

A problemática do tempo na filosofia de Gilles Deleuze e na poesia de João Cabral de Melo Neto

Bruno Henrique Alvarenga Souza *

Resumo: Este artigo tem por objetivo apontar ressonâncias entre os pensamentos do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto e do filósofo francês Gilles Deleuze no que tange ao problema do tempo. Para tanto, parte-se de um estudo comparativo calcado tanto na análise poética quanto no comentário filosófico, com o intuito de evidenciar no percurso textual questões como a exterioridade do tempo, o eterno retorno, a dinâmica entre o par atual/virtual e a oposição entre imanência e transcendência.

Palavras-Chave: Tempo; João Cabral de Melo Neto; Gilles Deleuze.

The problem of time in the philosophy of Gilles Deleuze and in the poetry of João Cabral de Melo Neto

Abstract: This paper aims to point out resonances between the thinking of the Brazilian poet João Cabral de Melo Neto and that of the French philosopher Gilles Deleuze, regarding the problem of time. To this end, it is based on a comparative study using both poetic analysis and philosophical commentary, seeking to highlight, in the textual path, issues such as the exteriority of time, the eternal return, the dynamics between the actual/virtual pair and the opposition between immanence and transcendence.

Keywords: Time; João Cabral de Melo Neto; Gilles Deleuze.

Na história da filosofia conforme interpretada por Deleuze, uma das consequências da revolução kantiana foi a introdução de uma forma do tempo na formulação do cogito cartesiano, o que abriu caminho para uma nova imagem do pensamento em que o Eu e Deus são destituídos de seus lugares de regulação, inserindo o Ser na pura diferença. A crítica de Kant ao “eu penso, logo sou” de Descartes incide em apontar a impossibilidade de se estabelecer encadeamento direto entre o “eu penso”, ato de pura determinação, e o “eu sou”, posição de algo a determinar. É como se houvesse um hiato entre o ato de pensar e a constituição da substância pensante, pois Descartes não esclarece a “forma” como se determina o indeterminado, como se passa do pensar

* Doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Contato: alvarengabruno6@gmail.com

ao ser. Segundo Deleuze, é nesse *gap* entre os dois termos que Kant insere o tempo, concebido como condição de atrelamento do “eu penso” ao “eu existo”. Ao “complementar” o cogito cartesiano, Kant libera o pensamento da necessidade de Deus, já que não há mais espaço para a intervenção de um ser onipotente a unir os dois termos. Além disso, o filósofo prussiano “cinde” o Eu em dois: o *Eu* transcendental, que em francês Deleuze chama de “Je”, e o Eu empírico, ou o “Moi”:

O Eu [Moi] está no tempo e não para de mudar: é um eu passivo, ou antes, receptivo, que experimenta as mudanças no tempo. O *Eu* [Je] é um ato (eu penso) que determina ativamente minha existência (eu sou), mas só pode determiná-la no tempo, como a existência de um eu [moi] passivo, receptivo e cambiante que representa para si tão somente a atividade de seu próprio pensamento. O Eu e o *Eu* estão, pois, separados pela linha do tempo que os reporta um ao outro sob a condição de uma diferença fundamental. Minha existência jamais pode ser determinada como a de um ser ativo e espontâneo, mas como a de um eu passivo que representa para si o Eu, isto é, a espontaneidade da determinação, como um Outro que o afeta.¹

Na visão de Deleuze, a fratura do eu operada por Kant equivale à célebre fórmula poética de Arthur Rimbaud: “Je est un autre” [Eu é um outro]. Isso sugere que o único conhecimento possível é o do eu fenomenal, isto é, o conhecimento do eu passivo, imerso no tempo. Conhecemo-nos do mesmo modo como conhecemos qualquer outro fenômeno: não como “somos”, mas como nos “aparecemos”. “Neste sentido, o ‘eu penso’ só pode conhecer o que ele não é”². Pensado de tal maneira, o tempo é a diferença que infiltra o eu e o aparta em dois.

Protagonista em vários de seus poemas, o tempo do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto figura numa dualidade experiencial, numa tensão entre o tempo em si e a consciência-corpo que o vivencia, deixando entrever uma escolha de cunho ético no que tange à conduta da experiência. Embora essa “tensão dual” se baseie na contraposição perspectiva entre o mundo interior e o mundo externo, não há dúvida de que o tempo cabralino tende a se mostrar como algo que se situa do lado de “fora”, como uma coisa ou entidade autônoma que se dá a ver em forma pura apenas quando contraposta a espaços abertos e estendidos. O tempo de Cabral é agente corrosivo apartado do que consome, líquido volátil em que a subjetividade, como qualquer outro objeto no mundo, está imersa. Isso é demonstrado em “Para mascar com *chiclets*”:

Quem subiu, no novelo do chiclets,
ao fim do fio ou do desgastamento,
sem poder não sacudir fora, antes,
a borracha infensa e imune ao tempo;
imune ao tempo ou o tempo em coisa,

¹ DELEUZE. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 43.

² MACHADO. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 122.

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

2.

Quem pôde não reincidir no chiclete,
e saberente que não encarna o tempo:
ele faz sentir o tempo e faz o homem
sentir que ele homem o está fazendo.
Faz o homem, sentindo o tempo dentro,
sentir dentro do tempo, em tempo-firme.
e com que, mascarando o tempo chiclete,
imagine-o bem dominado, e o exorcize.³

Nesses versos intrincados, em que as repetições insistentes e rimas externas e internas encenam o ato contínuo e difuso de mascar chiclete, coexistem duas abordagens sobre a temporalidade, dois modos que configuram a tensão da experiência. O primeiro concebe o tempo inserido no movimento (o dilatar e contrair do chiclete “consubstante ao tempo”), confundido às coisas (“encarnado na borracha”), submisso ao entendimento e à causalidade; em suma, como tempo cronológico e linear (“a romper-se, a reemendar-se, sem usura nem fim, do fio de sempre”). Como o chiclete que masca, o eu, a subjetividade, é “consubstante” ao tempo e, passivo (“sem poder não sacudir fora”), assiste ao tempo e a si mesmo, experimentando-o e experimentando-se como fenômeno. Desse ponto de vista, parece haver uma semelhança em relação ao tempo do eu empírico de Kant, aquele que Deleuze chama de “Moi”. Já o segundo modo, introduzido a partir da conjunção adversativa “no entanto” do décimo terceiro verso da primeira estrofe, implica a necessidade de um eu (“quem”) que possa escapar à causalidade (“não reincidir no chiclete”) para sentir o tempo como força externa, experienciando-o por dentro e de dentro. Aqui, a subjetividade lança o tempo fora para só então poder “habitá-lo”, propondo uma experiência temporal ativa, que ressoa o âmbito do eu transcendental, o “Je”. “Habitar o tempo” é, inclusive, nome de outro poema de Cabral, em que a questão de duas experiências da temporalidade nos parece mais bem colocada:

³ MELO NETO. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 338.

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

2

E de volta de ir habitar seu tempo:
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente,
o instante a habitar passa invisível.
Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o enchem e o matam as pessoas;
pois como o tempo ocorre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou),
para habitá-lo: só no passado, morto.⁴

Conforme a estrutura geral de *A educação pela pedra*, livro ao qual também pertence “Para mascar com *chiclets*”, “Habitar o tempo” possui duas partes contrapostas, que não delineiam necessariamente oposição antagônica, mas uma “polifonia” de sentido que estabelece a harmonia dissonante no todo do poema e do livro. Uma vez mais, Cabral parece sugerir uma dupla via de lida no e com o tempo. A primeira estrofe postula a intenção de conservar o tempo (“para não matar seu tempo”) mediante a focalização no presente imediato (“vivê-lo no instante finíssimo em que ocorre, ao vivo”), abolindo ao máximo o espaço extenso das coisas ao redor (“viver num deserto literal que não distraia de viver o instante plenamente”), para que se possa *inserir-se* no tempo (“vivendo-o de dentro dele, habitar nele tudo o que habitar cede ao habitante”). A segunda estrofe parece indicar um momento posterior (“e de volta de ir habitar o seu tempo”) em que a intenção primeira malogra em razão da impossibilidade de se estabelecer referência num paradoxal deserto inextensivo (“ele corre vazio, o tal tempo ao vivo, e o instante de habitar passa invisível”), e então aponta outro local para habitar o tempo, diametralmente contrário ao exposto na primeira parte do poema: ao invés da ponta viva e vazia do presente, a amplitude cheia de coisas do passado já ido, morto.

⁴ Ibidem, p. 339.

Ao tornar o tempo mais uma de suas “coisas”, a poesia de João Cabral surge próxima à empreitada filosófica de Kant. Quando o torna condição para o pensamento, fraturando o eu e separando-o de sua essência, Kant emancipa o tempo de qualquer subordinação. No limite, liberta-o da submissão ao movimento e, invertendo a equação, submete o movimento a uma forma temporal pura, o que pode ser ilustrado pela fórmula do Hamlet de Shakespeare: *the time is out of joint*, “o tempo está fora dos gonços”. É o tempo autônomo, o tempo puro, o tempo-coisa, o tempo de João Cabral, que aparece em “O alpendre no canavial” como “substância física” dada aos sentidos:

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

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

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

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

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

No entanto o tempo, apesar de denso, não é sempre homogêneo, como “água lisa”: ele se dá a ver no descontínuo e no diverso que enriquece seu ritmo, como nos sons característicos de cada um dos múltiplos pássaros:

Onde cada um com a receita
herdada dentro da família

se põe a demonstrar que o tempo
não soa sempre em água lisa.

O tempo então é mais que coisa:
e como capaz de linguagem,
e que ao passar vai expressando
as formas que tem de passar-se.⁵

O tempo é coisa e linguagem. Para Deleuze, o erro de Kant é tentar reabilitar a integridade do Eu e a necessidade de Deus através da identidade sintética e da moralidade da razão prática, abstendo-se de assumir as consequências radicais que sua própria filosofia criou ao libertar o tempo. Já João Cabral não faz concessões, tomando o tempo fora de seus gonzos sem reintroduzir nenhum tipo de transcendência. Afirmado como coexistência do passado, do presente e do futuro, o tempo conduz o poeta à indagação sobre as naturezas do passado e da memória e, conseqüentemente, às suas relações com a criação poética. Em “O profissional da memória”, o trabalho de rememoração é escrutinado e estendido metalinguisticamente à reinterpretação do real que envolve a feitura da poesia:

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

para quando fosse dali
poder voltar a habitá-las,
uma e outras, e duplamente,
a mulher, ruas e praças.

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

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

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

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

⁵ *Ibidem*, p. 304.

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

Mas o que perdeu de exato
de outra forma recupera:
que hoje qualquer coisa de uma
traz da outra sua atmosfera.⁶

De imediato, a “narrativa” onisciente que rege o poema indica por si um distanciamento entre o eu lírico e os acontecimentos, ilustrando o duplo movimento que vai da percepção à memória e sua posterior sobreposição ao aqui e agora. O presente do caminhante, caracterizado por ações perceptivas, é referido no passado, ou seja, no poema, que é, em si, uma espécie de memória. Assim como o homem já não é mais aquele que percebeu Sevilha e tenta uni-la mnemonicamente à mulher, o poema não é um retrato fiel do episódio, mas sua “fotografia antiga”, “um sépia diluído”. Se a memória, relacionando Sevilha e a mulher, não as recupera *per si*, mas traz uma “da outra sua atmosfera”, o poema é “outra forma” de fazer subsistir tal atmosfera, uma foto da foto. O poeta é tornado fotógrafo, um “profissional da memória”. Essa “profissionalização” não se opõe ao “voluntarismo”, no sentido em que falamos de “memória voluntária”; ela é, na verdade, sua radicalização. O profissional da memória é aquele que executa com plena consciência o trabalho de recordação, de seleção e cooptação das lembranças, não dando ensejo à livre associação e ao sonho. Tratando-se de Cabral, mesmo o memorialista está sempre atento e desperto. Não obstante, o problema principal posto pelo poema é uma questão de método: como a memória do passado transfigura a percepção presente e, em última instância, torna-se algo essencialmente diferente? Essa questão nos leva ao cerne da interpretação deleuziana da filosofia de Bergson, cujo estrato epistemológico está centrado na distinção (e posterior reconciliação) entre matéria e espírito, entre cérebro e memória.

Para Bergson, o tempo presente é o tempo da ação: “Nosso corpo é um instrumento de ação, e somente de ação”⁷. O cérebro, órgão do corpo, está completamente inserido no presente, voltado para a percepção e a ação, e a memória está separada do presente, embora exercendo influência decisiva. Isso se explica porque a memória não “está” no cérebro, mas é como que “instrumentalizada” por ele quando há a necessidade de se agir no presente. O cérebro é como uma vara de pescar que mergulha no oceano do passado para “selecionar” dentre as inúmeras

⁶ Ibidem, pp. 375-376.

⁷ BERGSON. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Naves. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 261.

lembranças alguma que o auxilie a resolver um problema colocado pela percepção presente; é um crivo mecânico voltado à utilidade.

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

A maneira como Cabral coloca a questão do tempo ressoa Bergson, pois para este o presente é como a ponta do passado, sempre a roer o futuro. O passado possui existência real, assim como as coisas diante de nossa percepção. O corpo não é o ponto a partir do qual emana o tempo psicológico, mas está ele mesmo imerso no tempo, como uma imagem qualquer. Já o presente se baseia no conjunto de sensações e movimentos que afetam essa imagem, no esquema sensório-motor que define nossa relação imediata com o mundo, o que “equivale a dizer que meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo”⁸, na seleção das percepções sobre as quais ele deve agir e na memória habitual que lhe apresenta as soluções no plano da ação para as percepções imediatas que o afetam. Vista desse modo, a memória não consiste em uma regressão do presente em direção ao passado, mas em um movimento do passado para o presente, o corpo tornado a ponta de lança da memória que toca o mundo externo. Assim, a *durée* bergsoniana propõe a coexistência do passado e do presente como duas

⁸ Ibidem, p. 162.

coisas diferentes, mas paralelas. A duração é justamente o “inchamento” do passado, cuja ponta é o presente, em direção ao porvir. Como a filosofia de Bergson, a poesia de Cabral é um esforço para se pensar o tempo através de outra figura que não a reta ou o círculo. O tempo puro é como um espiral, em que passado, presente e futuro relacionam-se por saltos, cortes e conexões, em que a ponta mais distante toca o início e modifica o meio. Supondo dois ou mais termos relacionados que podem ser pontos localizados no espaço ou estados deslocados no tempo, o movimento de translação que leva de um a outro ocasiona também a transformação do todo que compreende os termos. É nesse sentido que o tempo puro só se dá a ver arrancado do movimento. “O espaço não é o suporte sobre o qual o movimento real se põe; é o movimento real, ao contrário, que o põe abaixo de si”⁹. O movimento é anterior ao espaço homogêneo e este, no extremo, nada mais é que a fôrma utilizada por nosso entendimento para imobilizar o devir com vistas à ação. No poema “Num bar da *Calle Sierpes, Sevilha*”, Cabral indica um “descompasso” entre o movimento, as coisas que “passam”, e o tempo, a coisa que “passa” e faz “passar”:

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

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

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

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

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

É que a unificação
de todos os sentidos,
como o disco de Newton,

⁹ Ibidem, p. 256.

dá um branco de olvido? (...)

Seja o que for, o tempo
aqui não é sentido:
nem há como captá-lo,
múltiplo como é e tão rico.¹⁰

Cabral intui o tempo puro, arrancado do movimento. Isso explica o fracasso, descrito em “Habitar o tempo”, de se procurar vivenciar a temporalidade esvaziando-a, experienciando-a em sua extremidade atual absoluta. O presente só existe na sua condição de utilidade e ação, no mundo da causalidade, do movimento. Daí a necessidade de enchê-lo de coisas, atuá-lo para se fazer “habitar” por ele. Já o passado “morto”, isto é, o passado já “passado”, é algo que sempre carregamos conosco, o que podemos de fato “habitar” se abraçarmos sua inutilidade, sua condição originária de tempo puro. Percebe-se então uma diferença de natureza entre presente e passado, que Deleuze coloca nestas palavras:

Se temos tanta dificuldade em pensar uma sobrevivência em si do passado, é porque acreditamos que o passado já não é, que ele deixou de ser. Confundimos então o Ser com o ser-presente. Todavia, o presente não é; ele seria sobretudo puro devir, sempre fora de si. Ele não é, mas age. Seu elemento próprio não é o ser, mas o ativo ou o útil. Do passado, ao contrário, é preciso dizer que ele deixou de agir ou de ser-útil. Mas ele não deixou de ser. Inútil e inativo, impassível, ele É, no sentido pleno da palavra: ele se confunde com o ser em si.¹¹

O paradoxo da eternidade no puro devir de Deleuze é apenas aparente. A transformação e desenvolvimento infinitos do mundo são eternos. O novo só surge da eternidade, a diferença só ocorre na repetição. Daí que se podemos falar em essencialismo deleuziano é apenas nesses termos: uma essência mutante, uma permanência do provisório, uma eternidade do devir. É o que Deleuze diz em termos bergsonianos quando afirma que há “um ‘passado em geral’, que não é o passado particular de tal ou qual presente, mas que é como que um elemento ontológico, um passado eterno que condiciona a ‘passagem’ de todo presente particular. Esse passado em geral que torna possíveis todos os passados” nada mais é do que aquilo que Deleuze chama de “virtual” em contraponto ao presente particular, ao “atual”. Voltaremos a esse par essencial da filosofia deleuziana mais à frente.

No poema “A fábula de Anfion”, o mito do flautista que ergueu de sua música a cidade de Tebas serve a Cabral como tema para discutir o problema da intromissão do acaso na realização da poesia. O cenário traçado pelo poeta é uma espécie de “paisagem zero”, linguagem esvaziada da língua, suprimida de carga histórica vocabular:

¹⁰ MELO NETO. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 346.

¹¹ DELEUZE. *Bergsonismo*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 48.

No deserto, entre a
paisagem de seu
vocabulário, Anfion, (...)

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

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

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

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.)¹²

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

agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como

¹² MELO NETO. *Poesia completa e prosa*, op. cit., pp. 63-64.

uma lâmina, depara
o acaso, Anfion.¹³ (...)

ó acaso! O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordía
a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo florescido
da flauta extinta:
áridas do exercício
puro do nada.¹⁴

O acaso é o animal indômito que possibilita o pensamento, que supera a incomunicabilidade, que transforma a necessidade em criação. Mas além de tudo isso, a necessidade do acaso demonstra a impossibilidade de um plano despovoado, de um projeto poético completamente asséptico e ordenado. Se o plano de imanência é um crivo sobre o caos, o caos necessariamente deve saltar por suas bordas e fissuras. O caos é princípio ontológico, sua existência pressupõe a impossibilidade do nada. Um plano total que vise abolir o caos nada mais é do que o próprio caos. Por isso a necessidade de, mais que aceitar o acaso, afirmá-lo; deixar o caos entrar, como quem o deseja. E afirmar o caos envolve uma conexão íntima com o tempo, o que José Guilherme Merquior não deixou escapar ao comentar o poema: “Anfion é um homem que envida todos os esforços para conquistar o tempo e banir a ação da fortuna, e, não obstante, não só seu poema depende da indomabilidade do tempo, como seus próprios esforços parecem reclamá-la, parecem tender para ela”. Assim, a postura de Anfion é paradoxal: à pretensão de dominar o tempo e abolir o acaso corresponde a reivindicação do tempo indômito e a afirmação do acaso. É que o herói busca uma saída ativa para o impasse: “O combate de Anfion consiste em construir esta abertura, em assumir o acaso, sem admitir rebaixar-se a sua simples vítima”¹⁵. Saída essa que se fundamenta, segundo Merquior, em uma dupla concepção do tempo: *Cronos*, tempo fugitivo e destrutivo, e *Aion*, tempo criador e revelador, duplicidade que o próprio processo de criação explicita, como diz o poema:

Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa

¹³ MELO NETO. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 65.

¹⁴ *Ibidem*, p. 66.

¹⁵ MERQUIOR. *Nuvem civil sonhada*. In: *Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 72.

dentro de outra caixa.¹⁶

Nesse ponto específico, a análise de Merquior converge com a teoria bifronte do tempo postulada por Deleuze em *Lógica do sentido*. Para o filósofo francês, *Cronos* é o tempo no qual só o presente existe, sendo o passado e o futuro apenas partes complementares de sua vastidão. *Cronos* é o tempo dos corpos, tempo cíclico e regulador submetido à matéria que o limita e preenche; é o tempo *atual*, onde os corpos se atualizam e se diferenciam; é o tempo da ordem. Já *Aion* é o tempo do instante dividido ao infinito em passado e futuro; tempo dos acontecimentos incorporais; tempo que é como uma linha reta estendida na superfície, independente de toda matéria; é forma vazia, impessoal e pré-individual; é o tempo *virtual*, multiplicidade ao invés de continuidade, produção ao invés de estabilidade, vivência subjetiva ao invés de contagem objetiva. *Aion* é o tempo do caos.

Mallarmé diz que “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Se a princípio pode-se entender que a pretensão de Mallarmé é controlar e dominar o acaso dando-lhe forma, em um segundo momento podemos ver nesse verso a constatação da impossibilidade de se vencer o acaso, o limite que se coloca ao pensamento quando este pretende eliminar seu negativo. É verdade que Deleuze pensa o lance de dados, a princípio, repele Mallarmé, considerando-o o poeta da torre de marfim, aquele que anseia não pelo acaso em si, mas por uma nova ordem ditada pelo rigor e pela inteligência. No entanto, mais tarde, em uma perspectiva afirmativa, o filósofo reabilita o poeta, colocando-o em diálogo com Lewis Carroll, o matemático louco, e seu *jogo*. Por meio de Mallarmé e Carroll, Deleuze afirma que a lida com o acaso supõe o lance de dados, o jogo, mas não o jogo tradicional, com regras preexistentes que dividem o acaso, com jogadas numericamente distintas e que resulta em vitória ou derrota; e sim o jogo ideal, em que não há regras prévias, cujo conjunto afirma o acaso por meio de jogadas qualitativamente distintas que são formas de um só e mesmo lançar, jogo que não possui vencedor ou perdedor. Retendo o acaso apenas em alguns pontos, as regras implícitas do jogo tradicional acabam por supor uma nova ordem, ainda que o caos tenha iniciado o movimento. Um jogador que após lançar os dados tenta intervir na sua direção com a ajuda de um sopro está trapaceando, podendo ser detido, expulso e ter o lance anulado. Assim, o jogo tradicional implica uma moral que não possui ela mesma nada do jogo. Diferentemente, o jogo ideal é como a loteria babilônica de Borges, na qual o acaso intervém em todas as suas etapas e o resultado não importa pois nunca é definitivo. O jogo ideal é o próprio pensamento, “pois só o pensamento pode *afirmar todo o acaso, fazer do acaso um objeto de afirmação (...)* É pois o

¹⁶ MELO NETO. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 66.

jogo reservado ao pensamento e à arte, lá onde não há mais vitórias para aqueles que souberam jogar, isto é, afirmar e ramificar o acaso, ao invés de dividi-lo *para* dominá-lo, *para* apostar, *para* ganhar”¹⁷. Portanto, o lance de dados é uma confirmação do acaso.

O poema mallarmaico não deixa de encenar o jogo ideal: as palavras ramificam-se em torno do acaso, acompanhando-o, enquanto a razão e a técnica lançam os dados que se concretizam no poema, cuja forma espiral espelha o conflito caos/pensamento. Há a ambição pioneira de conciliar Ideia e matéria, enquanto o tempo é reduzido à eternidade do instante que lança os dados. Nesse ponto, a conquista de Mallarmé é inegável: ele compreendeu como o tempo múltiplo de Aion permite tornar o caos um aliado. “O Aion é o jogador ideal ou o jogo. Acaso insuflado e ramificado. É ele a cartada única de que todos os lances se distinguem em qualidade”¹⁸. E há outro movimento para além do lançar dos dados: “o jogo tem dois momentos que são os de um lance de dados: os dados lançados e os dados que caem (...). Os dados lançados uma só vez são a afirmação do *acaso*, a combinação que formam ao cair é a afirmação da *necessidade*”¹⁹. Também isso Mallarmé compreendeu, e é aí que, ao se afastar do mestre, o Anfion de Cabral fracassa. Por não tornar o acaso necessário, Anfion é um mau jogador; sua fábula é a narrativa tanto do fracasso em dominar o caos, quanto o ponto de partida para sua aceitação. Anfion não consegue ir além do primeiro momento do lance de dados, da primeira estância do embate entre caos e pensamento, o conflito direto. “Abolir o acaso prendendo-o na pinça da causalidade e da finalidade; em lugar de afirmar o acaso, contar com a repetição dos lances, em lugar de afirmar a necessidade, contar com um *fim*: eis todas as operações do mau jogador”²⁰. Anfion insiste em lançar o dado até que ele se torne nulo, gasto. Sua finalidade é a assepsia do deserto, que passa pelo desejo de dominar a causalidade em seu favor. Na fábula, o resultado da intervenção do acaso é Tebas, cidade (ou poema) que Anfion lamenta, pois não consegue distinguir do caos originário:

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

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

¹⁷ DELEUZE. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 63.

¹⁸ *Ibidem*, p. 67.

¹⁹ DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, op. cit., p. 38.

²⁰ *Ibidem*, p. 40.

O anseio de Anfion é o deserto perdido, um plano de imanência completamente distinto do caos, o puro nada.

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si.

Mas se Mallarmé compreende o jogo, ele o faz muito tardiamente. É significativo que *Un coup de dés* seja seu último poema. Mallarmé descobre a necessidade do acaso, mas não leva essa descoberta às últimas consequências. Para Mallarmé – e essa é a sua falha –, o ideal do nada é uma parte do trajeto, está presente em toda a prática de sua poesia, mesmo no *Un coup de dés*, por isso mesmo Deleuze diz que sua poesia coloca o lance de dados a serviço do niilismo. É aí que o próprio fracasso de Anfion em compreender a necessidade do acaso permite a Cabral vislumbrar uma brecha em meio ao nada. O desejo mesmo do nada esconde um objetivo mais secreto, uma cidade, a “nuvem civil sonhada”.

Onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada?

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

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdos-
mudos do mar.²¹

Assim termina a fábula, e assim ela não deixa de cair em um impasse. Mas a sequência da obra cabralina mostrará como essa resignação diante da incapacidade de ordenar o caos se transmuta em abertura definitiva para a comunhão poesia e mundo, para a imanência. Anfion parece não aderir ao jogo ideal, ao tempo de Aion, mas o que ele simboliza é o momento máximo de embate, de conflito com o tempo, com o nada, com o caos, etapa necessária para que se atinja a criação e a inserção em um novo registro temporal. Anfion simboliza a dualidade própria ao jogo ideal, que traz em si a liberdade inerente à desordem anárquica: “Fortuna passa

²¹ MELO NETO. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 68.

a ser oscilantemente encarada como correlato da liberdade ou como encarnação do caos”. Anfion é a resistência consciente que abre caminho à aceitação do caos, o homem superior que antecipa a vinda do super-homem nietzscheano: “O tempo aceito é o tempo conquistado. Anfion se move no campo de Zaratustra. O amor ao deserto simboliza a impossibilidade de viver o tempo sem passar pela experiência de combatê-lo”²².

Estamos agora em condições de penetrar no cerne da teoria do tempo de Deleuze: a relação atual/virtual. Em *Diferença e repetição*, o filósofo adverte: “o único perigo é confundir o virtual com o possível. Com efeito, o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma ‘realização’. O virtual, pelo contrário, não se opõe ao real; ele possui uma realidade por si mesmo. O seu processo é a atualização”²³. Essa passagem condensa a conceituação do “virtual” segundo Deleuze. Analisemo-la em partes:

1) “O único perigo é confundir o virtual com o possível”. O alerta aqui é em relação ao sentido de possível como *provável*. Diferente é a relação que mantém o virtual com aquele aspecto do possível que se entende por *potencial*. O virtual é uma potência. A pergunta spinozista “O que *pode* um corpo?” e a vontade de potência nietzschiana são partes intrínsecas da virtualidade deleuziana inspirada em Bergson. A essa linhagem conceitual devemos acrescentar a dualidade *ato e potência* aristotélica, com a qual o par atual/virtual, embora não se confunda, possui inegável parentesco. Daí a utilidade, para que não haja confusões, de isolar a noção de potência do conceito de possível como provável, este último o alvo do sobreaviso deleuziano. 2) “O possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma ‘realização’”. O real é aquilo que é, aquilo que está aí, dado empiricamente. Se observamos a chuva cair na janela e, ao abrimos a mão, sentimos as gotículas de água vindas do céu, seguidas de grande precipitação, podemos afirmar: chove. Constatada pela nossa experiência, a chuva em tal momento é *real*. No entanto, se momentos antes tivéssemos observado no céu algumas nuvens carregadas, mas, ao constatar que ainda não chovia, disséssemos “vai chover”, estaríamos já no campo do possível como *provável*. Chover era uma probabilidade, poderia tanto chover como não chover. Desse modo, o possível (provável) é aquilo que se acrescenta ao real, uma soma que não poderia ser feita se antes já não existisse o real como fundamento. Daí esse possível ser sempre um desdobramento do real, uma parte que não difere dele por natureza, parte sempre futura, ancorada no presente, ilusão originada numa concepção retilínea do tempo na qual o presente mergulha lentamente no passado enquanto o futuro vem de encontro a nós. 3) “O

²² MERQUIOR. *Nuvem civil sonhada*, op. cit., p. 71.

²³ DELEUZE. *Diferença e repetição*. Trad. Roberto Machado e Luiz Orlandi. Lisboa: Relógio d’Água, 2000, p. 345.

virtual, pelo contrário, não se opõe ao real; ele possui uma realidade por si mesmo. O seu processo é a atualização”. O possível (provável) nada mais é que uma adição ao real, uma expansão ao já dado. Quando o possível se torna real é como se eliminasse outras possibilidades, operação de exclusão que podemos simbolizar com a conjunção “ou”: ou chove ou não chove. Procedendo dessa maneira, limita-se o real ao possível e, portanto, ao atual. O virtual nos permite pensar o real além do possível, pois real e virtual coexistem num mesmo processo. A atualização *trai* o virtual na medida em que sua efetuação implica necessariamente um produto aquém da virtualidade. O virtual não é uma entidade “extra” realidade, transcendente, derivada seja de outro mundo ou Ser (Deus), que carregaria em si as “probabilidades” de existência por vir. Desse modo, o real é composto tanto pelo atual quanto pelo virtual. Atual é o empírico, virtual é o potencial, havendo entre os dois uma relação de imanência. Se a conjunção lógica que define o par real/possível é “ou”, em relação ao par virtual/atual a conjunção é “e”, indicando que o processo de atualização é uma multiplicação das diferenças no campo da percepção, pois “não há objeto puramente virtual (...). Uma percepção atual se envolve de uma nebulosidade de imagens virtuais que se distribuem sobre circuitos moventes cada vez mais afastados, cada vez mais largos, que se fazem e se desfazem”²⁴.

Em “Estudos para uma bailadora andaluza”, Cabral encena o movimento incessante e infinitamente veloz do atual para o virtual e do virtual para o atual. Seguindo *pari passu* os atributos do objeto que replica, o poema redesenha a dançarina flamenca no ato de sua dança em sucessivos símiles, insistentemente retificados pelo eu-lírico. O primeiro desses símiles é o fogo, com a qual a bailadora “inteira se identifica”,

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

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

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

²⁴ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998, p. 174.

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

gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.²⁵

Identificação de corpo e alma que, contudo, logo é restrita pelo eu-lírico. Pois um ponto na dança escapa à imagem do fogo, revelando-a insuficiente:

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

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

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.²⁶

“Desmentida” a semelhança com o fogo, novos símiles surgem; porém, marcados pela indeterminação causada por uma dupla tensão, dialética do dominador e do dominado envolvendo a dança, só são suficientes se forem considerados juntos, indiscerníveis:

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

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

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

como a tensão do animal

²⁵ MELO NETO. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 195.

²⁶ *Ibidem*, p. 196.

dominado sob a rédea,
que ressentido ser mandado
e obedecendo protesta.

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

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

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

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

“Cavaleira ou égua?”, pergunta o eu-lírico, respondendo: “impossível traçar nenhuma linha fronteira entre ela e a montaria, ela é a égua e a cavaleira”. Outro gesto invoca outro símile, dessa vez, a curiosa comparação da postura da bailadora com um telegrafista, imagem não completamente abdicada, mas, posta em dúvida, logo reafirmada:

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

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

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

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

Mas depois já não há dúvida:
é mesmo telegrafia:
mesmo que não se perceba

a mensagem recebida.

A proliferação e a afirmação de símiles diferentes para gestos específicos dão a entender que o eu-lírico desistiu da identificação totalizante sugerida no primeiro verso. Logo as batidas que a dançarina flamenca dá ao chão remeterão a um camponês a trabalhar a terra,

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

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

imagem que invocará a partir de si outra, a de uma árvore, que sugere por contraste a oposição a uma terceira, a da ave:

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

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

Como se se fechasse um ciclo, a dança “sempre acaba como começa”, e outros símiles são invocados para explicá-lo. Primeiro, a imagem dupla “livro/estátua”

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

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

e então o último símile, uma espiga de milho que se desfolha como a dançarina se descobrindo no ato da dança:

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida

que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.

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

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

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

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.²⁷

É essa última imagem “que a memória conservará”, pois sintetiza todo o processo de “desfolhamento imagético” empreendido no poema, exemplar complicadíssimo da visão cabralina sobre o tempo, indubitavelmente próxima da de Deleuze, pois, se este fala de camadas virtuais que circundam o objeto atual, já de início, o futuro do pretérito no “Dir-se-ia”, que abre os “Estudos”, lança o desfolhamento imagético do poema na dimensão da virtualidade, o tempo verbal indicando menos a consequência condicional da ação que poderia ter acontecido no passado, isto é, no campo do possível, do que a incerteza, a indefinição, a indiscernibilidade que se interpõe à bailadora atual e suas imagens virtuais. Nesse sentido, o poema de Cabral e a virtualidade de Deleuze podem ser vistos como uma longa elaboração do famoso verso de W.B. Yeats: “How can we know the dancer from the dance?”. Ao encenar o espetáculo flamenco por meio de símiles que, paradoxalmente, nos dão a ver a dançarina, seus gestos e traços na medida em que nos afasta do ato em si da dança, “Estudos” é como uma montagem cinematográfica de cunho moderno, na qual se intui um ritmo descolado da linearidade causal, ritmo sobreposto em camadas, tempo arrancado do movimento em que “ambos, objeto e imagem, são aqui virtuais, e constituem um plano de imanência onde se dissolve o objeto atual”²⁸.

Em seus livros sobre cinema, Deleuze identifica dois grandes tipos de imagem cinematográficas: “enquanto a imagem-movimento dá uma representação indireta do tempo, isto é, mostra o tempo através do movimento, representa o curso empírico do tempo, a imagem-

²⁷ Ibidem, pp. 199-200.

²⁸ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, op. cit., p. 174.

tempo apresenta o tempo diretamente, dá uma apresentação direta do tempo, uma apresentação do tempo puro, livre do movimento”²⁹. A imagem-movimento predominou no cinema clássico, cuja montagem privilegiava a ação. Já a imagem-tempo desenvolve-se a partir do neorrealismo italiano, da *nouvelle vague* francesa e do cinema japonês de Yasujiro Ozu. Este último, por exemplo, fez irromper da banalidade rotineira da vida a potência intolerável do tempo. Mesmo a mais simples circunstância – a visita dos pais ao filho, o casal que não quer comprar uma televisão, a filha que não quer se casar para continuar a morar com o pai etc. – traz a potência de uma visão – como a imagem de uma bicicleta parada ou de um vaso de flores isolado em um canto do jardim – direta do tempo, sem o intermédio do movimento, imagem-tempo que não se fundamenta mais no esquema sensório-motor da vivência presente, como numa arte realista tradicional, mas sim na criação de situações óticas e sonoras puras.

A diferença entre os dois tipos de imagem espelha-se em dois diferentes “reconhecimentos” perceptivos: 1) Reconhecimento automático ou habitual – reconheço um amigo, um animal reconhece um alimento –, de funcionamento sensório-motor a partir do movimento. À primeira imagem do objeto na percepção se associam diversas outras imagens (como se os passos da dança da bailarina dos “Estudos” fossem apenas “narrados”, encadeados em imagens “fotográficas”) num movimento horizontal que prolonga a percepção, extraindo dela a utilidade do que é percebido e reunindo em plano único objetos distintos. 2) Reconhecimento atento. Consiste em fixar a percepção no objeto, deixando de prolongá-la. O movimento é mais sutil, apenas orientado em direção ao objeto, descrevendo-o minuciosamente, descobrindo a cada nova investida perceptiva reiniciada uma nova característica intrínseca (como os símiles do poema, que surgem a cada nova característica da dançarina invocada pelo eu-lírico): o objeto permanece o mesmo, mas atravessa diferentes planos (a espiga desfolhada).

A essas formas de reconhecimento, correspondem os dois principais tipos de imagem: ao reconhecimento habitual, a imagem-movimento sensório-motora; ao reconhecimento atento, a imagem-tempo ótica-sonora pura. Apesar de à primeira vista a imagem-movimento parecer mais rica do que a imagem tempo, pelo fato de aquela condensar em determinada coisa várias outras associações ali onde esta não passaria de uma descrição pobre, isso é ilusório. O esquema sensório motor é apenas uma abstração que vai do particular ao geral, enquanto a imagem-tempo pura, embora evanescente, retém sempre uma singularidade essencial da coisa, dando amostra do quão inesgotável é sua descrição, sempre remetendo a outras múltiplas descrições.

²⁹ MACHADO. *Deleuze, a arte e a filosofia*, op. cit., p. 248.

É esse último tipo de reconhecimento e de imagem que a forma do poema nos permite alcançar. À medida que o cinema evolui sua linguagem específica, as imagens-movimento começam a dar lugar às imagens-tempo. Da mesma maneira, parece-nos que a poesia está mais próxima da imagem-tempo do que a prosa tradicional, cuja forma narrativa “encadeadora” a aproxima da imagem-movimento.

No poema de Cabral, a ignição *ex nihilo* da bailadora, capaz de “arrancar-se de si mesma”, espécie de efeito sem causa, é mostra de como o virtual paradoxalmente envolve uma cristalização que remete à eternidade, ao tempo arrancado do movimento, fora dos gonzos. Pois da mesma maneira que o objeto atual se envolve de virtualidades extensas que o circundam, cada vez mais diversas e afastadas, “o movimento inverso se impõe também: quando os círculos se retraem, e o virtual se aproxima do atual para se distinguir dele cada vez menos”³⁰. Ao observador que ocupa o lugar do eu-lírico no poema, os gestos e o caráter da bailarina *lembram* (no sentido em que se utiliza esse verbo para comparar algo que observamos no momento a algo que conhecemos do passado) os gestos e o caráter do fogo. A associação é tão intensa que no decorrer dos versos sentimos que a bailadora não se *mistura* ao fogo, mas que, por alguns instantes incomensuráveis, *torna-se* ela mesma o fogo. Mas também o fogo adquire contornos humanos, já que “a percepção atual tem sua própria lembrança como uma espécie de duplo imediato, consecutivo ou até mesmo simultâneo (...). A lembrança é a imagem virtual contemporânea do objeto atual, seu duplo”. A identificação entre bailadora e fogo é um *devoir*, um “entre”, o que significa dizer que não há uma metamorfose concluída, no sentido de que se passa de algo para outra coisa, de um ponto A para um ponto B, da bailarina ao fogo. Estamos no campo do que é indiscernível entre o atual e o virtual. “À medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos”³¹. Entre os dois elementos, a bailarina e o fogo, há um deslocamento infinito que nos impede de capturar um ou outro, mas que nos dá uma certa imagem do pensamento.

Se a imagem-movimento se forma a partir de um encadeamento que vai da percepção à ação, prolongando uma na outra, a imagem-tempo pura, de outro modo, não se prolonga em movimento, mas sim estabelece uma conexão com uma lembrança. É o que acontece quando o eu-lírico do poema aproxima a imagem presente da bailarina sucessivamente a imagens que se encontram no passado da percepção. Dessa forma, uma situação objetiva correlaciona-se a uma lembrança subjetiva, o que é atual se vincula ao que é virtual. Não obstante, caso a imagem-

³⁰ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, op. cit., p. 177.

³¹ *Ibidem*, p. 8.

lembrança se atualize completamente, ou seja, caso nos lembremos perfeitamente da situação passada subjetiva à qual associamos a situação presente objetiva, o encadeamento sensório-motor retoma novamente seu curso interrompido, volta novamente a passar da percepção para a ação. Daí o fracasso do eu-lírico em encontrar um símile que dê conta da totalidade da dança da bailarina. Para que uma imagem-tempo pura se constitua, é necessário que a lembrança falhe, que uma sensação de déjà-vu ou sonho prevaleça sobre a recordação objetiva, que um passado generalizado – como a sensação de que eu já vi algo parecido com a bailarina em algum lugar, mas o qual não se aplica muito bem – sobreponha-se ao passado particular. Deleuze atribuía a essa sensação produzida pela imagem-tempo a importância que têm o sonho, o pesadelo, o delírio e a alucinação no cinema europeu. Sobre a poesia, Alfredo Bosi afirma algo semelhante: “A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência e pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele”³².

É uma propriedade das imagens tempo a aptidão de se deslocar em dupla direção. “A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza”³³. O que emerge dessas imagens por meio da dupla captura que efetuam do real e do imaginário, do presente e do passado, do atual e do virtual, é o próprio tempo. É como a experiência final na *Recherche* de Proust, uma experiência do tempo em si mesmo, não um tempo interior a nós, subjetivo, mas um tempo no qual nós estamos imersos, ao qual nós somos interiores. “Habitar o tempo”, como diz Cabral. Ao contemplar a dança da bailadora, que acontece no presente, a memória do observador assimila-a a várias imagens, retiradas do passado, constando uma relação entre as imagens não de sucessão, mas de contemporaneidade. A imagem atual, a bailarina dançando, já traz em si *suas* imagens virtuais: o fogo, a cavaleira, a égua, a telegrafista etc. Isto é, ela não remete a outro objeto (uma recordação de um “fogo” pretérito, por exemplo), a um passado particular, mas sim a uma outra face de si mesma, que a ela coexiste numa relação especular, a um passado “puro”, não cronológico. Essas duas faces da imagem tornam-se indiscerníveis na medida em que o virtual está sempre em vias de se atualizar assim como o atual de se virtualizar. Presente e passado, atual e virtual são como as faces de um cristal, que ora é límpido e ora opaco, indiscerníveis e indivisíveis. Assim, o objeto permanece o mesmo, embora em diferentes planos; a cada imagem associada à bailadora, cabe uma retificação do eu-lírico. A

³² BOSI. *Ser e tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 19.

³³ DELEUZE. *Bergsonismo*, op. cit., p. 89.

indecidibilidade sobre a imagem adequada para a bailadora não tem nada a ver com escolha metafórica, mas testemunha o instante ínfimo em que se dá a transição do virtual para o atual, aquilo que Deleuze chama de “cristais de tempo”, que são certas imagens capazes não de ser o tempo em si, mas de dar a ver o tempo. Daí o caráter de vidência que a arte realmente poderosa contém, sua capacidade de perceber o passado, o presente e mesmo o futuro através de uma imagem que apresenta o tempo diretamente, livre de sua associação ao movimento. Pois se sempre há algo que “resta” no processo de atualização, se o virtual é uma potência, uma “tendência” que nunca se realiza por completo, ele é também fonte inesgotável de acontecimentos.

A proliferação de imagens suscitadas pela dança da bailadora é ela própria uma dança. Como passos ritmados e estudados, as imagens nunca são aleatórias, associadas ao acaso. As imagens constantemente atualizadas são incapazes de abarcar a virtualidade da bailarina, então se propõe a retificação insistente ao final de cada uma das seis partes do poema. Essa estrutura é uma repetição. O devir é o conjunto do processo que conecta a transição do virtual para o atual; a repetição, o eterno retorno, seu motor. A repetição, como estrutura constitutiva do devir, é o que possibilita o advento do novo, pois o que se repete não é o atual efetivado, ou seja, aquilo que foi, mas sua dimensão virtual. A repetição é o modo que o discurso encontra para reter a imagem. Como pondera Bosi: “como a série temporal do discurso persegue o imediato, o simultâneo, o ‘finito’ da imagem? Como se comporta o tempo à procura da matriz temporal? O discurso tende a recuperar a figura mediante um jogo alternado de idas e voltas; séries de recorrências”³⁴. Os passos e gestos da bailadora são essa repetição, ritornelo, espécie de linha lançada sobre a dimensão virtual da eternidade, que traz à tona, a cada vez (isto é, *atualiza*) um de seus devires, virtualmente coexistentes. A dança é um eterno retorno da diferença, que “sempre acaba igual como começa”.

Resta-nos esclarecer um último ponto. Tendo em vista os termos utilizados em nossa argumentação, termos como “essência do tempo”, “tempo eterno” e “tempo puro”, pode-se acusar-nos, a despeito de nosso objetivo contrário, de lançar sobre o problema do tempo uma solução transcendente. Para afirmar nossa posição em prol de uma imanência absoluta na poesia de João Cabral e na filosofia de Deleuze, pode ser conveniente contrastar, *en passant*, as diferentes resoluções que a poesia de Cabral e a de T. S. Eliot encontram para questões semelhantes. Como Bergson e Deleuze, Eliot fala de um tempo eterno nos *Quatro quartetos*; como João Cabral, concebe duas vias de conhecimento: uma dentro e outra fora do tempo.

³⁴ BOSI. *Ser e tempo da poesia*, op. cit., p. 32.

Atentemo-nos somente ao primeiro dos *Quatro quartetos*, “Burnt Norton”, que apresenta a tese que será desenvolvida, contestada e reafirmada ao longo de todo o conjunto de poemas:

O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado
Se todo tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível.
O que poderia ter sido é uma abstração
Que permanece, perpétua possibilidade,
Num mundo apenas de especulação.³⁵

Esses versos ecoam tanto a duração de Bergson (que Eliot conhecia bem) quanto o devir de Heráclito (autor do trecho citado como epígrafe no poema), ainda que em termos de expressão poética, estejam mais próximos do texto bíblico do Eclesiastes. Incluso nessa tradição, Eliot intui um tempo que, assim como em Bergson, é metafísico, e, assim como em Heráclito, está em fluxo perpétuo. Ao afirmar a coexistência de passado, presente e futuro, Eliot rechaça a cronologia, a qual irá associar à degradação dos tempos modernos e, concomitantemente, retira o tempo dos gonzos, isto é, liberta-o da subordinação ao movimento:

No imóvel ponto do mundo que gira. Nem só carne nem sem carne.
Nem de nem para; no imóvel ponto, onde a dança é que se move,
Mas nem pausa nem movimento. E não se chame a isto fixidez,
Pois passado e futuro aí se enlaçam. Nem ida nem vinda,
Nem ascensão nem queda. Exceto por este ponto, o imóvel ponto,
Não haveria dança, e tudo é apenas dança.
Só posso dizer que estivemos *ali*, mas não sei onde,
Nem quanto perdurou este momento, pois seria situá-lo no tempo.³⁶

Como podemos notar até aqui, a “metafísica” do tempo de Eliot é muito próxima àquela de Cabral. O que afastará o pernambucano do americano, no entanto, serão as diferentes posturas *éticas* diante desse tempo eterno. Embora Eliot admita o paradoxo de que “ser consciente é estar fora do tempo” mas “somente através do tempo é o tempo conquistado”, sugerindo com isso que a experiência do tempo puro exige um mergulho no próprio tempo, o poeta americano acredita na abnegação do mundo aqui e agora e na renúncia ao desejo como únicos meios para se alcançar tal objetivo:

Desce mais fundo, desce apenas
Ao mundo da perpétua solidão,
Mundo não mundo, mas o que não é mundo,

³⁵ ELIOT. *Obra completa Vol. 1*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004, p. 333.

³⁶ *Ibidem*, 337.

Escuridão interior, privação
E destituição de toda a propriedade,
Ressecamento do mundo dos sentidos,
Evasão do mundo da fantasia,
Inoperância do mundo do espírito;
Este é o único caminho, o outro
É o mesmo, não em movimento
Mas de movimento abstêmio, enquanto o mundo se move
Em apetência, sobre seus metálicos caminhos
De tempo passado e tempo futuro.³⁷

Para Northrop Frye, os *Quatro quartetos* apresentam quatro níveis diferentes da experiência, calcados no percurso purgatorial proposto por Eliot: 1) o nível da visão espiritual, espécie de epifania que abre os olhos do eu para uma existência superior, fora do tempo. 2) o nível da visão nostálgica, “onde as experiências de intensidade peculiar se ligam pela memória e impõem um padrão de maior significância e tristeza na vida cotidiana”³⁸. 3) espécie de recaída na experiência cotidiana, onde o eu busca novamente sua identidade por meio do desejo e a memória oriundos da vida ordinária do corpo. 4) finalmente, o nível da ascese, da recusa do desejo e da memória em prol da dissolução das ilusões do eu.

Comparado ao percurso de Eliot, João Cabral recebe a visão do primeiro nível mediante experiência não espiritual, mas artística, e recusa o quarto nível, alojando-se entre o segundo, o tempo puro de Proust, e o terceiro, o esfacelamento inevitável da visão pelo caos, pela realidade que recusa qualquer imagem. Assim, ao contrário de Deleuze para quem a imanência da arte é o caminho privilegiado para se ter a visão do tempo puro, para Eliot a transcendência da religião cristã é o único capaz disso, o que João Cabral não pode aceitar. Além do deserto de Eliot, há o jardim. Em Cabral, o deserto é o próprio jardim, “um pomar às avessas”. E se a saída do deserto de Eliot é a subida das escadas, que corresponde a uma tentativa de se separar do eu empírico, ao atravessar o deserto cabralino do pensamento nos vemos diante sempre de outro deserto, mais concreto e implacável que o primeiro: a realidade empírica:

Viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Exceção aos desertos: o da Caatinga,
que não libera o homem, como outros,
para que ele imagine ouvir-se mundos
ouvindo-se a máquina bicho do corpo;
para que, só e entre coisas de vazio,
de vidro igual ao do que não existe,

³⁷ Ibidem, p. 339.

³⁸ FRYE. T. S. *Eliot*. Trad. Elide-Iela Valarini. Rio de Janeiro: Imago, 1998, p. 79.

o homem, como lhe sucede num deserto,
imagine sentir outras coisas ao sentir-se;
embora um deserto, a Caatinga atrai,
ata a imaginação; não a deixa livre,
para deixar-se, ser; a Caatinga a fere
e a ideia-fixa: com seu vazio riste.

*

Ele ocorre vazio, o tal tempo ao vivo;
e, como além de vazio, transparente,
habitar o invisível dá em habitar-se:
a ermida corpo, no deserto ou alpendre.
Desertos onde ir ver para habitar-se,
mas que logo surgem como viciosamente
a quem foi ir ao da Caatinga nordestina:
que não se quer deserto, reage a dentes.³⁹

Se o poema é “Bifurcado de Habitar o tempo”, isso indica menos um processo dialético que uma proliferação problemática. Um poema não se opõe ao outro, negando-o, mas insere uma diferença na repetição. Dentre todos os desertos, há uma espécie que repele sua condição desértica. Dá-se então mais uma volta no parafuso. A Caatinga: símbolo de uma atualização contundente, exigente de atenção e mergulho ao invés de ascese e contemplação. A Caatinga, imanência ferrenha, atrai mas “ata a imaginação”, impossibilita ao homem “deixar-se”, “ser”. O mundo do aqui e agora, o mundo histórico-social, morde e fere. Assim, “Bifurcado de ‘Habitar o tempo’” *suplementa* “Habitar o tempo”. Ao salto no Ser se segue a absorção pelo Devir. A virtualidade atualiza-se, o passado retorna no presente, o concreto irrompe no abstrato. Situamo-nos num desconfortável intervalo entre idealismo e materialismo.

De maneira análoga, a filosofia de Deleuze não pode deixar de voltar ao caso concreto, ao singular, recusando o Absoluto com o qual a ideia de tempo puro e eterno não deixa de fazer eco. É o próprio jogo entre o virtual e o atual que impede aos dois pensadores, a Cabral e a Deleuze, a queda na transcendência. A cada atualização que o pensamento produz, novas virtualidades se fazem necessárias. A cada vislumbre do tempo puro e “transparente”, do “pomar às avessas” que é o deserto virtual, uma nova realidade atual nos “atrai”, “ata[-nos] a imaginação”, “fere” e joga-nos novamente no turbilhão presente, obrigando-nos à aventura do pensamento, à reconstituição do jogo, ao mergulho sempre renovado na virtualidade. Não há verdade no tempo, o tempo é a verdade. Não há Razão ou finalidade, mas experiência e acontecimentos. É nesse sentido que o tempo puro de Deleuze, o tempo vazio e deserto de Cabral, essa eternidade ou Ser do devir, não é outra coisa senão o Caos.

³⁹ MELO NETO. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p. 328.

Referências bibliográficas

- BERGSON, H. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- _____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'água, 2000.
- _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Mariana Barbosa e Ovídio de Abreu. São Paulo: n-1, 2018.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. Eloísa Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- ELIOT, T. S. *Obras completas, vol. 1*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004.
- FRYE, N. *T.S. Eliot*. Trad. Elide-lela Valarini. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MELO NETO, J. C. de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- MERQUIOR, J. Nuvem civil sonhada. In: *Crítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- VIEILLARD-BARON, G. *Compreender Bergson*. Trad. Maria Campos. Petrópolis: Vozes, 2007.

Recebido em 20/08/2021

Aprovado em 19/08/2022