

JOÃO CABRAL DE MELO NETO, POETA MENOR

JOÃO CABRAL DE MELO NETO, MINOR POET

Bruno Henrique Alvarenga Souza¹

Resumo: Este artigo intenta promover uma leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto, associando-a a conceitos oriundos do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, notadamente a concepção de literatura menor e suas consequências estéticas e políticas. O foco da análise recai em *Dois parlamentos* e *Auto do frade*, textos significativos no que tange ao engajamento da obra cabralina. O objetivo é demonstrar como essa poesia produz sua “participação” através de suas escolhas formais, afastando assim interpretações simplórias que enxergam a relação entre política e poesia apenas em viés conteudista.

Palavras-chave: literatura menor; Gilles Deleuze; João Cabral de Melo Neto.

Abstract: This paper intends to promote a reading of João Cabral de Melo Neto’s poetry, associating it with concepts from the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari, notably the conception of minor literature and its aesthetic and political consequences. The focus of the analysis lies in *Dois parlamentos* and *Auto do Frade*, significant texts regarding the engagement of Cabral’s work. The objective is to demonstrate how this poetry produces its “participation” through its formal choices, thus dispelling simplistic interpretations that see the relationship between politics and poetry only in a content perspective.

Keywords: Minor Literature; Gilles Deleuze; João Cabral de Melo Neto.

O entendimento da literatura como potência ativa, política e coletiva, aliado à preocupação sobre o papel do estilo, da memória, dentre outros aspectos, na criação literária convergem no conceito de *literatura menor* cunhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014): uma literatura menor é uma escrita de resistência, de oposição à literatura de mestres e à língua maior, fortemente territorializada, do discurso dominante, e que possui

¹ Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): <alvarengabruno6@gmail.com>.

três características principais: a desterritorialização da língua, a ligação do individual ao imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação.

Já foi dito que a poesia de João Cabral de Melo Neto “afirma-se em um regime de luta permanente” com a linguagem poética (NUNES, 2007, p. 113), inovando sem renunciar à tradição. Do resultado dessa luta – peculiar embate entre elementos da mais alta tradição literária, como o rigor métrico e o planejamento do verso, e outros oriundos da cultura popular, como a linguagem do homem nordestino e o cancionista sertanejo –, emerge um estilo despojado de malabarismos retóricos, isento de encantamentos, que serve ao poeta como instrumento simples e eficaz de *dar a ver*: uma lente límpida que torna as coisas mais claras para os olhos de quem a veste. Seus simultâneos processos de polimento e de serventia Cabral deve a dois territórios, apontados, em terceira pessoa, em uma “Autocrítica”:

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha.
(MELO NETO, 2008, p. 430).

A evocação dos territórios de Pernambuco e de Sevilha como arautos do estilo cabralino não é, claro, metafórica. Pernambuco deu ao poeta expressão imune ao empolamento típico de certa literatura nacional; a Andaluzia lhe assinalou, em desafio, um claro paradigma estético: criar poesia feita de imagens capazes de invocar elementos nativos dos territórios que a compõem, isto é, a aridez sertaneja e a dinâmica sevilhana. Segundo Deleuze e Guattari (2014), a elaboração do estilo de qualquer (grande) escritor (menor) está ligada tanto a um fato de linguagem quanto a um problema territorial. Fazer uma literatura menor é desterritorializar uma língua maior, *minorar* o idioma de que se dispõe; apartá-lo de seu uso comum, institucionalizado; em suma, criar uma língua estrangeira dentro da própria língua. Assim fez Kafka, um judeu-tcheco escrevendo em alemão, com a língua maior de Goethe: em sua condição de estrangeiro, produziu uma língua que não é nem alemão

nem tcheco nem ídiche, mas algo completamente diferente. *Menor* aqui não significa *inferior*; de certa maneira, todo grande escritor é – ou foi – um escritor menor. “Um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). O ponto é que uma literatura menor “não é a de uma língua maior, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (p. 35).

O poeta de minoria, portanto, é aquele que compreende seu idioma como um sistema em desequilíbrio, que introduz constantes variações no uso padrão da língua. Cabral (*apud* ATHAYDE, 1998, p. 80) está próximo dessa definição quando diz: “Eu sinto que sou um poeta de minoria. Nunca me enganei sobre isso. [...] Sou um poeta de minoria, como Murilo Mendes foi um poeta de minoria, Manuel Bandeira era um poeta de minoria”. Ser um poeta de minoria e fazer uma poesia menor passa necessariamente pela tarefa de provocar o deslizamento da língua, esfacelando sua autoridade normativa. Trata-se de procedimento que só pode ser perpetrado por dentro, por isso não se deve concluir que o estilo de um poeta menor necessariamente se componha de neologismos ou de bilinguismos; o que busca um artífice minoritário é antes traçar uma linha de fuga no interior da língua que é a sua, mediante um jogo intensivo, que pode se configurar tanto no âmbito lexical quanto no sintático. Fundamental é distanciá-la de seus usos e contextos gastos. É antes de tudo uma estratégia política: reverter as entranhas da língua, a qual sempre tende ao equilíbrio, à norma, à estabilização; implodi-la como comunicação oficial, devolvê-la ao povo. Para Deleuze e Guattari (2014), a língua estranha que resulta desse procedimento é o que se entende por estilo.

Impossível não notar aqui uma confluência com as teorias dos formalistas russos, para os quais a condição de literariedade da linguagem literária repousava em seu caráter de desfamiliarização ou estranhamento em relação à língua instrumental cotidiana. Contudo, servindo a um objetivo político, Deleuze e Guattari vão além, na medida em que afirmam a existência de uma literatura “menor” que resiste a uma literatura maior, de mestres, com o intuito de escapar à *doxa*, à opinião corrente e ao *establishment*. É como se a literatura dos ídolos nacionais se tornasse familiar demais, incapaz de emitir signos que causem a sensação de estranhamento no leitor. Pode-se notar uma proximidade também à concepção de linguagem do crítico Michel Riffaterre (*apud* COMPAGON, 2012, p. 181), que enxerga no estilo de textos literários

[...] uma intensidade medida, em cada ponto do enunciado (no eixo sintagmático), sobre o eixo paradigmático, onde a palavra que figura no texto é mais ou menos “forte” do que seus sinônimos ou substitutos possíveis: ela não difere deles pelo sentido. Mas seu sentido, qualquer que ele seja, no nível da língua, é necessariamente alterado no texto pelo que a precede e pelo que a segue.

O estilo como uma espécie de ênfase (intensidade) sobre o que antes não existia na língua maior – ainda que seja ela seu suporte: espécie de alto-relevo que só se mostra contraposto ao fundo. Entendendo a língua como um sistema em desequilíbrio, o estilo menor introduz constantes variações no uso padrão, maior, do idioma. Assim como para Riffaterre, segundo Deleuze (2011, p. 141), criar um estilo em literatura implica trazer para o âmbito da linguagem toda uma lógica da sensação: “Fazer a língua gritar, gaguejar, balbuciar, murmurar em si mesma”; em suma, dar à língua um uso intensivo, diverso de sua função representativa. Mas essa criação de intensidades engloba algo que vai além do nível lexical ou sintático. Também os atravessamentos políticos, filosóficos, históricos e sociais constituem um estilo, pois, na linguagem

A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o *agenciamento*. É sempre um agenciamento que produz os enunciados [...]. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 65).

Essa posição visa salvar o estilo da crítica que lhe impôs a teoria literária de orientação linguística, a qual, mediante a rejeição da sinonímia, o “poder falar a mesma coisa de maneiras diferentes”, em prol de uma equivalência entre pensamento e linguagem, entre significante e significado, aboliu o estilo de suas interpretações, reduzindo-o à mera análise gramatical. Mas, como diz o mesmo Riffaterre, nenhuma análise gramatical de um poema pode dar-nos mais do que a gramática do poema. Podemos concluir daí que a literariedade encontra-se não estritamente no desvio em relação a uma norma linguística, mas no desvio em relação ao *contexto* e à *expectativa* do leitor. Consequentemente, uma literatura maior seria aquela produzida num contexto estabelecido, no qual já não há espaço para a erupção da novidade, que sempre emerge como elemento estranho, desajustado.

João Cabral nos dá amostra de um tal estilo “menor” nas duas partes de *Dois parlamentos* (MELO NETO, 2008, pp. 245-264) – “Congresso no

polígono das secas” e “Festa na casa-grande” –, livro no qual se utiliza de complexos recursos estruturais para enfatizar diferentes dicções sociais e territórios. “Congresso no polígono das secas” tem por subtítulo a notação: “ritmo senador, sotaque sulista”; enquanto que “Festa na casa-grande” anuncia: “ritmo deputado, sotaque nordestino”. O tema do primeiro, os cemitérios gerais do agreste com seus mortos anônimos. O do segundo: o cassaco, trabalhador nos engenhos de cana-de-açúcar; seu ciclo de vida, trabalho e morte. Ambos os poemas são organizados em séries estróficas permutativas que, apesar tanto da ordem impressa quanto da ordem alternativa sugerida pela sequência numérica, funcionam em total autonomia, podendo ser lidos sem qualquer fio de conexão, seja narrativo ou temático. Essa espécie de “construção poética destrutiva”, baseada na repetição da diferença, indica as naturezas anônima e coletiva da vida e da morte do cassaco e dos cemitérios gerais.

Em pleno polígono das secas, tem-se um congresso sobre

1

- Cemitérios gerais
onde não só estão os mortos.
 - Eles são muito mais completos
do que todos os outros.
 - Que não são só o depósito
da vida que recebem, morta.
 - Mas cemitérios que produzem
e nem mortos importam.
 - Eles mesmos transformam
a matéria-prima que têm.
 - Trabalham-na em todas as fases,
do campo aos armazéns.
 - Cemitérios autárquicos,
se bastando em todas as fases.
 - São eles mesmos que produzem
os defuntos que jazem.
- (MELO NETO, 2008, p. 247).

Os travessões a cada dois versos indicam vozes múltiplas, cujo ritmo direto, marcado por versos de seis e de oito sílabas, por rimas toantes e por uma sintaxe prosaica, dá ao discurso tom impessoal, desprovido de

emoção. Pode-se supor que temos aqui vozes uníssonas de observadores externos que avaliam a condição sertaneja friamente, de uma posição distante – senadores, sulistas. Mas não é tão simples. Pois a impessoalidade da dicção não deixa de ser uma estratégia estética apreendida do próprio objeto (a desumanização dos cemitérios e da profissão cassaco), a qual servirá de salvaguarda à mistificação, risco sempre presente para o poeta que propõe como tema uma esfera social que não é a sua. E, de fato, é esse o problema que parece indicar a asserção de impossibilidade da arte nobre das lápides sobre o solo indiferente que cobre as covas ignóbeis:

5

– Cemitérios gerais
onde não é possível que se ache
o que é de todo cemitério:
os mármores em arte.
– Nem mesmo podem ser
inspiração para os artistas,
estes cemitérios sem vida,
frios, de estatística.
(MELO NETO, 2008, p. 247).

Indica-se, contudo, a oportunidade de usufruto da matéria em outra classe de arte, a “retórica de câmara”, distanciada não apenas hierárquica, política e geograficamente daquilo de que trata, mas também em nível de essência, já que a palavra é convencionalmente considerada como apartada da coisa:

– Se muito, podem ser
tema para as artes retóricas,
que os celebram porém do Sul,
longe da tumba toda.
– Isto é, para a retórica
de câmara (câmara política)
que se exercita humanizando
estes mortos de cifra.
(MELO NETO, 2008, p. 247).

Não obstante, existe uma aporia de cunho irônico nessa indicação de assunto: ao mesmo tempo em que, por estarmos justamente tratando

como tema poético o objeto intratável e indigno, somos induzidos a identificá-lo com o sulista longínquo, o poeta expressa, no estilo mesmo do poema, uma outra retórica que não a da câmara política, pois não há “humanização” dos mortos; seu discurso, antes, desumaniza-os de maneira implacável. Arma-se, então, uma peça satírica: mediante o desajuste entre discurso e dicção, o poema exerce uma metacrítica da arte dos cemitérios e da política indiferente disfarçada de humanização. O estilo agreste do poema produz a diferença em meio à identidade das vozes, introduzindo pelas frestas uma outra persona que se coloca contra aqueles que pretendem falar no lugar do outro. Algo similar ocorre em “Festa na casa-grande”, em que se descreve o processo (ou resultado) de despersonalização do cassaco:

- O cassaco de engenho,
o cassaco de usina:
 - O cassaco é um só
com diferente rima.
 - O cassaco de engenho
banguê ou fornecedor:
 - A condição cassaco
é o denominador.
 - O cassaco de engenho
de qualquer Pernambuco:
 - Dizendo-se cassaco
se terá dito tudo.
 - Seja qual for seu nome,
seu trabalho, seu soldo:
 - Dizendo-se cassaco
se terá dito todos.
- (MELO NETO, 2008, p. 255).

Aqui, novamente vozes remotas, assépticas. Pode-se até mesmo conceber “a festa” como um experimento de observação não intervencionista, nos moldes do mais idealista positivismo sociológico. Pelos olhos desses espectadores, a diferença que seria a vida de cada ser é abstraída por uma operação de caráter científico-matemático: “A condição cassaco é o denominador” comum que multiplica o zero cassaco por suas diversas fases e gêneros. Seja criança, velho ou mulher, o destino severino do cassaco não permite saída à indiferenciação, que lhe assola a

vida e que se efetiva na morte. Após o núcleo do poema descrever o ciclo determinista da existência do cassaco, a estrofe que o fecha surge como explanação contundente do processo final de obliteração efetuado pelos elementos naturais. Nesse excepcional momento de diligência do mundo para com ele, o corpo cassaco sofre processo de desintegração rumo a uma nulidade que não lhe foi outra enquanto subsistia o espírito:

- O cassaco de engenho
defunto e já no chão:
 - Para rápido acabá-lo
tudo faz mutirão.
 - O massapê, piçarra
e a Mata faz Sertão.
 - E o sol, para ajudar,
se é inverno faz verão.
 - Para roer os ossos
os vermes virão cão:
 - E outra vez vermes, vendo
o giz que os ossos são.
 - E o vento canavial
dá também sua demão:
 - Varre-lhe os gases da alma,
levando-a (lavando), são.
- (MELO NETO, 2008, p. 264).

Comentando o desenvolvimento serial que culmina nessa última estrofe, Benedito Nunes (2007, p. 80) notou argutamente que,

[...] integrando uma série não apenas extensiva, mas intensiva, cada elemento que se acrescenta constitui um atributo negativo que reforça, no sentido de esvaziamento, a ideia de morte severina, finalmente identificada, no último conjunto, com a anulação sem restos, com o nada puro e simples a que os mortos se reduzem.

Chegamos aqui a um ponto crucial na relação entre linguagem e mundo que firma o estilo de João Cabral: em sua poesia não há afetação, o que não significa que seja desprovida de emoção; em Cabral, a emoção não é oriunda do eu lírico, mas intrínseca à linguagem em si mesma. Aquilo que Deleuze (2011, p. 138) entendia por “linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala”; linguagem criada por escritores que

fazem nascer uma língua estranha de dentro da língua materna. Convém ainda pontuar que a intensidade destacada por Benedito Nunes é fruto da hábil emulação de um discurso “alheio”, que fala *no* lugar do oprimido. Os poemas são sátiras, mas não à existência severina dos cassacos; e sim ao olhar longínquo e presunçoso de uma casta que, do conforto de suas moradas opulentas, vê a morte em tudo o que lhes é indiferente. Não queremos dizer com isso que as condições desses homens e mulheres do eito são favoráveis à vida, mas que há, sim, uma resistência poderosa à morte quando é o próprio homem severino que fala, como bem o notou Antonio Carlos Secchin (2014, p. 192):

Em Morte e vida severina, enunciados pelo retirante, deparamos com os seguintes versos: “o sangue/ que usamos tem pouca tinta”, em “Festa na casa-grande”, estrofe 13: “- É como se seu sangue,/ que entretanto é mais ralo”. A diferença entre os dois exemplos reside no ponto de enunciação: num caso, a voz no trânsito da miséria; no outro, a voz refestelada na casa-grande. O que se fala não é imune ao lugar de onde se fala: uma frase idêntica proferida em dois espaços diversos não é, por isso mesmo, igual: apontará antes, para a diferença aberta entre seus dois polos de emissão. [...] O verso severino, se não escamoteava a condição-miséria, deixava ao menos entrever estágios de sobrevivência com menor precariedade. Em “Festa na casa-grande”, ao contrário, são negadas as hipóteses da (relativa) ascensão social, uma vez que trabalho e não trabalho remetem a horizontes indiferenciados.

Esse trecho permite entrever uma dupla desterritorialização na poesia de João Cabral: um movimento relativo aos estados de coisas dos quais trata, em sua forma de conteúdo; outro, em relação aos seus regimes de enunciação, sua forma de expressão. Em declaração dada à revista *Pau-Brasil*, em 1986, o poeta coloca o problema em termos explicitamente territoriais:

Há dois Nordeste: o do litoral, onde havia mata e hoje há cana, e o do Sertão. Fui criado em engenho de açúcar. A grande maioria dos meus poemas trata de temas da Zona da Mata. Há poucos poemas sobre o Sertão. Entretanto, a minha forma é mais sertaneja. Não sei por que escrevo árido, se é influência da aridez do Nordeste. Mas, veja que Castro Alves, José Lins do Rego e Gilberto Freyre são do Nordeste e não são áridos. Ao contrário de Graciliano Ramos, que é árido também. Agora, claro que recebi influências culturais. Não posso falar sobre o tema dos pampas, que não vivi. Seria falso. Mas eu não sei por que é assim (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 64).

Fica claro que o duplo movimento de desterritorialização é, na verdade, a dupla face de um mesmo acontecimento, assim como o estilo é composto tanto pelo tema quanto pela forma. Para além do Nordeste

litorâneo como tema, encontra-se um problema ético crucial, enfrentado por diversos escritores com graus variáveis de sucesso: como falar *por* um povo oprimido sem que se lhe tome o lugar? Sem distanciamento, mas também sem condescendência? Vimos como Cabral lida com essa questão em *Dois parlamentos*, deslocando os registros de enunciação maiores e menores; operação esta, aliás, executada pelo poeta em praticamente todos os seus “poemas para vozes”. O que é importante enfatizar é que a questão aqui não é a crítica social em si, o tema, mas a própria *forma* de efetuar a crítica. Sendo assim, não é gratuitamente que Cabral cita Graciliano Ramos como exemplo de escritor nordestino árido: o alagoano é talvez o prosador que melhor resolveu essa dificuldade perene, fruto da condição aporética de todo intelectual que se propõe a tratar criticamente de acontecimentos e de sujeitos fora de sua esfera social, sem que se renda a uma identificação abstrata com o subalterno nem recaia em mistificações. À maneira de Graciliano Ramos, João Cabral é dotado de aguda consciência crítica da sua condição de intelectual, o que o torna incapaz de se furtar ao reconhecimento de que, como escritor e diplomata, é alguém socioeconomicamente distante das camadas mais miseráveis e massacradas da sociedade. Como Graciliano, João Cabral percebe que a única saída a esse impasse político passa pela estética. Em *Vidas secas*, o uso do discurso indireto livre possibilita a Graciliano Ramos dar voz não apenas ao retirante Fabiano e a sua família, como também ao narrador intelectualizado que critica as práticas e ideias do vaqueiro quando delas diverge.² Estabelece-se assim um diálogo crítico que não poupa nem o intelectual nem o subalterno, postura ética que se efetiva apenas mediante técnica estilística. Em *Dois parlamentos*, João Cabral procede de modo análogo, servindo-se de árida linguagem, próxima em ideia àquela realidade dos cassacos e dos cemitérios, ao mesmo tempo em que lhe é distante em corpo, o que indica o aprendizado da arte ensinada por uma vida e morte severina que não é a sua, mas a de um povo que falta; arte que afasta tanto o exotismo quanto o humanismo hipócrita daqueles que olham de cima a condição sertaneja. É uma questão de linguagem ao mesmo tempo que de território: não é o tema do Sertão que produz a literatura mais árida e contundentemente sertaneja, mas o estilo sertanejo que toma qualquer tema, mesmo o Nordeste litorâneo, e o torna árido. E árido é o próprio tom crítico dessa literatura: seco, direto, sem mistificação;

² Cf. Bosi (2003).

diferente da literatura ornamentada e mágica frequentemente produzida por escritores que têm por tema o coração do Sertão. Para Cabral, há como que dois modos de fazer literatura nordestina: “Fazer o seco, fazer o úmido”.

A gente de uma capital entre mangues,
gente de pavio e de alma encharcada,
se acolhe sob uma música tão resseca
que vai ao timbre de punhal, navalha.
Talvez o metal sem húmus dessa música,
ácido e elétrico, pedernal de isqueiro,
lhe dê uma chispa capaz de tocar fogo
na molhada alma pavio, molhada mesmo.

*

A gente de uma Caatinga entre secas,
entre datas de seca e seca entre datas,
se acolhe sob uma música tão líquida
que bem poderia executar-se com água.
Talvez as gotas úmidas dessa música
que a gente dali faz chover de violas,
umedecem, e senão com a água da água,
com a convivência da água, langorosa.
(MELO NETO, 2008, p. 314).

Há, portanto, contiguidade de linguagem e de território. O escritor recifense – com o qual Cabral se identifica –, cujo habitat natural é o território úmido, é capaz de reterritorializar sua linguagem, sua música, tornando-a sertaneja, forjando um estilo laminar que lhe acende a chama da atenção e lhe impede o sono acrítico. O inverso se dá com o escritor de origem sertaneja, criador de música lânguida, a qual lhe possibilita escape à recusa inexorável inerente ao território seco. Cabral exemplifica essa tipificação de gente (e de escritores) em sua homenagem a Ariano Suassuna, o poema “A pedra do reino”:

1.

Foi bem saber-se que o Sertão
não só fala a língua do *não*.

Para o Brasil, ele é o Nordeste
que, quando cada seca desce,
que quando não chove em seu reino,
segue o que algum remoto texto:

descer para a beira do mar
(que não se bebe e pouco dá).

2.

Os escritores que do Brejo,
ou que da Mata, tem o sestro
de só dar a vê-lo no pouco,
no quando em que o vê, sertão-osso.

Para o litoral, o esqueleto
é o ser, o estilo sertanejo,

que pode dar uma estrutura
ao discurso que se discursa.

3.

Tu, que conviveste o Sertão
quando no sim esquece o não,

e sabes seu viver ambíguo,
vestido de sola e de mitos,

a quem só o vê retirante,
vazio do que nele é *cante*,

nos deste a ver que nele o homem
não é só o capaz de sede e fome.

4.

Sertanejo, nos explicaste
como gente à beira do quase,

que habita caatingas sem mel,

cria os romances de cordel:

o espaço mágico e o feérico,
sem o imediato e o famélico,

fantástico espaço suassuna,
que ensina que o deserto funda.

(MELO NETO, 2008, p. 394).

A proporção inversa da relação cabralina entre linguagem e território de origem – terra seca, estilo úmido; terra úmida, estilo seco – revela um problema que é mais embaraçado do que deixa ver uma mera oposição. Se são dois os espaços de que fala e que fazem essa poesia, o arranjo que os entrelaça é múltiplo. Deleuze e Guattari (2012) trataram filosoficamente a questão com dois conceitos que dão conta de dois tipos de espaço, o liso e o estriado:

O liso e o estriado se distinguem em primeiro lugar pela relação inversa do ponto e da linha (a linha entre dois pontos no caso do estriado, o ponto entre duas linhas no caso do liso). Em segundo lugar, pela natureza da linha (liso-direcional, intervalos abertos; estriado-dimensional, intervalos fechados). Há enfim uma terceira diferença que concerne à superfície ou ao espaço. No espaço estriado, fecha-se uma superfície, a ser “repartida” segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados; no liso, “distribui-se” num espaço aberto, conforme frequências e ao longo de percursos (*logos e nomos*) (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 200).

A definição acima, embora de abstração geométrica, dá indicações concretas da natureza de ambos os espaços. O espaço estriado é codificado hierarquicamente, setorizado; é composto por estagnações e edificações; permite alguma mobilidade, mas sempre entre dois pontos. O maior modelo de espaço estriado talvez seja a cidade. Já o espaço liso “é um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas [...]. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e os ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe e no gelo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 198). À primeira vista, as definições dos conceitos de liso e de estriado sugerem, assim como o seco e o úmido cabralino, uma relação de oposição. Deleuze e Guattari (2012, p. 192), contudo, explicam que

Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa,

que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. Num caso, organiza-se até mesmo o deserto; no outro, o deserto se propaga e cresce; e os dois ao mesmo tempo.

A poesia de Cabral não deixa de ser uma espécie de topologia, tanto no sentido geográfico quanto gramatical. Tanto uma descrição de espaços territoriais, quanto uma reflexão sobre a disposição sintática de palavras no verso; espaços que geográfica e gramaticalmente demonstram toda a complexidade dinâmica do seco e do úmido, ou, em vocabulário deleuziano, do liso e do estriado. É o que vemos levado ao limite em *A educação pela pedra*, em que poemas como “Rios sem discurso” descrevem e inscrevem conteúdo e expressão em termos espaciais.

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

*

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,

em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.
(MELO NETO, 2008, p. 324).

Como de praxe, a forma emula o (não) discurso dos rios. A métrica irregular é fluida, mas possui pontos de aglutinação demarcados pelas pausas de dois-pontos e ponto-e-vírgula – espaço liso que foge entre estrias, como um rio correndo entre pedras. O discurso em linha reta do rio, esse espaço liso por excelência, é o tempo todo contido por interrupções, que o ameaçam com o estancamento, com a paralisia do completo estriamento – o risco constante da “água paralítica”, elemento isolado e incomunicável, “palavra em situação dicionária”. Em poesia, isso equivale ao perigo do silêncio ou do hermetismo. Resisti-los passa por uma escolha de estilo, de ritmo, pois

[...] há nitidamente um ritmo mensurado, cadenciado, que remete ao escoamento do rio entre suas margens ou à forma de um espaço estriado; mas há também um ritmo sem medida, que remete à fluxão de um fluxo, isto é, à maneira pela qual um fluido ocupa um espaço liso (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 30).

Mas retomar o fluxo discursivo do rio, sua comunicação, além de difícil – apenas “raramente chega a se reatar de vez” o fio que o fez –, implica outro risco: a grandiloquência da cheia, o empolamento de uma linguagem “outra” que invade o estilo do poeta. Daí que o estriado pode servir de contenção aos excessos do liso, dos neologismos, do estilo artificial e da fluidez “diarreica”. É que apesar de seu caráter úmido, a potência do liso não está na homogeneidade: “Um campo, um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito especial de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem ‘medilho’, e que só se pode explorar avançando progressivamente” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 40); ou seja, “se reatando, de um para outro poço,/ em frases curtas, então frase e frase,/ até a sentença-rio do discurso único/ em que se tem voz a seca ele combate”. No cerne de sua estética e de sua ética, Cabral traça uma linha de fuga que segue o curso de um rio, o Capibaribe, apontando os engenhos, a geografia, os eventos e o povo a partir de suas margens, seguindo o trajeto que arranca o retirante do coração do agreste rumo ao litoral. Em *Morte e vida severina*, fala o personagem Severino:

Sei que há muitas vilas grandes,
 cidades que elas são ditas;
sei que há simples arruados,
 sei que há vilas pequeninas,
todas formando um rosário
 cujas contas fossem vilas,
todas formando um rosário
de que a estrada fosse a linha.

 Devo rezar tal rosário
 até o mar onde termina,
saltando de conta em conta,
 passando de vila em vila.

 Vejo agora: não é fácil
 seguir essa ladainha;
entre uma conta e outra conta,
entre uma e outra ave-maria,
há certas paragens brancas,
 de planta e bicho vazias,
 vazias até de donos,
e onde o pé se descaminha.

 Não desejo emaranhar
 o fio de minha linha
nem que se enrede no pêlo
 hirsuto desta caatinga.

 Pensei que seguindo o rio
 eu jamais me perderia:
ele é o caminho mais certo,
 de todos o melhor guia.

 Mas como segui-lo agora
que interrompeu a descida?

 Vejo que o Capibaribe,
 como os rios lá de cima,
é tão pobre que nem sempre
 pode cumprir sua sina
 e no verão também corta,
com pernas que não caminham.

 Tenho de saber agora
 qual a verdadeira via

entre essas que escancaradas
frente a mim se multiplicam.
(MELO NETO, 2008, p. 145).

O rosário do nômade Severino é, assim, a imagem definitiva do estilo de verso cabralino, feito de pontos entre linhas-direcionais que são a cartografia do trajeto do retirante.

No espaço estriado, as linhas, os trajetos têm a tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto ao outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. [...] Tanto no liso quanto no estriado há paradas e trajetos; mas, no espaço liso, é o trajeto que provoca a parada, uma vez mais o intervalo toma tudo, o intervalo é a substância (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 197).

Nesse sentido, para além do estilo singular de Cabral, o rosário de Severino é também o símbolo de uma geopolítica cabralina, pois o segundo predicado de uma literatura menor é a ligação do campo individual ao imediato-político. Se, em uma literatura maior, o campo individual fecha-se em si mesmo – mesmo que reflita aspectos sociais externos, seu conjunto continua refém do pessoal, do identitário, do familiar, do conjugal, do papai-mamãe edipiano –, em uma literatura menor, o particular deságua necessariamente num coletivo que o suplanta e que o conecta a campos diversos, como o econômico, o histórico, o jurídico etc. Não houve antes de João Cabral na tradição brasileira poeta mais avesso ao pessoal, ao Eu. Como já foi exaustivamente apontado pela crítica e pelo próprio poeta, sua poesia é antes um esforço contínuo para se “acordar para fora”. Isso, contudo, não impediu Cabral de forjar um estilo singularíssimo, nem de considerar sua posição de pensador privado frente ao pensamento de Estado.

No contexto de uma teoria geral do Estado, o liso e o estriado se traduzem nos conceitos de “máquina de guerra” e de “aparelho de Estado”. Para definir os dois conceitos e suas inter-relações, Deleuze e Guattari (2012) se valem da teoria dos jogos, contrapondo dois modelos: o xadrez e o *go*. No xadrez, cada peça possui uma função determinada prévia e intrinsecamente. Assim, o bispo só pode se mover na diagonal, pelas casas da cor de que saiu de antemão; a torre move-se pelas linhas e colunas, mas não pelas diagonais; o cavalo possui a habilidade única de saltar outras peças, mas, em contrapartida, seu alcance é limitado etc. A exceção a essa regra é o peão, capaz de se metamorfosear em qualquer outra peça

desde que alcance o final do tabuleiro; no entanto, essa promoção só pode ser conquistada a duras penas, quase sempre nos momentos últimos da partida. Em vista disso, Deleuze e Guattari enxergam no xadrez um espaço estriado, regrado por uma complexa codificação de valores, e que, embora dotado de virtualidade, esta só se mostra na totalidade do conjunto, sob a organização daquele que move as peças e pensa o jogo. Esse jogador é o Estado; o tabuleiro e as peças, seu aparelho. O Estado codifica, “estria” um determinado território valendo-se de instituições, de ocupações, de atividades bem demarcadas, cada uma cumprindo seu papel no conjunto, sob o comando de uma liderança que não necessariamente é um indivíduo ou conjunto de indivíduos. O Estado moderno, afirmam Deleuze e Guattari, apoiados nos estudos mitográficos de Georges Dumézil, é organizado a partir da égide de uma dupla articulação soberana: o rei mago e o sacerdote-jurista; representantes, respectivamente, da ordem e da lei. Esse leviatã de duas cabeças tem por qualidade inerente a tendência à captura de tudo o que lhe é externo. Seu espaço privilegiado é a cidade. Existe, contudo, uma organização nômade que lhe escapa ao aparelhamento: a máquina de guerra.

Para se compreender como funciona a máquina de guerra, voltemos à teoria dos jogos. Diferentemente do que acontece no xadrez, no *go* as peças não possuem funções intrínsecas pré-estabelecidas e o jogo se inicia com o tabuleiro vazio. Os lances consistem na distribuição das peças pelos entrecortes do tabuleiro e, uma vez posicionadas, não podem ser movidas. Assim, no *go*, as peças adquirem valores variáveis, dependendo do território que ocupam: um espaço liso, aberto e dinâmico, onde a organização guerreira representada pelas peças move-se em bando. A máquina de guerra geopolítica é, a exemplo do *go*, uma potência nômade que se distribui de modo fluido e rizomático pelo território, “rastelando” o espaço liso com linhas de fuga. Seu espaço privilegiado é o deserto e demais territórios abertos. Apesar da denominação, o genitivo no sintagma “máquina de guerra” diz respeito não a uma organização militar, mas a um modo de vida guerreiro. Nas antigas formações de coletividade, o guerreiro era aquele que permanecia “de fora” da comunidade, até mesmo deslocado para o estrangeiro em razão de algum combate; nas tribos nômades, todos eram guerreiros. É da natureza da máquina de guerra se contrapor ao aparelho de Estado. O guerreiro pode ser capturado e aparelhado pelo rei mago e pelo sacerdote-jurista, mas permanece-lhes irreduzível. Quando o Estado institucionaliza

a guerra, cultivando um exército próprio, a primeira medida é impor sua hierarquização, impor-lhe uma codificação poderosa através da lei. Ainda assim o exército, quando submetido ao Estado, nunca deixa de ser uma ameaça à ordem estabelecida. A máquina de guerra é, portanto, uma força revolucionária.

É nessa perspectiva de contraposição ao aparelhamento do Estado que *Auto do frade* pode ser lido como incisivo tratado político de João Cabral. Esse longo poema para vozes, narrativa de fundo histórico sobre o último dia de vida do revolucionário pernambucano Frei Caneca, é também uma visão sobre o papel do poeta como homem público e um manifesto contundente contra o despotismo nacionalista. Envolvido em diversas sedições contra a Monarquia e o Império, Caneca foi condenado e morto por liderar a Confederação do Equador, em 1824. Preso e sentenciado sumariamente por uma junta militar sob ordens de Dom Pedro I, Caneca teve como pena a morte por enforcamento, cuja execução foi tornada espetáculo público. São a resignação ativa de Caneca perante o aniquilamento e a postura combativa que fazem dele um personagem conceitual cabralino, símbolo do Pernambuco e de sua resistência aos desmandos ordenados mais ao sul.

No *Auto do frade*, há dois territórios bem definidos: o espaço fluido da linha que traça Caneca a caminho do cadafalso e as rígidas camadas de imobilidade erguidas pelas duas cabeças do Estado: os poderes político e religioso. “A gente” fica todo o tempo à margem, representando um território indefinido – ou uma passagem entre ambos os espaços –, que ora tende para um lado, ora para outro. Caneca é um homem de Estado que se desterritorializa da função de sacerdote e se torna guerreiro, dessubjetivando-se, abandonando a função intrínseca de homem da religião para devir peça nômade em um movimento de revolta popular; com exceção dele, todos os outros personagens são designados pela função que exercem no aparelho de Estado, seja ela coletiva (o clero, a tropa, a gente) ou individual (o vigário, o oficial, o meirinho). Também a versificação marca a contraposição dos dois espaços. As reflexões de Caneca são apresentadas em redondilha maior, verso de sete sílabas em ritmo fluido evitado por Cabral ao longo de toda a sua obra, mas aqui unidos em blocos monoestróficos de quarenta versos rimados exclusivamente nos pares e com a vogal “i”. Temos um espaço liso e monocórdio, como o mar e o som inalterado de suas ondas. Por outro lado, as falas de todos os outros personagens são em octassílabos, em estrofes de oito ou dezesseis versos

e rimas toantes, mas com diversas vogais, nos pares. Uma métrica mais “martelada”, um espaço estriado.

Os capítulos do livro-poema são nomeados de acordo com a espacialidade de um lugar inserida no tempo da procissão. Assim, enquanto Caneca acorda “Na cela”, “Na porta da cadeia” ouvimos as vozes da aglomeração das “gentes nas calçadas” (MELO NETO, 2008) e de alguns oficiais. Enquanto o “Meirinho” proclama a ordem de execução, nas falas da “Justiça” comenta-se que o juiz, de ordinário assíduo, não comparecerá à execução – ausência física que enfatiza a iniquidade da sentença –, “a tropa” estacada reclama a falta de cavalos:

- O que estamos fazendo aqui,
de pé e à espera qual cavalos?
 - Qual cavalos atraímos moscas,
as moscas de nossos cavalos.
 - As moscas não estão saciadas,
vêm dos cavalos para os soldados.
 - Caíram todas sobre nós,
e os cavalos foram poupados.
 - Ficar de pé sem ter por quê
é dos cavalos e soldados.
 - Mas os cavalos têm ao menos
para plantar-se quatro cascos.
 - Nós não temos senão dois pés,
e nenhum dos dois vai ferrado.
 - Até quando aqui ficaremos,
fazendo de cavalos, de asnos?
- (MELO NETO, 2008, p. 438).

e “O clero” assevera o estrito seguimento dos códigos tradicionais, reclamando seu espaço de direito no ritual que pune alguém que já foi “um dos seus”:

- Nós, que somos da Madre Igreja,
por força seremos os últimos?
- Teremos de ir detrás de todos?
Nossos direitos estão nulos?
- O réu já foi um de nós mesmos,
não é mais, porque foi expulso.

- Por ele sequer rezaremos
nenhum ofício de defunto.
 - Nosso lugar seria à frente,
como é prescrito pelo uso.
 - Deviam prestigiar o clero
e livrá-lo desses insultos.
 - É uma forma de nos punir
que aqui nos coloquem por último.
 - Punir no clero qualquer frade
levantadiço é mais que absurdo.
- (MELO NETO, 2008, p. 439).

A ocupação de espaço pelas autoridades do poder oficial é, portanto, estagnada e rígida. É completo o contraste com o paradoxal espaço que habita Caneca, quando este sai da cadeia e dá início ao périplo:

- Dentro desta cela móvel,
do curral de gente viva,
dentro da cela ambulante
que me prende mas caminha,
posso olhar de cada lado,
para baixo e para cima.
- (MELO NETO, 2008, p. 459).

Nesse espaço móvel em si, que “prende mas caminha”, Caneca é a linha de fuga que ultrapassa as marcações do espaço estriado. No entanto, o que é a corda que envolve o pescoço do revolucionário?

- Por que essa corda no pescoço,
como se ele fosse uma rês?
- Por que na corda vai tão manso,
segue o caminho, assim cortês?
- A corda não serve de nada,
não o arrasta nem o detém.
- É para mostrar que esse homem
já foi homem, era uma vez.
- Essa corda é para mostrar
que ele já é menos que gente.
- Não gente, mas bicho doméstico,

que segue a corda humildemente.
– Fera não se amarra com corda.
Querem mostrá-lo claramente.
– Não é essa a corda da força.
Querem que a prove, previamente.
(MELO NETO, 2008, p. 438).

Seria ela símbolo de desumanização, como o dizem as gentes, ou antes o correlato objetivo do movimento impessoal poderoso que faz a terra, o Pernambuco, mover-se sob seus pés?

– É um homem como qualquer um,
e profeta não se pretende.
– É um homem e isso não chegou:
um homem plantado e terrestre. [...]
– Viveu bem plantado na vida,
coisa que a gente nunca esquece.
(MELO NETO, 2008, p. 439).

A um tal movimento de desterritorialização nem sempre corresponde uma rapidez palpável. Um espaço fortemente estriado pode mover-se rapidamente, mas sem fazer correr o território, como acontece no ritmo intenso, mas estável das marchas militares; de outra maneira, o passo lento de procissão pode impor volatilidade intensa:

– Este passo está muito lento.
É de procissão, não de guerra.
– Vamos como podemos. Ninguém
disse que o cortejo tem pressa.
– Nesse andar de frade jamais
chegaremos às Cinco Pontas.
– Ao juiz cabia dar o ritmo.
Porém não quis vir até a festa.
– Isto aqui não é procissão,
não tem por que o andar de reza.
– Então o melhor é dizer isso
a quem todo o cortejo regra.
– Andar como padre é dar vez
à gente baixa, que protesta.

– Melhor pois que corra o cortejo,
com passo de assalto, de guerra.
(MELO NETO, 2008, p. 440).

O militar é a degeneração do homem de guerra, é o guerreiro cooptado pelo Estado. Nessa lógica, homem de guerra aqui é Caneca, e não seus soldados captivos. Fazendo a distinção entre ferramentas (elementos do aparelho de Estado) e armas (elementos da máquina de guerra), associando as primeiras ao sentimento e as segundas aos *afectos*, Deleuze e Guattari (2012, p. 84) ressaltam o problema da velocidade na economia – não só política, mas também estética – da máquina de guerra:

O regime da máquina de guerra é antes o dos *afectos*, que só remetem ao móvel em si mesmo, a velocidade e as composições de velocidade entre elementos. O afecto é a descarga rápida da emoção, o revide, ao passo que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente. Os afectos são projéteis, tanto quanto as armas, ao passo que os sentimentos são introceptivos como as ferramentas. Há uma relação afectiva com a arma, da qual dão testemunho não apenas as mitologias, mas a canção de gesta, o romance de cavalaria e cortês. As armas são afectos, e os afectos, armas. Desse ponto de vista, a imobilidade a mais absoluta, a pura catatonia, fazem parte do vetor-velocidade, apoiam-se nesse vetor que reúne a petrificação do gesto à precipitação do movimento.

Contra os fuzis dos soldados, que funcionam como grades que mantêm o povo afastado, Caneca produz uma imobilidade que ameaça concretamente os poderes oficiais, utilizando-se dos afectos do povo como dispositivo explosivo, prestes a ser detonado. Os oficiais não deixam escapar a tática do frei, e fazem com que se cale. Contudo, o próprio silêncio de Caneca “reúne a petrificação do gesto à precipitação do movimento”. Ameaçado, o aparelho de Estado é obrigado a empregar nova estratégia de contenção. “No adro do Terço” (MELO NETO, 2008, p. 451), dá-se então início à execração pública de Caneca. O ritual é fortemente territorializado e codificado. Primeiro, desenha-se em volta do condenado um círculo que o aparta simbolicamente do povo, subjugando-o ao mesmo tempo às autoridades da religião e do império, representadas presencialmente pelo Oficial (cuja voz dá início à cerimônia) e pelo Vigário Geral:

– Que toda a tropa forme um círculo
como se protegesse o altar.
Que ninguém entre nesse círculo
nem possa dele se acercar

sob pena de ser condenado:
de sedicioso se acusará.
Quem tentar romper esse círculo
rebelde se confessará.
(MELO NETO, 2008, p. 452).

Logo em seguida, Caneca é vestido com trajes potestativos típicos do alto clero católico. A cena da procissão transmuta-se, a linha de fuga é contida e a corda adquire outro aspecto.

– O cordão agora é o litúrgico,
não o que o trouxe como um cão.
(MELO NETO, 2008, p. 453).

A finalidade do ritual é destituí-lo da posição de poder religioso, representando um pequeno teatro simbólico que encena a descida de Caneca da transcendência do Céu para a imanência da Terra. Nas palavras do Vigário Geral:

– A degradação eclesiástica é uma pena vindicativa, a mais grave de todas as penas eclesiásticas. Ao iniciar-se a degradação, vestem-lhe todos os paramentos sagrados, como se o padre houvesse ainda uma vez de celebrar o sacrifício incruento da redenção. E a cerimônia começa, com grande aparato: o celebrante lhe tira das mãos o cálice, a hóstia e a patena. Depois, um a um, o vai despindo dos paramentos sacerdotais. Despem-no finalmente da batina ou hábito religioso. Está o padre degradado das ordens sacras; já não pode exercer o ministério sacerdotal. (MELO NETO, 2008, p. 454).

A língua da liturgia é o latim. Código de poder que unifica Igreja e Império, as duas cabeças do Estado. A inacessibilidade da língua às gentes chancela a arbitrariedade da sentença de Caneca:

– Com o latim que eles não sabem
pensam que tudo está explicado. [...]
– Vem agora a vez da casula,
da cor do sangue que evitou.
– Que ele evitou de derramar
e só por isso se entregou.
– Quem sabe se o matam com sangue,
cor do paramento que usou?
– Vão sempre falando em latim:

pensam que o fala o Imperador.
(MELO NETO, 2008, p. 455).

O Estado se manifesta nas palavras do Oficial e do Vigário Geral:

– O réu foi ritualmente degradado de suas funções e dignidades de sacerdote, e é como homem que o faço passar às mãos da justiça dos homens.

– E é como homem e como rebelde a nosso amado Imperador que farei executar nele a sentença ditada pela Comissão Militar (MELO NETO, 2008, p. 457).

Mas, se o intento da excomunhão é arrancar a Caneca todo resquício de poder oficial, ela possui o efeito colateral de imediatamente potencializar seu movimento de guerrilha, pois conecta-o mais profundamente às gentes anônimas, força política imponderável:

- Despem-no do hábito do Carmo,
para ele é despir-se da igreja.
- Nu de toda igreja, em camisa
e calças de ganga grosseira.
- Voltou a ser qualquer de nós:
pensará que foi ganho ou perda?
(MELO NETO, 2008, p. 456).

A formação de bandos e maltas é uma das mais pujantes concretizações das máquinas de guerra. O Brasil, com sua história de massacres de minorias e parasitismo das classes dominantes, é pródigo em resistências coletivas de grupos de baixa extração social. Esse fenômeno não tem a ver com um suposto primitivismo da sociedade brasileira, pois a máquina de guerra não é primitiva no sentido de ser evolutivamente inferior ao Estado como organização; menos ainda deve ser explicado pelo aparente fracasso de suas empreitadas. O objetivo da máquina de guerra não é tomar o poder, o que a decomporia em Estado, seu inimigo, mas ser uma força capaz de esconjurar o Estado, impedi-lo de se tornar absoluto; de modo que cortar publicamente os frágeis fios que ainda ligavam a máquina de guerra Caneca ao aparelho de Estado é um tiro que sai pela culatra. Os oficiais logo percebem

- Melhor é apressar mais o passo,
que a gente já se mostra inquieta.
- A gente é o que há de perigoso:

sua arma final é um quebra-quebra.

(MELO NETO, 2008, p. 475).

que a máquina de guerra só pode ser desmontada quando capturada e absorvida pelo Estado. Ao fracasso do ritual de excreção, segue-se a insubmissão sistemática dos verdugos que iriam enforcar Caneca. O aparelho de Estado, então, rapidamente se reorganiza, e a empreitada fracassada da morte pela força é substituída pela “honraria” do fuzilamento militar. Uma forma de conter o ímpeto político revolucionário, reabsorvendo a máquina guerrilheira em suas entranhas,

- Como ninguém quis enforcá-lo,
chamaram soldados de linha.
 - Cada um mais apostado, levando
a amante exigente, a clavina.
 - Pensam: mais que a guerra estrangeira
é a guerra ao pé, esquina a esquina.
 - É muito fácil transformá-la,
de política, nessa que pilha.
- (MELO NETO, 2008, p. 475).

concedendo-lhe a “honra” de um fuzilamento militar, ritual em todo contrário à excreção religiosa, pois reconduz o rebelde ao seio do Estado:

- Não puderam não conceder-lhe
essa honra de ser fuzilado.
 - Foi mais bem por medo da gente
que até aqui veio apoiá-lo.
 - A gente se põe inquieta
pela demora do espetáculo.
 - A irritação pode crescer
e então fazer por libertá-lo.
- (MELO NETO, 2008, p. 478).

Caneca é então finalmente executado, a estratégia última do Estado funcionando para aplacar o ânimo das gentes. Mas a contenção é efêmera. “No pátio do Carmo”, observam as gentes o pai de Caneca jogar os santos ao mar em que aguardava a vinda providencial de um navio com o perdão imperial, numa simbólica revolta contra o leviatã de duas cabeças.

- Pelo pescoço, santo a santo
joga no mar, ainda vazio.
 - Muitos deles não se afundaram,
boiaram, míseros navios.
- (MELO NETO, 2008, p. 480).

Assim, em seu desfecho, o *Auto do frade* legitima-se como um auto de fé: não a fé em uma religião transcendente, não a fé na lei ditada pelo poder estabelecido, mas a fé em uma política imanente, em uma ética coletiva. Um movimento revolucionário nunca termina com a morte de seus líderes, nem mesmo com o desmonte de sua máquina de guerra. Pois da mesma maneira que o Estado como aparelho de captura possui uma potência de apropriação, “as máquinas de guerra têm uma potência de metamorfose, pela qual elas certamente se fazem capturar pelos Estados, mas pela qual elas também resistem a essa captura e renascem sob outras formas, com outros ‘objetos’ que não a guerra (a revolução?)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 138). A extinção de uma máquina de guerra sempre fará germinar novos afectos, sempre mobilizará a montagem de novas máquinas.

O mesmo acontece na perspectiva da estética. A palavra de Caneca “É a voz que interpreta e julga, pois tudo aclara com a sua perspectiva de rebelde batido, mas ainda insubmisso” (BOSI, 2003, p. 143). O discurso lúcido do frei ordena e orienta a dispersão política do povo. Caneca é como, pois, o poeta: aquele que tem por dever “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”, nas palavras de Mallarmé. Assim, seu exemplo prático serve para que João Cabral reafirme seus valores poéticos, agora de uma perspectiva explicitamente política:

Acordo fora de mim
como há tempos não fazia
Acordo claro, de todo,
acordo com toda a vida,
com todos cinco sentidos
e sobretudo com a vista
que dentro desta prisão
para mim não existia.
Acordo fora de mim
como vida apodrecida.
Acordar não é de dentro,

acordar é ter saída.
Acordar é reacordar-se
ao que em nosso redor gira.
Mesmo quando alguém acorda
para um fiapo de vida
como o que tanto aparato
que me cerca me anuncia:
esse bosque de espingardas
mudas, mas logo assassinas,
sempre à espera dessa voz
que autorize o que é sua sina,
esses padres que as invejam
por serem mais efetivas
que os sermões que passam largo
dos infernos que anunciam.
Essas coisas ao redor
sim me acordam para a vida,
embora somente um fio
me reste de vida e dia.
(MELO NETO, 2008, p. 436).

Sobre esse trecho, comenta Secchin:

O frade verbaliza *avant la lettre* valores disseminados na obra do poeta. Isso se patenteia no endosso ao estado de vigília (“Acordo”) e, mais, na atenção concedida ao outro (“fora de mim”); no elogio da claridade; no mergulho sensorial no mundo, em especial através da visão. Ainda que o acordar esteja direcionado ao iminente dormir (eterno), persiste o apego “às coisas em redor”, explosões de vida a serem repertoriadas, nos passos seguintes, por uma voz silenciosa (“transcrita” diretamente dos pensamentos do frei) e silenciada tanto pelo poder público quanto pelo eclesiástico (SECCHIN, 2014, p. 320).

A voz de Caneca é silenciada, pois é poética e, assim, perigosa:

- Fazem-no calar porque, certo,
sua fala traz grande perigo.
- O que lhe ouvi na rua do Crespo
foi “mar azul” e “sol mais limpo”.
 - Receiam que faça falando
desta procissão um comício.
- Dizem que ele é perigo, mesmo

falando em frutas, passarinhos.
(MELO NETO, 2008, p. 448).

Mais uma vez, a mostra de que poesia e política, papel e vida se imiscuem na obra de Cabral. Ao relembrar a infância, Caneca retoma a ingenuidade do menino que via um mundo de formas justas. É essa espécie de utopia que vislumbrou por meio da inocência de criança que o frei persegue: um mundo de linhas retas, de planícies e de claridade. O geometricamente justo e a justiça política são sinônimos:

Eu era um ponto qualquer
na planície sem medida,
em que as coisas recortadas
pareciam mais precisas,
mais lavadas, mais dispostas
segundo clara justiça.
Era tão clara a planície,
tão justas as coisas via,
que uma cidade solar
pensei que construiria.
Nunca pensei que tal mundo
com sermões o implantaria.
Sei que traçar no papel
é mais fácil que na vida.
Sei que o mundo jamais é
a página pura e passiva.
O mundo não é uma folha
de papel, receptiva:
o mundo tem alma autônoma,
é de alma inquieta e explosiva.
Mas o sol me deu a ideia
de um mundo claro algum dia.
Risco nesse papel praia,
em sua brancura crítica,
que exige sempre a justeza
em qualquer caligrafia;
que exige que as coisas nele
sejam de linhas precisas;
e que não faz diferença

entre a justeza e a justiça.
(MELO NETO, 2008, p. 449).

A justiça social de Caneca passa pela luta por Pernambuco e sua minoria em busca de emancipação. O objetivo do frei em suas lutas revolucionárias não era depor o poder central, mas libertar a província pernambucana de sua gerência distante. Nas palavras do historiador Evaldo Cabral de Mello (2001, p. 604) – irmão de João Cabral –, para Caneca, “a autonomia provincial tinha prioridade sobre a forma de governo”, o que se traduz no poema pela fala de um oficial:

Que ninguém se aproxime dele.
Ele é um réu condenado à morte.
Foi contra Sua Majestade,
contra a ordem, tudo que é nobre.
Republicano, ele não quis
obedecer ordens da Corte.
Separatista, pretendeu
dar o Norte à gente do Norte.
(MELO NETO, 2008, p. 450).

Trata-se da mesma luta que João Cabral trava no campo da poesia: a luta de um pensador privado contra os pensadores do Estado nacional. O personagem conceitual Caneca é coerente com o projeto cabralino de fazer uma poesia pernambucana, apartada dos ideais sulistas e – quando Cabral diz “sul”, ele inclui todo o Brasil fora do Nordeste:

O sujeito não pode entender minha poesia como a de um brasileiro qualquer. É de um brasileiro de determinada região. Eu sou brasileiro na medida em que sou pernambucano. Você não pode ser brasileiro “em geral”. Eu não conheço o Amazonas, estive em Porto Alegre uma vez, nunca fui ao Matogrosso. Como é que posso me dizer brasileiro “em geral”? (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 67).

Enquanto a imagem clássica do pensamento almeja a universalidade, um pensamento sem imagem, esse pensamento do fora, a máquina de guerra de um pensamento nômade “não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 52). Não seria essa a raiz ambivalente da relação

de Cabral com o movimento modernista e a fria reserva manifestada para com seus destacados representantes paulistas, Oswald e Mário de Andrade? Ainda que afirme que “não teria escrito poesia, nem teria havido a poesia brasileira importante que existe, se não fosse o Modernismo” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 67), Cabral rechaça o “fusionismo” nacionalista identitário de Mário de Andrade, “bobagem” em busca da síntese de uma sociedade diversa por natureza; e, ainda que reconheça a qualidade da poesia de Oswald, não a admira por ser fruto de improviso, sem consciência artística rigorosa (pp. 137-139). Sua relação poética com o Brasil reflete-se em sua profissão de embaixador, que o mantém distante do país a maior parte do tempo. Contudo, o retorno poético obsessivo ao Nordeste – ainda que nunca mais tenha morado lá – e o fim da vida melancólico em estadia quase forçada no Rio de Janeiro revela um desejo enorme de reterritorialização. Assim, Cabral é como seu personagem Severino: um nômade.

O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a devir simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 56).

Se São Paulo é a cidade-polo de uma arte que se pretende universal em sua regionalidade, Cabral é o desterritorializado que escreve sem residir no Brasil e que por isso compreende como poucos os atravessamentos totalitários que dão a tônica de nossa peculiar condição colonizada. Ele é devedor mais do “movimento” moderno que da “escola” modernista, para se ampliar a diferenciação conceitual proposta por Alfredo Bosi em um jogo entre o liso e o estriado. Sua poesia tem como maiores mestres nacionais os poetas da geração de 30, mais especificamente de Drummond e de Murilo Mendes, cuja poesia produzida em Minas, deslocada do eixo Rio-São Paulo, aos poucos se filtrou dos exageros nacionalistas da fase heroica do Modernismo.

Para Cabral, voltar-se para o tema do Nordeste usando-se de uma estética estranha à tradição brasileira é montar uma máquina de guerra

contra o Estado das letras nacionais, ainda subjugadas ao despotismo da organização estética europeia apesar (e por causa) da Semana de 22. A apropriação do movimento modernista por grupos ultranacionalistas mostra como uma formação social totalitária não se impõe “de fora”,

Ela não procede por homogeneização progressiva, nem por totalização, mas por tomada de consistência ou consolidação do diverso enquanto tal. Por exemplo, a religião monoteísta se distingue do culto territorial por uma pretensão à universalidade. Mas essa pretensão não é homogeneizante, ela só vigora à força de passar por toda parte: assim é o cristianismo, que não devém império e cidade sem suscitar também seus bandos, seus desertos, suas máquinas de guerra. Da mesma forma, não há movimento artístico que não tenha suas cidades e seus impérios, mas também seus nômades, seus bandos e seus primitivos (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 137).

Todavia, pode-se perguntar: isso quer dizer que Cabral e sua poesia são separatistas? Deleuze e Guattari se atentam para o problema de não transformar a tribo-raça de um povo que falta em novos modelos autoritários, apenas de sinal trocado:

Desde logo, vê-se bem os perigos, as ambiguidades profundas que coexistem com esse empreendimento, como se cada esforço e cada criação se confrontasse com uma infâmia possível, pois, como fazer para que o tema de uma raça não se transforme em racismo, em fascismo dominante e englobante ou, mais simplesmente, em aristocratismo, ou então em seita e folclore, em microfascismos? E como fazer para que o polo Oriente não seja um fantasma que reative, de maneira distinta, todos os fascismos, todos os folclores também, yoga, zen ou caratê? (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 57).

Ou seja, como não apenas trocar de opressor? No caso de Cabral, ao invés de uma opressão sulista, uma opressão nordestina? A resposta está na própria definição de tribo-raça:

A tribo-raça só existe no nível de uma raça oprimida, e em nome de uma opressão que ela sofre: só existe raça inferior, minoritária, não existe raça dominante, uma raça não se define por sua pureza, mas, ao contrário, pela impureza que um sistema de dominação lhe confere. Bastardo e mestiço são os verdadeiros nomes da raça (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 52).

Bastardos e mestiços são os Severinos, a tribo-raça cabralina por excelência.

O meu nome é Severino,
não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,

deram então de me chamar
Severino de Maria;
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.
Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.
Como então dizer quem fala
ora a Vossas Senhorias?
Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.
Mas isso ainda diz pouco:
se ao menos mais cinco havia
com nome de Severino
filhos de tantas Marias
mulheres de outros tantos,
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.
Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:

que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).
Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.
(MELO NETO, 2008, p. 147).

A literatura menor é um contrapensamento; e

[...] se é verdade que esse contrapensamento dá testemunho de uma solidão absoluta, é uma solidão extremamente povoada, como o próprio deserto, uma solidão que já se enlaça a um povo por vir, que invoca e espera esse povo, que só existe graças a ele, mesmo se ele ainda falta (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 49).

Para Deleuze e Guattari, a terceira característica de uma literatura menor é seu poder de funcionar como um agenciamento coletivo de enunciação. Ao contrário de uma literatura maior, na qual a enunciação é individualizada, dada através de mestres, na literatura menor, “o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37). Quando se escreve, não se fala por

um, mas por muitos. Os severinos por quem Cabral fala são um povo que falta, pois ser parte de um povo é sempre estar em processo, em uma linha de fuga sempre desviante. É essa falta, essa fuga permanente a própria potência que move a literatura, que só existe em apelo a uma comunidade por vir. Com esse objetivo, a poesia de Cabral se vale, como sistemático expediente expressional, de personagens conceituais humanos, míticos e animais que, em conjunto, correspondem às várias sensações intensivas que habitam seu plano de composição. Tais devires nos dão a ver os diferentes vetores desse plano, suas interseções, paradas e velocidades. Como bem sintetizou Lauro Escorel, já em 1971:

Sistemático recurso retórico do poeta de utilizar personagens humanos, míticos ou animais, para dar expressão à sua poética, à sua visão do mundo e à condição do homem no tempo. Esses personagens correspondem às várias *dramatis personae* ou simples imagens de que lança mão Cabral de Melo para alcançar nível mais alto e forma mais pura de expressividade poética na formulação de seu universo mental. Sua natureza instintiva e suas conexões primitivas com o mundo exterior, o poeta as expressa mediante a cabra, o cão, a cadela, a ouriça, o cavalo, a vespa, o peixe, o pássaro, a abelha, a aranha, o touro e o urubu – que constituem a sua fauna poética; o seu ideal estético encontra em Anfion seu intérprete mitológico; sua sede de justiça se encarna em Severino e no *cassaco* pernambucano; e os três mal amados, o toureiro Manolete, a bailadora andaluza, certos pintores, escritores e poetas de sua predileção, como Paul Valéry, Graciliano Ramos, Marianne Moore, Miró e Mondrian ganham foros de emblemas exemplares de sua poética. Personagens ainda, de outra natureza embora, seriam também Sevilha e certas paisagens espanholas e pernambucanas, de que o poeta se utiliza, para, falando delas, falar de si próprio, do seu relacionamento com o mundo exterior, de sua maneira de ver e fazer ver a realidade na diversidade de suas linhas, volumes, desenhos e perspectivas (ESCOREL, 1972, p. 123).

São esses humanos, bichos e mitos os devires que movem a linha sem início e fim que corre entre as contas do rosário de Severino. São eles a passagem de vida que alimenta a poesia de Cabral, mesmo que estejam a atravessar o vale da morte. Para Deleuze (2011), o escritor é tanto médico quanto vidente. É médico porque o empreendimento de inventar um povo que falta é uma saúde; é vidente por perceber na vida algo mais que o mero vivido. Assim, a conclusão de uma vivência severina não é a morte, mas a *vida* mesma:

– Severino, retirante,
deixe agora que lhe diga:
eu não sei bem a resposta

da pergunta que fazia,
se não vale mais saltar
fora da ponte e da vida
nem conheço essa resposta,
se quer mesmo que lhe diga
é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida
como a de há pouco, franzina
mesmo quando é a explosão
de uma vida severina.
(MELO NETO, 2008, p. 178).

A condição “severina” não consegue apagar a vida; mesmo reduzida à pura necessidade, persiste uma centelha que dá mostra de que há algo ali além da mera sobrevivência física. A vida cabralina é imanente, implicando os modos de existência de cada singularidade em sua trama, forjada a partir do contato com as coisas, com o mundo. Viver é experimentar. Não havendo algo externo ou interno que a defina, a vida tem como único critério o que a singularidade impessoal sente, sofre, desfruta, resiste.

REFERÊNCIAS

- ATHAYDE, Félix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido: 22/10/2021

Aceito: 17/10/2022

Publicado: 27/2/2023