Que o Cavaleiro fique
 no seu canto.

(Cavaleiro, não chores.
 Sim. Sim. Não vou chorar. Mas –)

} *Diamond*

16.

“E deste modo estaremos quites”,
diz um deles. “Não” –
redargue o Cavaleiro. – “Não há estar
quites
com vocês.” “Mas
te daremos este montinho de ouro.”
“Não é ouro o que brilha em meus olhos.”
“E a Princesa?” “A tenho.” “Mas...”
“Senhores, permitam-me
partir. Algo me chama
fora.”

/ Mas não vamos esperar nada.
Não vamos estar prontos para nada.
O mundo vai pipocar, é isso aí.
Arcos enormes, sustos enormes,
tudo a perder-se.

17.

Por uns momentos estaremos juntos.
 Depois, deuses do mal decidem.
 A ordem das coisas é ser inconstância:
 juntos dispersos,
 choraremos juntos.

Assim meditava o Cavaleiro
 do Monte Alto. Só
 como o outro, o derrotado.

Mas que nos dizes, ó cavaleirinho
 de tempos desatuais? Ou pensas
 que somos bobos a ponto de –

Bolas para andantes
 andrajos!

“Estais triste, senhor?”

“Apenas cri, escudeiro. E ainda
 creio.”

Heráclito
 lembra
 Monte Santo

escaruelcem-uo

18.

Mas deveis crer, senhor meu.
 Senão estarei sozinho nesse mundão.
 Não só, porque sem ilha,
 mas porque sem vós que ma destes.
 Deveis crer, senhor meu.
 Sim, sei que crêdes. Mas
 quero repetir-vos: que deveis.

Saquecho
a ilha

E o Cavaleiro
 sorri. Sábios são os
 que riem. Mundões
 sempre existiram. Eu,
 que me imiscuo em lendas
 e tormentos, repito – quero
 repetir-vos: deveis crer,
 senhor meu.

/ Não se sabe a que vem o herói
 imorredouro.
 Vem com um facho de ouro
 nos olhos.
 O herói é mesmo o máximo.
 Sabe todas as lições de cor.
 Há que consultar calendários
 e, por vezes, cartas do tarô:
 que não nos iludamos, companheiro.
 Fomos nós a chegar por derradeiro.

19.

Há uma antigüidade em todo cavaleiro.
 Uma voz, um eco, uma voz.
 Eles se vestem de armas obsoletas,
 mas justo para não passar despercebidos.
 Justo para afirmar a antigüidade
 de todos. Mas

(se o percebem?)

passam

somente. Excêntricos. Sonhadores.
 Não há mais isto de gêneses e estirpes,
 dizemos-lhes. Já se foram
 aqueles (!)

tempos.

Mas

o Cavaleiro não ouve.
 Como se fôssemos in-
 felizes.

Uma antigüidade ainda mais antiga
 sobe de nosso peito em forma de soluço.

20.

Por toda parte aquela luz de maio.

Ah que o clima é ameno e a alma leve.

Há uma encruzilhada e, nela, outro
nefelibata de olhos enlurados.

“Olá, ilustre dos descampados!” “Olá!”

“Posto estarmos aqui, os dois – e então?”

“Então desapeemos. À sombra do umbuzeiro.”

E prosam a tarde toda.

Desafios não há. Sabem que sonhos
são coisas tão só compartilháveis. E ninguém
pede realidades maiores que os sentidos.

Dois homens. Elmos velhos. Rugas
na face.

Abrem os alforjes, ceiam.

“Vossa graça?” “O Ensombrecido. E a vossa?”

“Tão só este que escreve

para ninguém.” “Ninguém?” “Quiçá
para os amigos.”

“E que escreveis, senhor?” “Vossa
biografia.”

na
cantineira

trat.
vós

21.

Pobre é o homem e grande a fome
de ser. E quem nos julga,
não sabe que tudo é um átimo:
 crer,
 não crer,
é só uma questão de optar por azuis
na alma.

Hamlet

 O Cavaleiro
espanta moscas com um raminho de flor.
Ali vai a donzela a espernear. Salvai-a.
Mas não se salva donzelas que esperneiam,
ó cavaleiro desastrado. O amor
é fogo que arde, ânsia por rapto, dor
aconchegante. O

Cavaleiro

 Cavaleiro
não sabe. E nós sorrimos. Mas
 há que prosseguir.

22.

Faz sol. O Cavaleiro monta
 seu rocim. Na praia
 avista o Navio Cargueiro. “Os negócios
 humanos”, diz. Com desprezo. Mas
 se empertiga. “Andemos,
 Sancho.” É bonito
 vê-los.

12 vez
 chama
 assim
 seu
 esmoleiro

Na areia não se faz castelos.
 Joga-se futebol e frescobol.
 Mulheres

se bronzeiam.

“Vês, Sancho?” O Cavaleiro
 está de bom humor. Ao longe,
 o navio cargueiro.

Tudo que é humano me é bem estranho,
 diz ele.

] trat.
 tu

] Terêncio
 inverte o
 sentido

23.

O Cavaleiro descansa.
 Joga gude com Sancho. | *lúdico*
 Bem que ali perto ocorrem coisas:
 o Cavaleiro mede
 chave e meia.
 “Perdeste, Sancho.” “Senhor,
 vossos dedos são longos.”

“Sentemo-nos, Sancho amigo.
 As injustiças não valem aquela nuvem.”

Vem a tarde e o fim da tarde. |
 As alimárias, kantianas, pastam. |
 “Dormiremos mais cedo, Sancho amigo.
 Amanhã retornaremos às gudes.
 Nossos leitores, verás, nos compreenderão.”
 [“Será, senhor? Há graça
 em estarmos só assim, jogando gude?”
 “É que não quero mais fazer graça, Sancho.”

24.

O Cavaleiro e suas lupas
 e sua viola no saco.
 Tem desculpas e sabe
 o quanto o medo é duro.
 Sim, o Cavaleiro
 é sua própria estrada. É sua
 própria estrada.
 Mas ao ver claro, espanta-se.
 E ao calar seu canto,
 se envergonha. Onde
 trilhos para o seu andar?
 Aqui, alguém que intercepta
 seu discurso; ali,
 o escravo público. Onde
 o estar entre iguais como um espartano
álgido? um sábio
das acrópoles?
 O Cavaleiro e suas lentes fortes
 para o longe. Sabe
 que é assim – mas há conter-se? –
 que vai a humanidade.
 Estradas são cavaleiros, o
 mais
 é pó de estrada,

vida expectada,
nada a declarar.

(Ó Cavaleiro, tira
tua viola do saco: ninguém
vai
mesmo
te escutar!)



Sancho

25.

Estamos prontos para um quase tudo,
disse um. E o outro
disse: Comigo conte, senhor.
Sim, disse o Cavaleiro, conto.
No meu circunscrever o mundo,
tudo me é caro. Todos vocês
são caros.

Mas só que não foi bem isso
o que se deu. Na hora,
fugiram. Só, nosso homem,
confiou menos em conversas de homens.
Não faz mal. A
gentes fracas não se põe nada.
Deixai-os fugir. Nasceram
para fugir.

26.

Ao nos encaminharmos para a liça,
devemos estar prontos para o adeus –
escreve o Cavaleiro em seu caderno
de lembretes.

Mas que adeus, Cavaleiro?
O de si mesmo? O da máscara
de si mesmo? O da triste figura
de si mesmo?

Saucho
o Cavaleiro
monólogo
interior

27.

Vai na alma a grande dor do Cavaleiro:
 saber-se inócuo contra as grandes dores.
 Pelejas não explicam. Há os que buscam
 os nãos. Lanças em riste são
 só um estorvo.

↑
 Camões

Na alma a dor
 por ser tão pouco.

E senta-se na relva, olhos
 vagos: que é o homem,
 senão o se querer grande entre os seus?

Ma não se formula nada.
 Apenas chora.

“Senhor, estais tristonho.”
 “Não, Sancho. Apenas choro.”
 “Não entendo, Senhor.”
 “Sim. Não entendes.”

Mas desce a tarde. E faz frio.
 Seu escudeiro o agasalha.