

A CRÍTICA NO QUADRO E NO ESPELHO: JOÃO CABRAL E JOAN MIRÓ; GILLES DELEUZE E FRANCIS BACON

CRITICISM IN THE PAINTING AND IN THE MIRROR: JOÃO CABRAL AND JOAN MIRÓ; GILLES DELEUZE AND FRANCIS BACON

Bruno Henrique Alvarenga Souza **1**

Resumo: Este artigo tem por objetivo elucidar a vida do filósofo Gilles Deleuze e do poeta João Cabral de Melo Neto com suas respectivas tradições, a poética e a filosófica, o teatro de máscaras de um e a crítica reflexiva do outro, seguindo uma linha aberrante à costumeira investigação historiográfica baseada no datado jogo de fontes e influências que se põe a investigar as relações de um pensador com seus contemporâneos e precursores. Aqui, interessa o modo como Deleuze e Cabral “avaliam” uma linguagem especificamente diferente das suas: a pintura. Pretendemos mostrar como, ao traçar suas concepções da história da pintura, ambos os pensadores revelam a forma como compreendem a história de seus campos discursivos específicos, a poesia e a filosofia, e a relação de suas próprias obras com a tradição a que pertencem.

Palavras-chave: Deleuze. Cabral. Bacon. Miró. Estética.

Abstract: This article aims to elucidate the work of philosopher Gilles Deleuze and poet João Cabral de Melo Neto with their respective traditions, the poetic and the philosophical, the mask theater of one and the reflexive criticism of the other, following an aberrant line in relation to the usual historiographical investigation based on the dated game of sources and influences that sets out to investigate the relations of a thinker with his contemporaries and precursors. Here, what matters is how Deleuze and Cabral “evaluate” a language that is specifically different from theirs: painting. We intend to show how, by tracing their conceptions of the history of painting, both thinkers reveal how they understand the history of their specific discursive fields, poetry and philosophy, and the relationship of their own works with the tradition to which they belong.

Keywords: Deleuze. Cabral. Bacon. Miró. Aesthetics.

1 Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3852747816371233>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5005-1883>. E-mail: alvarengabruno@gmail.com

Introdução

Para João Cabral e Gilles Deleuze, toda *poiesis* implica uma *poética*. Entende “pelo nome de poética, [o que] indica frequentemente o conjunto de reflexões que um artista faz sobre sua própria atividade ou sobre a arte em geral” (Abbagnano, 2012, p. 427). Tanto o poeta pernambucano quanto o filósofo francês se opõem à ideia de inspiração, própria à escolástica e ao romantismo. Segundo eles, não há fazer natural, espontâneo, improvisado: o antes, o durante e o depois de todo o processo da criação deve ser assimilado, calculado, reforçado e, se for caso, reconsiderado. Uma concepção autorreflexiva que se direciona tanto à linguagem particular de suas produções quanto às linguagens alheias, independente quais sejam os campos de pensamento a que estas pertençam. Para os dois pensadores, em todo ato criador está intrínseco um julgamento avaliativo.

Isso não deixa de resvalar no lugar comum, pois não há pensamento sério que não se direcione vez ou outra ao problema de seu próprio funcionamento. No entanto, o que torna os procedimentos de Cabral e de Deleuze peculiares é o lugar central que tal atividade assume em suas obras. É impossível compreender a poesia de João Cabral sem levar em conta o caráter metalinguístico de poemas como “Psicologia da composição”, “Uma faca só lâmina” e “Alguns toureiros”; exemplares que tratam diretamente do fazer poético, que promovem o lúcido pensamento cabralino e seus principais axiomas: a apologia ao mundo exterior em detrimento do subjetivismo, a prevalência da construção sobre a inspiração, o vocabulário seco em lugar da retórica transbordada. Por sobreposição, não se compreenderá o poeta pernambucano sem que se atente aos constantes diálogos que sua poesia promove, não apenas com outros poetas e escritores, mas também com as artes plásticas – principalmente a pintura – e a arquitetura.

Pode-se dizer o mesmo a respeito de Deleuze. Na constituição de seu plano filosófico, servem-no tanto os encontros com outros filósofos quanto com campos exteriores, heterogêneos à filosofia. Se parte preponderante de sua produção são as monografias sobre filósofos – Hume, Nietzsche, Kant, Espinosa, Leibniz e Bergson –, mostras de uma incursão *sui generis* na história da filosofia por parte de um pensador contemporâneo; também é fundamental a influência de artistas como Kafka, Proust, Bacon, Mondrian, Godard, Ozu, e cientistas como Hjelmslev, Riemann, Arquimedes etc. em sua produção de conceitos.

Criadores partem de exemplos. Tomando-lhes lições, experimentam, desfazem, comparam. Só depois de se apropriar de um outro é possível emancipar-se rumo à linguagem própria, fundar seu próprio estilo, criar. Faz-se então necessário compreender que os mestres de Deleuze e de Cabral são *intercessores* mais que interlocutores. Longe da aceitação passiva de suas doutrinas, Deleuze e Cabral utilizam-se das “lições” de tais intercessores como o fazem aprendizes insubmissos, isto é, transformando práticas e conceitos alheios em ferramentas submetidas a objetivos próprios. Partindo do exame e da apropriação, conscientes e valorativos, consonantes ou dissonantes, da tradição cultural do ocidente, Deleuze e Cabral são *críticos* por excelência.

Crítica e autocrítica

João Cabral disse em algumas oportunidades que seu desejo, antes de se tornar poeta, era ser crítico literário: “Eu nunca pensei em ser poeta nem nunca me considerei (e até hoje não me considero) com temperamento de poeta. Eu tenho temperamento de crítico. Meu ideal foi sempre ser crítico literário” (Melo Neto, 1998, p. 24). De fato, a presença frequente em sua obra de poemas *críticos*, isto é, poemas que não só tecem considerações sobre a prática artística em dimensão metalinguística, mas que muitas das vezes o fazem a partir da escolha de artistas “homenageados”, leva o próprio Cabral a organizar uma antologia estruturada em volta do tópico. Vem a lume então o livro *Poesia crítica*, de 1982, trazendo oitenta poemas e dividido em duas partes. Na primeira, “Linguagem”, encontram-se os poemas que têm por tema a poesia e a arte em geral, apresentando argumentos, conceitos e figuras estéticas em versos autorreferentes, indicando o que seria a linguagem “pessoal” do poeta. Já na segunda, denominada “Linguagens alheias”, estão os poemas que se referem diretamente à prática de outros pensadores. Assim, desse conjunto resulta uma crítica e uma metacrítica, nos moldes da tradição artística moderna, na qual Cabral pode ser

incluído junto ao grupo que se convencionou chamar de “escritores-críticos”: poetas e ficcionistas que exercem a atividade crítica não apenas conjuntamente com suas obras literárias, mas *através* destas.

Na verdade, a poesia crítica de Cabral não se resume à antologia de 82. Toda a sua poesia “está marcada, desde o começo, pelo desejo da crítica. À revelia dos temas que escolhe, o poeta reflete sempre sobre a relação do artista com o seu objeto e põe em xeque as normas estéticas ditadas pela tradição. Dialoga com outros poetas e artistas – pintores, escultores, gravadores etc. – e fixa os limites de uma nova estética” (Castello, 2006, p. 149). Componente intrínseco a seu projeto poético, esse diálogo tenso de Cabral com a tradição passa longe de se resumir à aceitação passiva ou mesmo à recusa negativa de seus valores correntes. O revisionismo cabralino opera por inversão e por deslocamento, usando de seus próprios valores para selecionar influências, um pouco ao modo como o Kafka de Jorge Luis Borges “cria” seus precursores partindo de sua própria obra, localizada em um ponto futuro da tradição (Borges, 2007, pp. 127-130). Daí Luiz Costa Lima falar de “traição” na poesia cabralina (Cf. Costa Lima, 1968): mesmo quando elege um mestre “incontestável”, o poeta pernambucano o descreve através de uma lente deformadora que acaba por nos dizer mais sobre sua própria poesia do que sobre a prática do eleito. E de maneira análoga, quando o objeto da crítica é alvo de reprovação, esta se dá sempre em relação à ética-estética já estabelecida por Cabral, efetuando-se assim, metodicamente, aquilo que Antonio Carlos Secchin chamou de “crítica no espelho”, o que se pode ilustrar com dois poemas de *Museu de tudo* (1975). O primeiro, “A Quevedo”:

Hoje que o engenho não tem praça,
que a poesia se quer mais que arte
e se denega a parte
do engenho em sua traça,

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho
(Melo Neto, 2008, p. 364).

Demonstra a postura assertiva de Cabral para com um “aliado”: o vário escritor espanhol, figura dita basilar do barroco europeu que, no entanto, nutria pelo movimento profundas desconfianças. Apesar adepto da vertente conceptista e afeito ao exagero em algumas de suas obras, Quevedo possuía uma dicção clássica que se sobressaía às idiosincrasias barrocas. A ironia é que tal contradição não deixa de ser essencialmente... barroca. “Quevedo é barroco, mesmo contra a vontade: pois Quevedo foi o maior inimigo do estilo barroco literatura” (Carpeaux, 2010, p. 911). Visto parcialmente como inimigo do excesso, o Quevedo de Cabral é exaltado pela elaboração minuciosa de seu estilo, prova de que é “possível abolir o lance” do acaso na criação poética, e pela exposição das entranhas formais de sua arte, o “travejamento” de seu “engenho”, discernimento crítico que dá ao espanhol ares modernos e, à sua poesia, consciência metapoética. Forja-se assim, a partir da remota tradição do barroco espanhol, uma aliança em torno do estilo seco e controlado praticado pelo poeta pernambucano em pleno séc. XX. Do outro lado da moeda está o poema “Anti-Char”, libelo duro contra o poeta surrealista francês:

Poesia intransitiva,
sem mira e pontaria:
sua luta com a língua acaba
dizendo que a língua diz nada

É uma luta fantasma
vazia, contra nada;
não diz a coisa, diz vazio;
nem diz coisas, é balbucio
(Melo Neto, 2008, p. 371).

Condena-se o hermetismo de Char pois este só pode levar à incomunicabilidade, o que não deixa de ser curioso ao se levar em conta que o dilema expressão vs. comunicação é a marca da crise

presente na primeira poesia de João Cabral, superada a partir da virada para o mundo sociopolítico ocorrida em “O cão sem plumas” (Cf. Carone, 1978). Nesse sentido, não é sem fundamento afirmar que, ao se voltar contra uma “Poesia intransitiva / sem mira e pontaria”, Cabral esteja deslocando o alvo real de sua crítica: o hermetismo e o ensimesmamento de sua própria poesia em *Pedra do sono*, seu livro de estreia. Isso se torna ainda mais sugestivo se nos atentarmos às similaridades de dicção e de imaginário entre “A vidraça”, de Char,

Chuvas puras, esperadas mulheres,
O rosto que lavais,
De vidro condenado aos sofrimentos,
É o rosto do revoltado;
O outro, freminho ao fogo da lareira,
É a vidraça do afortunado
(Char, 1999, p. 16).

e “A porta”, do primeiro Cabral:

Procuravam a esquecida chuva
de inverno em sua boca
de onde alguém soprara as
palavras de fora do poema.

Como a interrogassem sobre a... (?)
a mulher falando no escuro:
levitações elefante até-logo,
o sol na frente não desapareceria
(Melo Neto, 1998, p. 26).

Ao atacar Char, Cabral mira a si mesmo. Daí, deliberadamente, não haver menção em “Anti-Char” nem ao comprometimento político do poeta surrealista, que era membro da resistência francesa à ocupação nazista na segunda guerra, nem à inegável parcela participativa de sua poesia. Quando elogia um aspecto específico da obra de Quevedo e deprecia seletivamente a poesia de Char, Cabral marca os limites da negatividade de seu pensamento poético mediante a afirmação de determinados valores positivos. Não é à toa que diz: “sou um poeta crítico. Mas sou sobretudo um poeta autocrítico” (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 41). O que nos leva a discordar da interpretação de Helton Gonçalves de Souza, para quem a divisão da antologia *Poesia crítica* em duas partes, “Linguagem” e “Linguagens alheias”, pressupõe dois tipos diferentes de crítica, uma direcionada à própria poesia e outra às práticas artísticas de outros (Souza, 1999, p. 40). Assim como, a despeito do que propõe o próprio poeta, não é cabível distinguir na poesia de Cabral duas águas (tendências) separadas, uma comunicativa e outra expressiva, também não é passível de separação a crítica cabralina de sua autocrítica. Ambas são faces de uma mesma moeda, de um mesmo procedimento de tresvaloração de valores em poesia. Criticar o outro já é criticar-se, estabelecer critérios para julgar a si é estabelecer critérios para julgar o outro.

O criticismo de João Cabral não deixa de ter pontos em comum com a chamada “crítica de oficina” postulada por T. S. Eliot a partir de Ezra Pound. Nas palavras do poeta americano: “minha crítica tem em comum com a de Ezra Pound o fato de que seus méritos e limitações só podem ser completamente avaliados quando considerados em relação à poesia que eu mesmo escrevi” (Eliot, 1972, p. 153). Indubitavelmente, a avaliação exercida por um praticante do ofício a partir do paradigma distinto que é sua própria obra possui a vantagem de deixar claros os critérios que orientam o julgamento. À vista disso, inclusive se pode dizer que Cabral vai além de Eliot, pois empreende sua crítica não através de ensaios em prosa, mas a partir de seus poemas. O objeto estético se torna ele mesmo o “suporte” da crítica, complementando-a e justificando-a em seu âmago.

O teatro de máscaras

Gilles Deleuze, para quem “a filosofia é inseparável de uma ‘crítica’” (Deleuze, 2016, p. 178), serve-se também de um criticismo de “oficina”. Em profundo acordo com um pensamento que se propõe a funcionar entre a diferença e a repetição, o método deleuziano consiste em apropriações heterodoxas da tradição,

[...] concebendo a história da filosofia como uma espécie de enrabada, ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção. Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia fazer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer (Deleuze, 1992, p. 15).

Utilizando-se de torções conceituais e omissões estratégicas, Deleuze cria um teatro de máscaras filosófico que lhe fornece ferramentas para operar seu próprio plano, dando ensejo ao combate à representação e à insubordinação da diferença à identidade que caracteriza sua filosofia. Consequentemente, não é possível desvincular os livros de história da filosofia da obra, digamos, “autoral” de Deleuze. Em suas leituras, o filósofo francês se vale de um procedimento de “colagem” (Cf. Machado, 2010) que consiste em retirar da obra do outro pensador aquilo que ressoa de alguma maneira o projeto deleuziano, desconsiderando muitas vezes a função que os conceitos apropriados exercem na amplitude sistemática do pensamento do outro. Deleuze localiza e adensa um ponto singular no projeto alheio, alargando-o em relação ao plano geral da obra em questão – que ele não ignora –, produzindo assim uma “dobra” na leitura, um simulacro do original. “Dobrar” é operação indissociável de “explicar-implicar-complicar” (Deleuze, 2012, p. 46); dobrar um pensamento é compor um movimento uníssono de exposição das entranhas conceituais, de comprometimento do comentarista com o comentado e de complexificação do material. É desse modo que os “filhos monstruosos” de Deleuze são sempre uma espécie de duplo do pensador-pai. Sobre essa filosofia de monstros e máscaras, diz Jean Luc-Nancy:

É uma filosofia da nomeação, não do discurso. Trata-se de nomear as forças, os momentos, as configurações, não de desenrolar ou de enrolar sentido. A própria nomeação não é uma operação semântica: não se trata de significar as coisas; trata-se, antes, de indexar com nomes próprios os elementos do universo virtual. Talvez nenhuma filosofia faça tal uso dos nomes próprios: por um lado, ela imprime um “devir-conceito” a nomes próprios (Nietzsche, Leibniz, Bergson, Ariadne etc.); por outro, ela imprime um “devir-nome-próprio” a conceitos (platão ou rizoma, ritornelo ou dobra). (...) Ela não é uma questão de estilo (no sentido de uma volta sobre si da língua), ela é uma questão de nomeação e de descrição: uma espécie de grande *ekphrasis* (era, para os gregos, o gênero específico da descrição de quadros) (Nancy, 2000, p. 115).

Os poderes da nomeação e da descrição podem ser libertadores num contexto conceitual. Isso se dá não só porque o ato de nomear e descrever concretiza o abstrato, dando aos conceitos carnadura concreta, mas também porque torna possível a transformação dos nomes-próprios dos filósofos em máquinas abstratas específicas, aquilo que Deleuze chama de *personagens conceituais*, criaturas que não apenas expõem os conceitos de uma filosofia, mas que participam ativamente em sua criação desta. São fundamentais para a constituição tanto do plano de imanência que é o pensamento de um filósofo quanto dos conceitos que o habitam. O Sócrates dos diálogos de Platão, por exemplo, é um desses personagens. Para além de uma máscara do mestre, é por meio do personagem Sócrates e da maiêutica a que submete os outros personagens que se concretiza o método dialético e se expõem as bases do pensamento platônico.

Mas não se trata de uma simples dialogia. Os personagens conceituais não são

“representantes” dos filósofos, no sentido de que apenas ilustram as ideias e suas críticas numa estrutura dramática. Personagens conceituais são, antes, heterônimos: marcam mais as diferenças em relação ao criador que as semelhanças. São eles que destituem o filósofo do seu lugar de *Eu*. “Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação. Quem é *Eu*? Sempre uma terceira pessoa” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 79).

Se existem, sim, os personagens conceituais “simpáticos”, aqueles que se aproximam da voz do filósofo em seu plano, existem também os “antipáticos”, aqueles que descrevem os movimentos negativos e os perigos desse mesmo plano. Em Nietzsche há Zaratustra (simpático), mas também Cristo e o Sacerdote (antipáticos). Nietzsche é e não é Zaratustra e Dionísio, Cristo e o Sacerdote são e não são Nietzsche. Do mesmo modo, em Deleuze, um filósofo como Espinosa é o príncipe da imanência, enquanto Platão e Hegel são inimigos, partidários da transcendência. Mas, tais personagens,

[...] mesmo quando são ‘antipáticos’, pertencem plenamente ao plano que o filósofo considerado traça e aos conceitos que cria: eles marcam então os perigos próprios a este plano, as más percepções, os maus sentimentos ou mesmo os movimentos negativos que dele derivam, e vão, eles mesmos, inspirar conceitos originais cujo caráter repulsivo permanece uma propriedade constituinte desta filosofia. O mesmo vale, com mais forte razão para os movimentos *positivos* do plano, os conceitos *atrativos* e os personagens *simpáticos*: toda uma *Einführung* filosófica (Deleuze; Guattari, 2010, p. 78).

Em muitos casos, a fronteira entre personagens conceituais simpáticos e antipáticos é tênue. Há os que se caracterizam justamente pela indiscernibilidade entre os dois polos, os que exercem sobre o palco que é a filosofia do autor os dois papéis, de rival e de aliado. É essa a dupla máscara que vestem Leibniz e, principalmente, Kant no teatro filosófico de Deleuze. “Se a filosofia segundo Deleuze é criação de conceitos, ela o é na medida em que faz refluir ‘a imagem do pensamento’: a construção de conceitos se dá paralelamente com a desmontagem das ilusões que a tradição respaldava – e ela merece ser examinada sob esse ângulo” (Lebrun, 2000, p. 209). E há também personagens híbridos, malabaristas que têm a capacidade de fazer com que arte e filosofia, apesar de sua total independência, entrecruzem-se, deslizem uma sobre a outra, encontrem-se em pontos de correspondência:

Esses pensadores são filósofos “pela metade”, mas são também mais que filósofos, embora não sejam sábios. Que força nessas obras com pés desequilibrados, Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, muitos romancistas ingleses e americanos, de Melville a Lawrence ou Miller, nos quais o leitor descobre com admiração que escreveram o romance do espinosismo... Certamente, eles não fazem uma síntese da arte e da filosofia. Eles bifurcam e não param de bifurcar. São gênios híbridos, que não apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todo os recursos de seu “atletismo” para instalar-se na própria diferença, acrobatas esartejados num malabarismo perpétuo (Deleuze; Guattari, 2010, p. 81).

Assim, é como se toda obra filosófica fosse um grande romance histórico, em que personalidades factuais são transformadas pela imaginação do ficcionista, mas a partir de e pelas idiosincrasias consagradas na tradição. Um tal teatro de máscaras ou *ekphrasis* filosófica só pode ser confeccionado no tempo virtual:

O tempo filosófico é assim um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os *superpõe* numa ordem estratigráfica. É um devir infinito da filosofia, que

atravessa sua história mas não se confunde com ela. A vida dos filósofos, e o mais exterior de sua obra, obedece a leis de sucessão ordinária; mas seus nomes próprios coexistem e brilham, seja como pontos luminosos que nos fazem repassar pelos componentes de um conceito, seja como os pontos cardeais de uma camada ou de uma folha que não deixam nunca de visitar-nos, como estrelas mortas cuja luz é mais viva do que nunca (Deleuze; Guattari, 2010, p. 79).

A história da filosofia com seus diversos planos de imanência não é, portanto, histórica, ela é *devir*: está mais próxima de uma geografia do que de uma cronologia. Ao invés de uma sucessão de sistemas que se superam uns aos outros, ela é um imenso mar de coexistência em que não existe antes ou depois. Daí seu caráter compósito e artificial. “Parece-nos que a história da filosofia deve desempenhar um papel análogo ao da *colagem* numa pintura. A história da filosofia é a reprodução da própria filosofia. Seria preciso que o relato em história da filosofia atuasse como um verdadeiro duplo e que comportasse a modificação máxima do próprio duplo” (Deleuze, 2000, p. 39). Essa duplicação ou *discurso indireto livre* situa a filosofia de Deleuze no espaço entre a autoria e o comentário, justamente aquém e além daquelas que são as duas principais críticas dirigidas a ele: a de que seu pensamento não seria original, pois consiste na duplicação de argumentos de outros filósofos; a de que seu trabalho de história da filosofia não seria confiável, pois Deleuze “contamina” todos os filósofos que toca. A verdade é que a abordagem deleuziana é um procedimento filosófico *sui generis*, próximo do que há de mais vanguardista nas narrativas literárias modernas:

O que nunca foi tentado foi essa virtualização sistemática da história da filosofia como modo de atualização de *uma* filosofia nova, de uma filosofia *virtual* cuja efetuação infinitamente variável não cessa de *fazer dobras* (dobras sobre dobras); o que afasta Deleuze *a um só tempo* da função-autor e da falsa enunciação do comentador – em prol de uma figura infinitamente mais “barroca” e borgesiana: maneirista (Alliez, 1996, p. 38).

O maneirismo deleuziano é um método crítico. Ao escolher os filósofos e artistas, os conceitos e sensações, que compõem o plano de imanência que é sua filosofia particular, Deleuze (como Cabral) exerce seu julgamento de valor da tradição. Fazendo à sua maneira, Deleuze avalia o pensamento outro; fazendo à maneira de outros, Deleuze cria seu próprio pensamento.

Para elucidar a lida de Deleuze e Cabral com as histórias da filosofia e da poesia, respectivamente, seguimos uma linha aberrante em relação à costumeira investigação historiográfica e ao datado jogo de fontes e influências. Interessa-nos, aqui, o modo como Deleuze e Cabral “avaliam” uma linguagem alheia: a pintura. Com isso pretendemos mostrar como, ao traçar suas concepções da história da pintura, ambos os pensadores revelam a forma como compreendem seus campos discursivos específicos e a relação de suas próprias obras com suas tradições.

A história filosófico-poética da pintura

Deleuze enxerga na representação clássica da arte grega uma pré-forma orgânica da pintura figurativa como a conhecemos a partir do Renascimento. Em seus primórdios, a arte grega possui o mérito de ter distinguido os planos espaciais e ter, assim, criado a perspectiva:

Se é possível falar de uma representação clássica, é no sentido de conquista de um espaço ótico, com uma visão distanciada que nunca é frontal: a forma e o fundo não estão mais no mesmo plano, os planos se distinguem, e uma perspectiva os atravessa em profundidade, unindo o plano do fundo ao primeiro plano: os objetos se recobrem parcialmente, a sombra e a luz preenchem e dão ritmo ao espaço, o contorno deixa de ser limite comum no mesmo plano para se tornar

autolimitação da forma ou *primado do primeiro plano* (Deleuze, 2007, p. 126).

A conquista do espaço ótico e a invenção da perspectiva revela, no contexto da representação clássica, o objeto mutável, a variabilidade dos pontos de vista, o acontecimento concebido como acidente. Assim, ao conectar, sub-repticiamente, a estética e a filosofia gregas ao mesmo cordão umbilical – ou seja, ao platonismo –, Deleuze considera que essa volubilidade inventada pela arte clássica não deixa de sugerir o objeto artístico como mera manifestação da essência, fenômeno subjugado à condição de mimesis, figuração privada de autonomia. Subjaz, desse modo, na análise de Deleuze, a correspondência entre a distinção de planos obtida pela arte grega e a separação platônica entre o mundo sensível e o mundo inteligível. Não obstante essa consanguinidade com o platonismo, a conquista do espaço ótico já se apresenta, no âmago da representação clássica, como dispositivo de escape à figuração.

O sub-reptício paralelismo deleuziano entre a tradição filosófica e a história da pintura não para por aí. Pois da mesma maneira que na historiografia filosófica segundo Deleuze os estoicos criaram conceitos como “acontecimento” e “incorporal” em prol de uma filosofia da superfície contrária à profundidade e à altura do platonismo, em sua coincidente visão da tradição pictórica os egípcios se valeram também da superfície para criar uma arte alternativa à arte grega. A figuração egípcia propõe como forma o *baixo-relevo*, técnica que avança rumo ao rompimento com a representação. Embora distribuir a figura em uma superfície plana conseqüentemente a isole, uniformizando-a, tornando-a imutável ao elevá-la à condição de forma geométrica perfeita e essencial, a técnica do baixo-relevo oferece ao olho forma e fundo unidos no mesmo plano, em organização não mais apenas óptica, como na arte grega, mas também háptica, o que levará a história da arte a se bifurcar em outras duas direções, desequilibrando ainda mais a representação clássica orgânica: a exposição, típica da arte bizantina, de um espaço ótico puro que, liberto de suas referências, ruma à “tateabilidade”; e a imposição de um espaço manual violento, que se revolta e abala a subordinação, como mão a trabalhar independente do dono, característica da arte gótica.

No entanto, é na pintura cristã do Renascimento que Deleuze (através da máscara de Francis Bacon) aponta o momento em que “a forma ou a Figura não eram mais exatamente remetidas à essência, mas ao que é em princípio o seu contrário, o acontecimento, e até mesmo o mutável, o acidente” (Deleuze, 2007, p. 125). Aqui, deve-se entender acontecimento e acidente como aquilo que é variável e impermanente, contrário à essencialidade imutável da era clássica. Ou seja, mais uma vez, ao considerar que “a pintura moderna começa quando o homem deixa de se ver totalmente como uma essência e passa a se ver como um acidente”, Deleuze introduz o devir no ser, o virtual no atual. Em tal compreensão da pintura, a superfície assume papel preponderante, pois é nela que se constata a transformação da Figura em devir, o que a afasta da profundidade na figuração do ser.

Nesse contexto, as teses de Cabral ressoam e suplementam a história da arte deleuziana. Também para o poeta, a pintura como a conhecemos é obra do Renascimento e a gênese de sua inovação passa pela liberdade relativa alcançada pela Figura e pela autonomia da superfície. Cabral, no entanto, vai além ao apontar as insuficiências do modelo renascentista. Segundo o poeta, nas representações pré-renascentistas (desde os desenhos rupestres até a arte medieval) a superfície que recebe a figuração (a parede da caverna ou a madeira do retábulo) é um mero suporte neutro cuja única função é conter as figuras, tornando-as “objetos em si” similares às esculturas. Por outro lado, nas imemoriais artes decorativas, é a superfície que dispõe de autonomia, muitas vezes suplantando com sua função ativa o objeto inscrito sobre si. Assim, para Cabral, a singularidade do Renascimento repousa justamente na associação dessas duas formas artísticas, instituindo o que hoje chamamos de Pintura (que Cabral grafa com “P” maiúsculo). Na Pintura, figura e superfície tornam-se simultaneamente ativas na concretização do quadro.

A questão é que o aparente “equilíbrio de forças” conjurado pelo renascimento é ilusório, pois acaba cedendo à força da representação figurativa e, no afã de aperfeiçoá-la, desenvolve a profundidade e abandona o relevo, o que acaba por empobrecer a superfície pictórica. A consequência é uma arte estática, onde o olho do espectador é retido por apenas um ponto no quadro: a terceira dimensão. É aí que se situa a crítica de Cabral à arte renascentista: o estatismo exigido pela terceira dimensão sustida pela profundidade anula o dinamismo do espectador, que

tem sua atenção impedida de atuar livremente. Entende-se a partir daí a importância que o *dar a ver* e a *atenção*, operadores centrais no que tange à conexão sujeito-objeto na poesia de Cabral, possuem em sua crítica da pintura. No Renascimento, “equilíbrio significa estabilidade obtida por meio de uma correlativa distribuição de forças” (Melo Neto, 2008, p. 673), e equilibrar forças é evitar que alguma delas, forte em demasia, dê mobilidade à atenção do espectador e agite a ordem do conjunto e sua expressão de profundidade. “Esse estatismo, imposto pela presença e pelos interesses da terceira dimensão, define a pintura renascentista, que é (ao menos a chamamos), hoje, a Pintura” (Melo Neto, 2008, p. 673). No Renascimento, portanto, há um rígido controle das forças a estabilizar tanto o objeto quanto o espectador: a profundidade do quadro.

Essa contenção de forças detectada por Cabral na pintura produzida no Renascimento reverbera os ditames daquilo que Luiz Costa Lima chamou, no contexto da teoria literária, de “controle do imaginário” (Cf. Costa Lima, 2007). Segundo o crítico, da Renascença em diante as sociedades submetidas ao jugo da razão ocidental desenvolveram mecanismos (políticos, econômicos, religiosos) com vistas a reger as leis e traçar os limites da criação ficcional, reconhecendo nesta uma ameaça ao domínio do racional sobre o imaginário. Embora considere que essa espécie de “recalcamento” do inconsciente coletivo seja de efeito generalizado, é no campo da literatura e do poético que Costa Lima vai enxergar os principais pontos de “retorno do recalcado”, o que nos leva a apontar nas teses cabralinas sobre a pintura equivalências inegáveis com a tradição da poesia.

Para Cabral, os primeiros pintores do Renascimento concebiam a pintura como uma pesquisa intelectual que colocava um problema e, ao resolvê-lo, instituíam sua lei geral, numa espécie de Racionalismo artístico. Os pintores que vieram imediatamente após os renascentistas pintavam sob a égide de uma lei previamente estabelecida pelos seus precursores, o que, podemos dizer pensando a partir de Costa Lima, consiste num verdadeiro “controle do imaginário” intrínseco à tradição. Cabral entende que o servilismo às leis postas pela autocracia da razão acabou por gerar pinturas adinâmicas, excessivamente frias. É justamente apoiados na crítica à essa consequência que podemos lançar luz diversa à famigerada imagem de poeta “racional” que ainda acompanha o poeta pernambucano. Pois, em interessante movimento dialético, Cabral dirá que essa gramática pictórica, entendida como sistema de regras normativas postas previamente pelos predecessores, promove a “desintelectualização” da pintura: “O pintor que já não criava uma lei mas aplicava uma experiência recebida de outro, o pintor já artista, vai-se tornando cada dia menos intelectual” (Melo Neto, 2008, p. 686). Mesmo com as experiências praticadas pelos pintores dos Séc. XVIII e XIX no que diz respeito ao tratamento da cor, da luz, dos valores e da matéria, a estrutura renascentista ainda perdurou em seus aspectos fundamentais. Disso se depreende a avaliação cabralina de que o pintor posterior ao renascimento é instintivo e conformista, seguidor sem compreensão teórica das leis impostas pelos mestres. Em suma, um refém da tradição. No âmbito prático, ocorre uma automatização da sensibilidade que, desvinculada da faculdade da atenção, recebe a composição passivamente.

Esse entorpecimento sensível não se restringe apenas ao artista. Característica principal da Pintura, a composição equilibrada é intuída também por todo espectador, mesmo que inconscientemente. O que se vê na obra do pintor pós renascentista “é a busca de uma harmonia, de um equilíbrio conhecido, que ele não sabe definir e sim, reconhecer. Ao qual ele chegou pela sensibilidade. Que ele não inventa, descobre” (Melo Neto, 2008, p. 678). Daí podemos inferir que para Cabral a inteligência artística está mais associada à criatividade que à razão, pois a obra viva é aquela que se inventa, não a que se descobre. Portanto, a pintura racionalista, “científica”, típica do Renascimento e de seus herdeiros, é dominada pelas leis da perspectiva, pela terceira dimensão, pelas regras de proporção e iluminação. Se, como diz Cabral, esse rígido aprisionamento formal tende à “desintelectualizar” a pintura, submetendo-a à figuração, não se daria o mesmo com o dito “naturalismo” em literatura e sua contraparte poética, o parnasianismo? Cabral parece aludir a isso quando, em entrevista, comenta o fim dos movimentos parnasiano e simbolista e a sua posterior reapropriação pela famigerada “Geração de 45”:

Havia aquele resto de Parnasianismo, de Simbolismo, aquela coisa que já estava caindo aos pedaços, uma literatura inteiramente despaisada. Já não era nem o Simbolismo nem o Parnasianismo, era o fim das duas coisas. Ainda hoje subsiste, mas ninguém mais dá atenção. Quantos poetas que

nós chamamos acadêmicos e que continuam escrevendo, sonetistas e tudo, e já não damos atenção. Porque o público, hoje, já se acostumou a reconhecer que a poesia brasileira é feita pelos modernistas. Mas ainda existe gente por aí escrevendo como aqueles sujeitos escreviam. Agora, esses poetas [Geração de 45] mostraram que aquele pessoal não tinha importância e tomaram o lugar dele (Cabral *apud* Athayde, 1998, pp. 42-43).

Para além da explícita desvalorização do decadentismo brasileiro, há a crítica subentendida à Geração de 45, considerada como um conjunto de (re)descobridores das formas praticadas por aqueles poetas do fim do século, e não como inventores de formas novas que viriam a suplantar os modernistas. Fica claro, portanto, que os valores criados por Cabral para avaliar a história da pintura (a intelectualidade, a atenção, o dinamismo, opostos à desintelectualização, à automatização e à rigidez) nos permitem intuir, de maneira equiparável, uma história crítica da poesia forjada, ainda que não sistematicamente, pelo poeta pernambucano.

Já para Deleuze, o problema do controle do imaginário, consolidado na arte pictórica mediante a demanda da representação figurativa, está menos associado à diacronia dos períodos artísticos e das épocas do que à uma atitude sincrônica do criador perante a obra. Discordando até mesmo de Bacon, seu pintor-avatar, Deleuze não pensa que a condição moderna (o desenvolvimento técnico que substituiu, por exemplo, o retrato pictórico pela fotografia) facilitou o rompimento da pintura com a figuração, da arte em geral com a representação. Pelo contrário, de acordo com Deleuze, o artista moderno está mais ameaçado pelo controle da imaginação do que seus precursores. Os dados figurativos, isto é, as imagens, as ilustrações, as narrações que nos impregnam diariamente pelos mais diversos meios são clichês, fatos dados que preexistem à pintura. Daí que o pintor

não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo: ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia. Em suma, o que é preciso definir são todos esses 'dados' que estão na tela antes que o trabalho do pintor comece. E, entre esses dados, quais são um obstáculo, quais são uma ajuda ou mesmo os efeitos de um trabalho preparatório (Deleuze, 2007, p. 91).

Há aqui um claro paralelo com a prática filosófica como Deleuze a compreende. Sua filosofia é decididamente construtivista, de modo que o primeiro passo de seu sistema é afastar o ato de pensar da reconhecimento e da consequente transcendência do conhecimento. Platão inaugurou o pensamento da transcendência e da representação ao postular que o verdadeiro conhecimento se encontra em outro lugar – o mundo inteligível – que não o mundo sensível. Desde então, a filosofia se viu às voltas com o problema da gênese do pensamento e da efetividade mesmo do conhecer. Deleuze irá se colocar contra isso a que chama de imagem tradicional ou dogmática do pensamento, isto é, a noção de que pensar é um ato natural de reconhecimento, (“descobrimto”, no sentido em que fala Cabral) e de boa vontade. A recusa dessa imagem dogmática passa por uma recusa do *fundamento*, ou seja, da pretensão de se começar a partir de algo dado. Mesmo o *cogito* de Descartes provém do pressuposto do que signifique ser e pensar, exemplo de pensamento que funda a si mesmo e que está por isso condenado a reconhecer “conceitos” a partir do senso comum. Para Deleuze, a filosofia da representação, incapaz de se livrar de pressupostos, viu-se reduzida a aceitar as opiniões e o senso comum como um solo pré-filosófico natural, acessado por meio da boa vontade do pensar, como se a verdade existisse já dada, situada em algum lugar “outro”, sendo necessário apenas descobri-la.

Para Deleuze o pensamento filosófico deve, portanto, também se livrar dos clichês que o assolam – a memória, a lembrança, as percepções prontas, as opiniões – antes de começar efetivamente. O pintor não pinta a partir de uma superfície em branco, mas de uma tela repleta de dados. A pintura é em si um processo de limpeza da tela. Nietzsche em sua luta contra a dominação da razão (controle do imaginário), filosofa com o martelo, propondo a tresvaloração de todos os valores, isto é, a limpeza dos clichês filosóficos através do exercício da negação afirmativa, da crítica

criadora. Da mesma maneira, a tarefa que Deleuze se imputa como filósofo é a de contrapor à imagem dogmática do pensamento um paradoxal pensamento sem imagem: “o pensamento que nasce no pensamento, o ato de pensar originado na sua genitorialidade, nem dado no inatismo nem suposto na reminiscência” (Deleuze, 2000, p. 281). A esse pensamento sem imagem, a essa tela limpa de clichês, Deleuze dará o nome de plano de imanência, que “não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que o pensamento se proporciona do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 40).

O conceito de imanência deleuziano provém diretamente de Espinosa, considerado pelo francês “o príncipe dos filósofos” por ter sido capaz de criar um pensamento que exclui toda e qualquer transcendência. O cerne do espinosismo está localizado na concepção de que não há uma causa externa ao mundo ou uma transcendência que engendre a matéria e o pensamento. É antes um único ser, agente e paciente ao mesmo tempo, que compreende em si os dois estratos da realidade. Pode-se resumir essa imanência radical com a famosa proposição de Espinosa equivalendo Deus e Natureza: *Deus sive natura* (Deus ou Natureza). O criador (Deus) é imanente a sua própria criação (natureza). Nessa perspectiva, o Deus de Espinosa é o operador máximo da imanência em filosofia, o que se espelha no argumento deleuziano de que Deus não é necessariamente signo de transcendência e, conseqüentemente, símbolo da representação, na pintura de artistas como El Greco, Tintoretto e Giotto. Em tais obras, pelo contrário, Deleuze mostra que a presença divina na verdade auxilia a Figura a se desprender do papel representativo (Deleuze, 2007, p. 19), em mais um exemplo de paralelismo entre história da filosofia e história da pintura.

Francis Bacon e Gilles Deleuze

O conceito filosófico e os blocos de sensações da arte só podem ser colocados diante de um problema específico que força o exercício do pensamento. Se “o pintor passa pela catástrofe, agarra o caos e tenta escapar dele. [Se] os pintores diferem na maneira de abraçar esse caos não figurativo e também na avaliação da ordem pictural por vir, na relação dessa ordem com esse caos” (Deleuze, 2007, p. 105), o mesmo se dá com os filósofos. Na história da filosofia, conceitos antigos devem ser relançados e modificados em face de novos problemas; mas, quando isso acontece, surge diante de nós um conceito inteiramente novo, com novos componentes, relacionado a outros problemas. Assim, a mesma virtualidade do tempo que marca a história da filosofia deleuziana calca a retomada da tradição da pintura por cada pintor. A recapitulação histórica consiste em paradas e passagens que extraem ou recriam uma sequência livre. Assim como Deleuze conecta figuras díspares como Espinosa, Bergson e Nietzsche na formulação de sua própria “sequência livre” filosófica, o pintor Francis Bacon é tanto egípcio, devido à apresentação háptica de seus quadros, quanto grego, por não pintar a essência mas o acidente. Portanto, se a imanência irrompe em meio ao domínio da transcendência na história da filosofia, na historiografia deleuziana da pintura há o objetivo de apontar os momentos em que a Figura escapa da figuração representativa, em que ocorre o “retorno do recalcado”, a breve fuga do imaginário ao controle da razão.

Essa historicidade virtual não impede certos “estilos de época” ou territórios da tradição. As três vias da função “moderna da pintura” conforme colocadas por Deleuze não deixam de espelhar algumas escolas filosóficas surgidas após o Racionalismo cartesiano. São elas: 1) *A pintura abstrata*, cuja proposta é reduzir o caos ao mínimo, servindo-se do ascetismo como forma de autocontrole, vislumbrando a salvação espiritual como objetivo: “através de um esforço espiritual intenso, ela se eleva acima dos dados figurativos, mas fazendo do caos um simples riacho a ser atravessado para que formas abstratas e significantes sejam descobertas” (Deleuze, 2007, p. 106). Deleuze cita como exemplos de abstração as pinturas de Mondrian e Kandinsky, mas o mesmo poderia ser dito a respeito do *idealismo alemão* de Hegel e Kant, o que Deleuze sugere ao afirmar que “dá vontade de dizer, a respeito da pintura abstrata, o mesmo que Péguy dizia da moral kantiana: tem mãos puras, mas não tem mãos” (Deleuze, 2007, p. 106). 2) *O expressionismo abstrato*, em que o caos se desenvolve ao máximo, erigindo um Plano de Imanência (ou Diagrama, na nomenclatura destinada por Deleuze ao mesmo processo no âmbito da pintura) tão grande quanto o próprio quadro. Pollock, Morris

Louis e, por que não?, Nietzsche e sua tresvaloração de todos os valores. 3) *A linguagem analógica* de pintores que buscam o controle, a clareza e o rigor da Figura, que procuram “evitar ao mesmo tempo o código e a confusão” (Deleuze, 2007, p. 115). Com essa vertente parece se identificar o próprio Deleuze. Há duas maneiras de se ultrapassar a representação platônica, assim como “há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: a sensação” (Deleuze, 2007, p. 42). A crítica de Deleuze à pintura abstrata se direciona a seu “mentalismo”: ela passa pelo cérebro, mas não age diretamente no sistema nervoso, não produz a Figura, não fixa um ponto que dá acesso à sensação. A sensação é o primado filosófico que permite a Deleuze a superação da dualidade sujeito/objeto, é a base de seu empirismo transcendental: “A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do ‘sensacional’, do espontâneo etc.” A sensação é sujeito e objeto indissolúvelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu “*me torno* sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido” (Deleuze, 2007, p. 42).

A importância dada por Deleuze ao corpo justifica-se. O procedimento de Francis Bacon, após a etapa de limpeza do quadro, é isolar a Figura. Isolá-la para além do próprio quadro, isolá-la no próprio espaço da pintura. O corpo é a Figura, mas um corpo que não tem rosto, apenas cabeça. “Trata-se, portanto, de um projeto todo especial que Bacon desenvolve como retratista: desfazer o rosto, encontrar ou fazer surgir a cabeça sob o rosto” (Deleuze, 2007, p. 28). Um corpo sem identidade, todo sentidos, receptor e criador de sensações capazes de tornar visíveis forças invisíveis. Pois Deleuze vai dizer que uma lógica da sensação ou “lógica dos sentidos”, como o diria Cézanne, só é possível quando uma potência ultrapassa todos os domínios de sentido e os atravessa. “Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição etc.”. O pintor deve ser capaz de *fazer ver* o ritmo, assim como o músico deve ser capaz de fazer ouvi-lo; da mesma forma, o filósofo deve ser capaz de *intuir* o problema (equivalente filosófico do ritmo), o que só possível através de um passo além da ordenação atual, pois “o corpo vivido é ainda pouco em relação a uma Potência mais profunda e quase insuportável. Com efeito, só podemos buscar a unidade do ritmo onde o próprio ritmo mergulha no caos, na noite, e onde as diferenças de nível são sempre misturadas com violência” (Deleuze, 2007, p. 51).

A “terceira via” da pintura, essa via da sensação, é percorrida tanto pela obra de Francis Bacon quanto pela filosofia do próprio Deleuze. Ao invés de fundar, ou seja, apegar-se a transcendências universais que não têm outra base senão o senso comum, a opinião e a *doxa* transformada em pensamento, o pensamento deleuziano se mantém na superfície. Da mesma maneira que Bacon faz suas superfícies planas, hápticas, estabelecerem o fundo *ao lado* da Figura e nunca além, Deleuze constrói conexões a partir de uma lógica da imanência, atentando-se para a singularidade de cada problema e percorrendo sua “problemática”. Daí que seu pensamento abre novos horizontes de sentido diferentes a cada problema colocado, uma posição que coloca o problema como condição central para o pensamento e, ao mesmo tempo, assume a *intuição* como parte constituinte.

O pensador, seja ele artista, poeta ou filósofo, deve estar atento ao que é notável, interessante e novo, aos elementos intuitivos que compõem um problema e indicam que a solução deve ser produzida e não encontrada. É nesse sentido que se pode afirmar que não existe *verdade*, mas *criação*. Essa orientação se afasta profundamente do racionalismo, mas não em prol de um irracionalismo cego ou de um relativismo estéril. Deleuze cria uma lógica do irracional, isto é, assume que o pensamento, seja ele filosófico, científico ou artístico, não pode se reduzir a um sistema fechado, sem contato com o fora não-conceitual, mas também não deve se entregar ao caos absoluto. Nem ilusão, nem relativismo, pois eliminar o fundamento traz dois riscos: reconduzir o pensamento a outro círculo vicioso, substituindo os pressupostos da reconhecimento, da boa vontade e da pretensão à verdade por seus contrários, erigindo assim outro fundamento transcendente, mesmo que oposto ao da imagem dogmática; ou precipitar o pensamento no caos. Mas “o acaso, segundo Bacon, não é separável de uma possibilidade de utilização. É o *acaso manipulado*, diferente das *probabilidades concebidas ou vistas*” (Deleuze, 2007, p. 98). O caos é a pura virtualidade. A capacidade de se manipular o acaso, de se atualizar o virtual é o que diferencia o artista do não-

artista, o filósofo do não-filósofo. Assim como Bacon, Deleuze sabe do perigo e esforça-se para permanecer entre a ordem e o caos, “entre o código e a confusão”, para daí elaborar um pensamento que comece sempre pelo meio, retomando assim, a seu modo, a fórmula de Mallarmé: “Tout Pensée émet un Coup de Dés”, “Todo o Pensamento produz um lance de dados”.

Joan Miró e João Cabral

Traçar um problema é encontrar suas linhas de força e concentrá-las mediante a vontade de potência que é o pensamento ativo. Quando Bacon diz que a pintura deve extrair a Figura do figurativo, para Deleuze isso equivale a dizer que se deve extrair a sensação da representação. Essa extração demanda uma etapa negativa, a destruição dos clichês e das opiniões que nos protegem da desordem, conseqüentemente seguida pelo mergulho afirmativo no caos, pois “o caos e a catástrofe são o desabamento de todos os dados figurativos: já são, portanto, uma luta, a luta contra o clichê, o trabalho preparatório” (Deleuze, 2007, p. 113). Isso nos lança de volta a Cabral, para quem a obra de Joan Miró é também um trabalho de limpeza: “Ela me parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar seu olho do visto e sua mão do automático” (Melo Neto, 2008, p. 690). Diz Deleuze que, no trabalho de se livrar dos clichês, um pintor como Cézanne passou toda sua vida e, ainda assim, só foi capaz de conhecer um vaso ou uma maçã. Isso não seria estranho à postura artística de Cabral, poeta das ideias fixas. Haveria, então, uma relação de oposição entre as ideias fixas e os clichês? Conhecer apenas um vaso, uma pedra, uma faca ou uma maçã implica a recusa de todo o resto, o que se reflete no “anarquismo coroado” que Cabral imputa ao pintor catalão: “Miró não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las. Miró não busca construir leis contrárias, uma nova preceptiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas, precisamente porque são leis” (Melo Neto, 2008, p. 691). Anarquismo que não se contrapõe às ideias fixas, pois estas não implicam um centro, um Significante regente; antes, elas compõem uma série, um rizoma, forma exemplar da composição de Miró: “Nesse tipo de composição não há uma ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo ao espectador uma série de fixações sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro” (Melo Neto, 2008, p. 677). Como a série bala, faca e relógio no poema *Uma faca só lâmina*.

A pintura de Miró é projetada contra a Pintura herdeira do Renascimento, fundamentalmente contra a limitação que ela impôs à superfície. Miró obedece “ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico” (Melo Neto, 2008, p. 628), propõe libertar o ritmo da imposição do equilíbrio. O dinamismo de Miró consiste na liberação da linha que passa a produzir melodias extremamente livres comparadas às limitadas melodias do Renascimento. Ao identificar a pintura pós renascentista com a profundidade e o recurso à terceira dimensão, Cabral poderia estar tratando de toda uma tradição literária que deriva do movimento romântico. A recusa a certos axiomas como a inspiração, o sentimentalismo e a expressão psicológica, típicos de uma literatura que se quer e se propõe *profunda*, é praxe em Cabral. Mas também há, por exemplo, em T.S. Eliot, a apologia a uma *terceira dimensão* da poesia à qual a estética cabralina parece se opor de modo muito mais sutil. Em alguns de seus ensaios, Eliot fala de uma “terceira dimensão” na poesia dos grandes mestres como Shakespeare e Dante, que confere às suas obras uma “profundidade” que as diferencia das de outras poetas menos capazes. Escrevendo sobre Ben Jonson, por exemplo, Eliot identifica uma diferença crucial entre este e os outros grandes autores elizabetanos: “Shakespeare, and also Donne and Webster and Tourneur have a *depth*, a *third dimension*, as Mr Gregory Smith rightly calls it, which Jonson’s work has not. Their words have often a network of tentacular roots reaching down to the deepest terrors and desires” (Eliot, 1929, p. 153). A terceira dimensão de Eliot relaciona-se às profundezas humanas de maneira geral, mas possui ainda um teor histórico. William Redmond identifica essa terceira dimensão eliotiana com a capacidade que os grandes poetas têm em exprimir com máxima intensidade suas épocas, “transmutando agonias pessoais em algo rico e estranho, algo universal e impessoal”, o que significa dizer que “o poeta escreve emocionalmente sua época e por isso sua luta consciente com as palavras tem valor, porque assim pode aprofundar sua poesia e dar-lhe uma terceira dimensão”

(Redmond, 2000, p. 79). Redmond associa o pensamento poético de Eliot à filosofia de Martin Heidegger, para quem, “a inteligibilidade que representa um mundo singular, concreto e histórico, é capaz de revelar os mistérios da Terra; o tipo de claridade e o ser que se expressam por meio de uma obra de arte conseguem iluminar as coisas da Terra” (Redmond, 2000, p. 80). Nesse contexto, a terceira dimensão e a profundidade do americano correspondem ao desvelamento da verdade do ente em sua época, desvelamento esse, segundo Heidegger, alcançado apenas pela obra de arte. Embora não sejamos capazes neste espaço de mergulhar a fundo no problema dos princípios na ontologia heideggeriana, pensadas a partir de Deleuze, não restam dúvidas de que a teoria poética e a filosofia de Heidegger, ao almejar a verdade como algo a ser descoberto, são pensamentos concebidos a partir da imagem dogmática, arraigados ainda à noção de *fundamento*.

Nesse contexto, se em Eliot a terceira dimensão poética é profundidade histórica, Cabral é apologista de superfície geográfica. Seu *Paisagens com figuras* não só expõe no título a relação direta da poesia com a pintura, como também é o primeiro livro do poeta em que predomina a “quadra”, sua forma privilegiada de estrofação (Secchin, 2014, p. 100). Assim como tem pela primeira vez a importante relação poética entre Pernambuco e Sevilha e entre Nordeste e Espanha postulada na obra do poeta, *Paisagens com figuras* também parece inaugurar a obsessão cabralina com a estrutura total do livro, que atingirá o ápice em *Serial e Educação pelas pedras*. Fazendo jus ao título do conjunto, cada poema é como um conjunto de quadros, que reunidos, dão o panorama de uma única pintura ampla, análogo ao modo como os quadros de Bosch eram pinturas (pequenas cenas independentes) dentro de uma pintura (o quadro como um todo-aberto, espécie de ópera). Nos poemas de *Paisagem com figuras*, cada quadra resume em si uma pequena cena, a pontuação utilizada de modo a fechar essas pequenas paisagens e suas figuras: em quase todo o livro, as quadras terminam ou em vírgula ou em ponto. O conjunto de *Paisagens com figuras* funciona, nesse sentido, como uma galeria de arte, cujos temas da exposição são Pernambuco e Espanha, explorados em seus lugares (Recife, Castela, os cemitérios, o canavial etc.) e personagens (os poetas e os toureiros).

“Pregão turístico do Recife”, por exemplo, apresenta a capital pernambucana mediante quatro paisagens com figuras contidas em seis quadras: o mar, “montanha regular redonda e azul”, descrito em duas quadras; os sobrados “esguios”, de arquitetura leve e equilibrada, em outras duas quadras; e por fim, mesclados nas duas quadras finais, o rio e a gente que vive a seu redor são responsáveis, com seu “sangue-lama que circula entre cimento e esclerose”, por inserir vida na composição antes friamente geométrica. Também as “Imagens em Castela” no poema que leva esse nome são, na verdade, naturezas-mortas, em que a paisagem da região espanhola é uma mesa, um palco, o pão, mas também os homens “em calada condição” que o consomem e a habitam. Em “Paisagem tipográfica”, dentre os muitos panoramas do território espanhol, são as cidades industriais e as vilas “estritas de vida”, feitas de linhas e “interlinhas” “retas”, “estreitas”, “horizontais” que se adequam melhor à “arte menor” do impressor Enric Tormo. Assim como a série de cemitérios pernambucanos sugere um *alto-relevo* da morte: o cemitério de Toritama cercado pelas linhas rigorosas de muros assépticos e grades; o de São Lourenço da Mata imitando as ondulações marinhas na composição de suas covas protuberantes e também nos mastros dos navios naufragados em suas cruces caídas; enquanto que, no cemitério de Nossa Senhora da Luz, os mortos são “derramados” ao chão, que “lhes vai como luva”, expostos em redes e tão contíguos à superfície que a terra “nem sente sua intrusão”. Não são menos geográficos e superficiais (no sentido estrito da palavra) os poemas que põem em primeiro plano as Figuras. “Encontro com um poeta” dá a ver as múltiplas (e indecisas) vozes da poesia de Miguel Hernández em meio à também múltipla aridez dos terrenos e arquiteturas da Espanha castelhana; Barcelona, suas feiras, seus bairros e o horário comprido que deles emana desvelam ao poeta um idioma e uma poética em “Fábula de Joan Brossa”; já “Alguns Toureiros” é como uma revista esportiva, em que ao lado do retrato dos atletas, está posta tanto a descrição de seus estilos como as bandeirolas de suas províncias. Mas é talvez “Medinaceli” o poema que melhor sintetiza *Paisagem com figuras*. A vasta e árdua geografia da terra onde provavelmente nasceu o autor do *Cantar de Mío Cid* sobrepõe-se à história profunda de reinos e guerras, e se o que resta de Medinaceli pode ser encontrado no *Cantar do Mío Cid*, isso só é possível porque o poeta desconhecido que o compôs foi capaz de redesenhar as suas paisagens, “cantochoão” monocórdio como a aridez de seu chão, e as suas figuras, “a gente

daqui [que] diz em silêncio seu *não*”.

Cabral diz que a força da linha foi sendo descoberta aos poucos por Miró, que passou de uma ilusão de movimento em suas primeiras obras a um movimento real nas últimas fases. O mesmo poderia ter dito o poeta a respeito de seu próprio trajeto de formação. A “atenção” é um conceito proposto por Cabral para se pensar esse deslocamento na obra: a linha torna-se a operação de fazer crescer um organismo ao invés de apenas postulá-lo artificialmente, como no primeiro Miró. A revolução que o pintor catalão efetua no uso da linha obriga o espectador a fazer todo o percurso de construção do organismo, o que evidencia a dupla luta de Miró, contra o estático próprio da cor e contra o estático próprio da contemplação de figuras conhecidas e apreendidas pela memória. Essa revolução pictórica equipara-se, afirma o próprio Cabral, à libertação que o verso livre proporcionou à poesia, assim como a linguagem coloquial adotada pelo modernismo; mas reflete também a dupla luta de Cabral contra a monotonia que ameaça a toda poesia que se propõe a se fazer com coisas e contra a facilidade de uma lírica memorialista ou retrospectiva. Em sua prática, Miró inverte o percurso que levou a superfície a ser aprisionada pela terceira dimensão, desse modo “a composição renascentista em Miró não é bruscamente destruída. Aquela libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro, e esses quadros mais e mais numerosos dentro da obra do pintor” (Melo Neto, 2008, p. 629). Não é o mesmo método utilizado por Cabral em sua obra? Alfredo Bosi já o notava ao afirmar que leitura reflexa que João Cabral faz da obra de Joan Miró é um “projeto de iluminar a riqueza polifacetada do real, vista como se fosse pela primeira vez, é o dentro em busca do fora, o sentido imanente da superfície, cujas linhas, cores e movimentos virtuais são transpostos como nomes de coisas, adjetivos e verbos” (Bosi, 2004, p. 231).

Conclusão

Dessa dupla (ou quádrupla) história da pintura (e da filosofia e da poesia) pode-se concluir que Deleuze e Cabral compartilham a concepção de que a história da pintura revela uma luta entre a figuração e a Figura, entre a essência e o acidente, entre a terceira dimensão e a linha. O pensamento de ambos se constitui a partir de afirmações *contra* certa tradição, tanto filosófica quanto poética. Isso significa dizer que, em termos deleuzianos, todas essas oposições apontadas na história da pintura podem ser resumidas à contraposição imanência vs. transcendência; e em termos cabralinos, à superfície vs. profundidade. Ao mesmo tempo em que Cabral e Deleuze se projetam nos pintores que escolhem como modelos – Joan Miró e Francis Bacon, respectivamente –, as análises a que submetem a pintura emanam diretamente de seus projetos pessoais de pensamento, cujos confrontos são transferidos para um campo de batalha externo aos discursos da filosofia ou da poesia. Cabral se apresenta, através de sua apologia da superfície, da Figura, das forças, como um poeta da diferença. Por sua vez, Deleuze se mostra um filósofo concreto, empírico e construtivista, inimigo das grandes abstrações. Essa revisão histórica é um exemplo prático de como o caos deve ser afirmado através do lance de dados que é o próprio pensamento e, ao afirmar, selecionar o que faz sentido, o que é coerente, para se produzir uma lógica que o sustente. “Afirmar é sempre traçar uma diferença, estabelecer uma hierarquia, *avaliar*: instituir um critério que permita atribuir valores” (Zourabichvili, 2016, p. 60). O pensamento adquire assim, nietzscheanamente, uma característica valorativa.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ALLIEZ, Éric. **Deleuze: filosofia virtual**. Trad. Heloísa Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ATHAYDE, Félix. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

- BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. Fora sem dentro. **Revista Estudos Avançados**, v.18, n. 50, p. 231, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Leya, 2010.
- CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CHAR, René. **Antologia da poesia francesa**. Trad. Claudio Veiga. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- COSTA LIMA, Luiz. **Lira e antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- COSTA LIMA, Luiz. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Ilha deserta e outros textos**. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- ELIOT, T.S. **Selected Prose**. Harmondsworth: Penguin, 1953
- LEBRUN, Gérard. O transcendental e sua imagem. *In*: ALLIEZ, Éric. **Deleuze**. Trad. de Paulo Nunes. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MACHADO. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. Dobra deleuziana do pensamento *In*: ALLIEZ, Éric (Org.). **Deleuze**: uma vida filosófica. Trad. de Maria Cristina Franco Ferraz. São Paulo: Editora 34, 2000.
- REDMOND, William. **O processo poético segundo T.S. Eliot**. São Paulo: Annablume, 2000.
- SECCHIN, Antonio Carlos. **Uma fala só lâmina**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SOUZA, Helton Gonçalves de. **A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Annablume, 1999.
- ZOURABICHIVILI, François. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

Recebido em 18 fevereiro 2024.
Aceito em 26 maio 2024.