

# A máquina do poema e a pedagogia da flor\*

João Guilherme Dayrell<sup>a</sup>

## Resumo

*Este artigo visa a explorar a dialética cultura e natureza na poesia de João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade para, posteriormente, evocar rapidamente um debate filosófico sobre o estatuto da poesia empreendido pelos filósofos franceses Jean Luc-Nancy e Alain Badiou. Nossa conclusão é a de que, enquanto os filósofos qualificam a poesia como um acesso, os citados poetas a entendem como uma interrupção que gera a determinação da razão pela natureza e a ideia perspectivista de que na natureza há saber.*

**Palavras-chave:** Poesia brasileira; teoria da poesia; Carlos Drummond de Andrade; João Cabral de Melo Neto; interrupção.

---

\* A elaboração deste trabalho contou com o apoio da FAPEMIG.

Recebido em 14 de março de 2016  
Aceito em 07 de julho de 2016

<sup>a</sup>Pós-doutorando em Letras pela UFMG. E-mail: joaogdms@gmail.com

## I

Entre 1942 e 1945, ou seja, em plena Segunda Guerra Mundial, João Cabral de Melo Neto tornava pública a obra *O engenheiro*, seu terceiro livro de poesias em cujo preâmbulo, além de uma dedicatória ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, era possível ler a seguinte frase do arquiteto, urbanista e pintor modernista francês Le Corbusier: “... machine à émouvoir...” (CORBUSIER *apud* NETO, 2008, p. 42). A sentença reproduzida por João Cabral encena, ainda que de maneira muito sutil, como mostraremos, um paradoxo no qual se inscreve a dialética natureza e cultura que se tornou, por sua vez, proeminente com o advento das ciências humanas entre os séculos XVIII e XIX<sup>1</sup>. Em suas famosas cartas sobre *A educação estética do homem*, para citar um exemplo, Friedrich von Schiller alertava que o Estado (poder instituído) teria o papel de unificar a multiplicidade dos sujeitos (SCHILLER, 2002, p. 32), não devendo, todavia, ignorar o caráter subjetivo e objetivo que coabita cada um, pois enquanto, para este pensador, o selvagem fazia prevalecer os sentimentos em detrimento dos princípios, desprezando a arte, o bárbaro sobrepunha estes àqueles, desdenhando, em via oposta, a natureza (SCHILLER, 2002, p. 33). Assim, a arte deveria realizar o diálogo entre a multiplicidade natural e a unidade moral, uma vez que acolhe, em seu âmago, razão e sensibilidade: daí a importância de uma educação estética, pois na arte o espectador/fruidor se entrega com sentimento ao passo que evoca juízos.

Tal formação (*Bildung*) proposta por Schiller, como notou Bill Readings, é um “processo de desenvolvimento do caráter moral que situa a beleza como um passo intermediário entre o caos da natureza e as estritas e arbitrarias estruturas da razão pura”, e a arte, por sua vez, encontrar-se-ia “entre a determinação puramente passiva da razão pela natureza (o homem como besta) e a determinação completamente ativa da natureza pela razão (o homem como máquina)” (READINGS *apud* ARAÚJO, 2014, p. 400). Se o homem como puro *nomos*, lei, transformar-se-ia em máquina e, por outro lado, em seu estado de natureza estaria submisso aos humores, a uma a florada e patológica sensibilidade, João Cabral de Melo Neto parece, ao passo que dedica seus poemas à Drummond, colocá-los como

<sup>1</sup>Para uma bela descrição deste advento Cf. FOUCAULT, 2007.

uma lei pura cuja paradoxal intenção, no entanto, é basicamente sensível: emocionar, suscitar os afetos. Como se uma máquina – a do poema? – pudesse possuir paixões e, finalmente, ser natureza, ou melhor: realizar o feito humano de transitar entre uma (o acaso) e outra (a ordem), em uma obtusa zona entre a determinação ativa da natureza pela razão e a passiva da razão pela natureza.

Alguns anos depois de João Cabral, em 1952, o intelectual moldávio Mathila Ghyka, alguém muito próximo de Paul Valéry – de quem Cabral era um contumaz leitor – publica um dos seus estudos acerca da história e do fenômeno dos números e da geometria, sublinhando a influência destes na arte. Apoiado no arcabouço conceitual de Carl Jung, Ghyka qualificava o Número como um “arquétipo fundamental” (GHYKA, 1952, p. 273) que poderia ler e, portanto, sistematizar a natureza disforme e grosseira. No entanto, sublinha Ghyka que, com o surgimento da cibernética e robótica num futuro próximo, as máquinas se tornariam capazes de produzir uma obra como, por exemplo, *Finnegans wake*, de James Joyce, uma vez que esta seria uma sorte de quebra-cabeça inspirado em Rabelais no qual “as raízes e associações de ideias, nomes próprios e comuns de uma dezena de antigos e modernos idiomas” (GHYKA, 1952, p. 183) se misturavam. Daí se propõe o crítico a distinguir homem e máquina, o que faz ponderando que aquele produz “palavras, símbolos e linguagem” com a faculdade de “se aprofundar no inconsciente, no domínio dos sonhos e dos mitos, das metáforas privadas, e revelar bruscamente analogias veladas”, o que não se aplicaria a estas, uma vez que são “ainda privadas de subconsciente ou inconsciente.” (GHYKA, 1952, p. 185). O caso de Ghyka é interessante, pois, apesar da sua aderência à ideia dos números enquanto *nomos* capaz de dominar ativamente a *physis* é, ironicamente, que o teórico recorre ao não-saber para livrar o homem da sua completa redução à máquina – o que aconteceria, como iriam sublinhar outros teóricos, na burocracia<sup>2</sup>.

Voltando ao exemplo do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, salientamos que a referida epígrafe não deve ter seu sentido atribuído sem antes ser colocada em comparação aos poemas. Desta maneira, cabe levar em conta o título da obra em questão, uma vez que ela remete ao homem

---

<sup>2</sup> Neste sentido vale atentar para a leitura de Hegel realizada por Alexander Kojève (2002).

dos números, dos cálculos e da exatidão, a saber, o engenheiro que, num poema homônimo, tem traçado seu perfil:

A luz, o sol, o ar livre  
envolvem o sonho do engenheiro.  
O engenheiro sonha coisas claras:  
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;  
o desenho, o projeto, o número:  
o engenheiro pensa o mundo justo,  
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos  
ao edifício. A cidade diária,  
como um jornal que todos liam,  
ganhava um pulmão de cimento e vidro).

A água, o vento, a claridade,  
de um lado o rio, no alto as nuvens,  
situavam na natureza o edifício  
crescendo de suas forças simples.  
(NETO, 2008, p. 45-46)

Como um amante da exatidão angariada e vigorada pelo ofício que lhe é próprio, o engenheiro enxerga as coisas alvas, sem acasos, surpresas ou enigmas. Assim, em meio à natureza, o edifício brota não somente, de forma semovente, das forças que lhe são intrínsecas, como também, tal qual lemos na última estrofe, como corolário do previamente projetado pela mente deste profissional, na qual o arquétipo do edifício é traçado<sup>3</sup>. Sua imaginação, na qual se vislumbra um mundo límpido, numérico, exato e proporcional, parece contaminar o “nós” que, do alto do edifício, testemunha a cidade cuja respiração diária e cotidiana, doravante, parece ser realizada por um pulmão de cimento e vidro, tornando-a similar a um jornal diário.

Esta última imagem, por sua vez, retorna em *O engenheiro* no poema chamado “A Carlos Drummond de Andrade”, postulando que “Não há guarda-chuva/ contra o mundo/ cada dia devorado nos/ jornais sob as espécies de papel e tinta.” (NETO, 2008, p. 55). Os últimos versos parecem ter certo tom de denúncia, como se o poema acusasse determinada destruição do mundo na tentativa do homem em reduzi-lo e enquadrá-lo em sua totalidade, inserindo-o, por meio da

<sup>3</sup> Vale mencionar o modo pelo qual o antropólogo Claude Lévi-Strauss, na obra *O pensamento selvagem*, publicada cinco anos após o referido livro de João Cabral, qualifica o engenheiro, em uma notável oposição ao pensador selvagem, a saber, o *bricoleur*: “o *bricoleur* está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas, porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matéria-prima e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os ‘meios-limites’, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto (...), porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso pode servir’” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 34).

escrita, em algumas páginas, como aconteceria em um veículo de imprensa; sentido este que não deixa de ter, por sua vez, alguma concordância com a imagem do jornal diário no poema “O engenheiro”, visto que, assim como o jornal traz o mundo à leitura sistematizada, o engenheiro, finalmente, leva-o ao *nomos* dos números, equações etc. Neste sentido não custa lembrar que em um poema desta obra, intitulado “O fim do mundo”, o eu-lírico infere que “No fim de um mundo melancólico/ os homens leem jornais” (NETO, 2008, p. 47). Porém, o poema dedicado ao poeta mineiro inicia suas cinco estrofes com a máxima de que “não há guarda-chuva”, sendo a primeira delas metalinguística, uma vez que, como diz, “Não há guarda-chuva/ contra o poema/ subindo de regiões onde tudo é surpresa/ como uma flor mesmo num canteiro”. A última estrofe postula não haver guarda-chuvas “contra o tempo/ rio fluindo sob a casa, correnteza/ carregando os dias, os cabelos.” Já nas restantes, temos a negativa em relação à capacidade de o guarda-chuva proteger contra o amor, que “tritura como um desastre” e, também, contra o “tédio das quatro paredes, das quatro/ estações, dos quatro pontos cardeais” (NETO, 2008, p. 47). Ao fim e ao cabo, é possível somente inferir que o poema salienta a impossibilidade da ausência de contato entre o dentro e o fora, o interno e o externo, isto é, de que pudéssemos estar alheios ao que, do mundo circundante, nos sobrevém – afinal, nada está, como quer a última estrofe, imune ao tempo. De modo que, poderíamos propor, segundo o poema restaria a determinação passiva da natureza sobre a lei: toda máquina enferruja. Assim, se se trata a obra “O engenheiro” de uma “machine à émouvoir”, sendo as engrenagens desta máquina os próprios poemas, caberia notar que, ao menos no poema dedicado à Drummond, a poesia figura antes como a imagem do acaso relativo à *physis* (que o *nomos* deveria condicionar ou suprimir), o que torna concreta sua semelhança com a flor que irrompe no canteiro, para além de toda metáfora. Ou seja, o poema seria, talvez, a ilustração desta *physis* temporal que emperra a máquina, o que se comprova definitivamente em “O poema”, no qual João Cabral aventa que:

A tinta e a lápis  
Escrevem-se todos  
os versos do mundo.

Que monstros existem  
nadando no poço  
negro e fecundo?

(...)  
Como o ser vivo  
que é um verso,  
um organismo

com sangue e sopro,  
pode brotar  
de germes mortos?

\*

Mas é no papel,  
no branco asséptico,  
que o verso rebenta.

Como um ser vivo  
pode brotar  
de um chão mineral?

(NETO, 2008, p. 52-53)

Ao abordar a escrita dos versos o poema logo se demanda sobre a aclaração de um mistério – “que monstros existem no poço negro e fecundo?”, pergunta-se. Todavia, tal indagação se direciona igualmente ao surgimento de um organismo vivo em meio à matéria morta, sendo aquele comparado a um verso de poema até que, na última estrofe, volta-se a abordar a poesia e o papel, espaço no qual ela nasce e que, posteriormente, é novamente posto em similaridade ao surgimento de um ser vivo em meio ao chão mineral. De modo que, mais uma vez, a poesia é postulada como sorte de um acontecimento inexplicável, irredutível ao conhecimento, da mesma forma que o seria a vida em meio à matéria morta ou inorgânica. Ou seja, o poema é o contrário de uma máquina e estaria em maior afinidade com a vida biológica, a natureza e suas incomensuráveis e inexplicáveis realizações.

Em um momento bastante distinto, ao analisar a obra *O auto do frade*, escrita por João Cabral em 1984, Alfredo Bosi lembra que a “geometria é uma ciência do espaço e da medida” não tendo, portanto, “um discurso sobre os acidentes do tempo: a paixão, o acaso e o malogro não a movem” (BOSI, 2008, p. LXXIV). Daí o crítico infere, ao citar a frase “é a lei que move o espetáculo”, que a geometria textual circunscreve o poema em

questão enquanto que, por outro lado, as “vozes da tessitura abrem os canais da História e do sujeito, deixando irromper o *pathos* do poeta dramaturgo e sua consciência ideológica” (BOSI, 2008, p. LXXIV). De sorte que, em acordo com o crítico, teríamos no poema uma arquitetura que é adentrada pelo sensível que, por sua vez, encena a história social. Benedito Nunes, em um texto sobre a “Máquina do poema”, tema que, segundo o autor, interessava em demasia ao poeta pernambucano, propõe ser a *machine à émouvoir* uma “máquina do mundo” que, “trabalhando à maneira de um tear que tece num sentido e destece noutro os fios de diversas tramas complicadas”, fabrica e “destrói, agrega e desagrega, mediante operações diferentes, as várias peças da realidade social e humana” (NUNES, 2008, p. LXXIV). Tais perspectivas não deixam de ter uma aplicabilidade à restante obra cabralina, como aquela com a qual temos nos ocupado. Assim, poderíamos adicionar às inferências de Bosi e Nunes algumas possibilidades: a primeira é a de que o advento da multiplicidade sensível, em meio ao rigor maquínico da poesia de João Cabral, dá ensejo não apenas à encenação crítica e alegórica do panorama histórico-social, mas conduz, também, a um processo concreto no qual o sensível e o inteligível atuam desempenhando os papéis para os quais foram designados ao longo de toda tradição ocidental, a saber: a dicotomia cultura e natureza em sua respectiva correspondência a uno e múltiplo, ordem e caos, como mostramos. Isto é indicado pelos poemas ao abordar sua própria condição associada aos elementos naturais e ao acaso – e, neste sentido, o poema dedicado ao engenheiro nos parece uma descrição deste homem enquanto sinédoque do pensamento racional, e não uma adesão sem resto da poesia cabralina ao sonho claro de um mundo mensurável e sem véu, tal qual o desejado pelo citado profissional. De modo que a presença de elementos naturais, quando do advento do sensível em João Cabral, além de possivelmente metaforizar e criticar processos sociais, elabora, outrossim, um trabalho concreto e formal no interior do próprio poema, qual seja, desarticular o rigor que o rege (o que mostraremos de modo mais explícito mais à frente) e, num plano semântico, sinalizar o advento de formas de vida: como uma flor ou um ser-vivo qualquer. Assim, temos a crítica a processos sociais – como, por exemplo, ao ato de o jornal almejar reduzir o mundo circundante em sua totalidade – mas, na outra mão, o advento de formas de

vida indomesticáveis que elaboram, por sua vez, uma *saída da história*, como, em outro momento, foi sublinhado pela crítica Cristiane Costa (COSTA, 2014, p. 75). E mais: se a máquina do poema é uma máquina que “agrega e desagrega (...) várias peças da realidade social e humana”, como quis Benedito Nunes, e se o poema é o lugar do acaso da *physis*, como viemos mostrando, poderíamos dizer que a máquina do poema é uma máquina que desagrega a si mesma, que se monta e demonstra enquanto tal. Trata-se de uma máquina concreta e não somente metafórica (o que seria se somente encenasse os processos sociais) que realiza aquilo mesmo que indica. Isto se torna explícito em uma obra publicada poucos anos depois de *O engenheiro*, qual seja, *Psicologia da composição*, especificamente no subcapítulo “O acaso”, componente do capítulo “Fábula de Anfion”, no qual lemos:

agora que lavado  
de todo canto,  
em silêncio

desperto e ativo como  
uma lâmina, depara  
o acaso, Anfion.

Ó acaso, raro  
Animal, força  
de cavalo, cabeça  
que ninguém viu;  
ó acaso, vespa  
oculta nas vagas  
dobras na alva  
distração; inseto  
vencendo o silêncio  
como um camelo  
sobrevive à sede,  
ó acaso! O acaso  
súbito condensou:  
em esfinge, na  
cachorra de esfinge  
que lhe mordida  
a mão escassa;

(NETO, 2008, p. 65-66)

Não é nosso intuito no momento ler o drama de Anfion ou seu diálogo, seja com a obra de Paul Valéry ou com a mitologia antiga, mas apenas apontar algo muito simples,

imediatamente e que pode ser muito interessante de ser desdobrado: como notou Luiz Costa Lima, “o que consome e move o Anfitrião de Cabral é”, assim como o engenheiro, “o ideal de pureza concreta e de construção geométrica (...) donde suas palavras: ‘Desejei longamente/ liso muro, e branco,/ puro sol em si/’” (LIMA, 1968, p. 275); o acaso, todavia, não apenas interrompe tal ímpeto como, outrossim, sua busca por Tebas, fazendo, em seguida, advir uma natureza indomesticável e inverossímil que rompe, finalmente, com a lógica da composição das estrofes segundo a qual o poema era organizado. Se, no poema, era o mesmo acaso que construía Tebas, o que significava que tal cidade era o advento do incontornável, a própria poesia matiza isto com a desarticulação do esquema por meio do qual ela era engendrada. Por este viés Costa Lima postula que “Cabral não joga com lances de resultado previsto, que não o atingisse pessoalmente como produtor” (LIMA, 1968, p. 275); já Cristiane Costa nota que “acaso, força de cavalo, inseto vencendo o silêncio, esfinge, cachorra de esfinge” são a “imagem da resistência contra o desvendamento abstrato”, ou seja, contra o conhecimento, o que coloca em cena, por fim, uma “resistência desta condição de historicidade comum que está sintomaticamente colocada no centro do poema” (COSTA, 2014, p. 75). Quanto a nós, apontamos que se se trata de abandonar a história ou a organização, não é fortuito, segundo a lógica que viemos evidenciando, que tome lugar na poesia cabralina, neste momento de exceção, uma natureza a-normal, inverossímil, ou seja, insubmissa ou não pertencente ao *nomos* humano que seria responsável, por sua vez, pela nossa saída de um suposto “estado de natureza”.

Concorda com isto o fato de que poucas páginas após, no mesmo *A psicologia da composição*, os animais, como matizes do próprio poema, retornarem desarticulando o ímpeto ordenador vinculado, por sua vez, à arquitetura ou engenharia: “O poema, com seus cavalos,/ quer explodir/ teu tempo claro; romper/ seu branco fio, seu cimento/ mudo e fresco.” (NETO, 2008, p. 70). Por outro lado, nesta mesma obra o eu lírico descreve a relação com as palavras da seguinte maneira: “Vivo com certas palavras,/ abelhas domésticas.” (NETO, 2008, p. 71). Este enunciado poético nos deve atentar que as palavras – e talvez a linguagem de modo geral – comportam-se, em determinadas situações, como seres vivos submissos, enquanto o advento da

poesia propriamente dita é diretamente coadunado a um bicho revoltado em sua correlação com a linguagem insubmissa e ao caos. Tal matiz poesia/animal/acaso ganha força especial na seção “Antiode, contra a poesia dita profunda”, na qual temos a volta da figura drummondiana da flor, como é possível ler:

Flor é a palavra  
Flor, verso inscrito  
No verso, como as  
Manhãs no tempo.

Flor é o salto  
Da ave para o voo;  
o salto fora do sono  
quando seu tecido

se rompe; é uma explosão  
posta a funcionar,  
como uma máquina,  
uma jarra de flores.

(NETO, 2008, p. 77)

Voltamos, finalmente, à máquina: ora, se o poema dedicado a Carlos Drummond de Andrade pensava a si mesmo como uma flor que rompe o hirto asfalto e, posteriormente, a palavra era postulada como uma abelha domesticada e, também, como uma flor que salta como ave - ruptura esta equiparada, por sua vez, a uma máquina -, poderíamos, sem grandes ressalvas, postular que se consiste a poesia, segundo os próprios poemas cabralinos, no jogo de desativar, romper e transgredir a domesticação da linguagem ao subtrair a palavra ao sentido ou referente estabelecido de antemão. E que tal ruptura equivale à recusa radical do animal ou vegetal em se submeter à norma imposta pelo homem, assim como da organização das palavras pela estrutura pré-estabelecida do poema. Então, uma máquina de emocionar (o poema?) seria uma máquina cuja uniformidade é transgredida e desprogramada por aquilo que ela mesma produz, a saber, emoções, natureza, o sensível. Na sua poesia, por fim, Cabral figura o domínio passivo da natureza (*physis*) sobre a cultura (*nomos*) ao transformar a extremamente organizada e dura engenharia do seu poema em uma espécie de bricolagem, ato este o qual produz uma importante parte da aventura que sua poesia fornece ao leitor.

## II

A imagem cabralina da flor no canteiro, usada para simbolizar o poema, é uma referência um tanto óbvia ao poema “A flor e a náusea”, que Carlos Drummond de Andrade publica na obra *A rosa do povo*, escrito concomitantemente a *O engenheiro*. No poema de Drummond o eu-lírico, “preso à sua classe”, como confessa, caminha por uma rua cinzenta sendo espreitado por mercadorias. O clima é melancólico e a voz enunciativa do poema apenas se demanda se poderia se revoltar, mesmo não possuindo armas para tanto. “Devo seguir até o enjôo?” (ANDRADE, 1973, p. 140), pergunta-se, ao que constata: “O tempo é ainda de fezes, maus poemas,/ alucinações e espera./ O tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse.” (ANDRADE, 1973, p. 140). O estádio taciturno no qual se encontra o sujeito do poema que reclama de um mundo no qual as coisas são tristes porque “consideradas sem ênfase”, mundo este que o oprime, fazendo-o desejar “Vomitare este tédio sobre a cidade”, segue até que, em momento de profunda angústia, ele se indaga: “Crimes da terra, como perdoá-los?”. Pressupondo, talvez, que não haja resposta à pergunta ou que, se houvesse, ela seria negativa, uma vez que o perdão seria inócua perante tais atrocidades, o eu lírico se irrita: “Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.” (ANDRADE, 1973, p. 140). Neste momento, subitamente, o acaso advém desarticulando o previsível mundo de mercadorias e:

Uma flor nasceu na rua!  
Passem longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.  
Uma flor ainda desbotada  
ilude a polícia, rompe o asfalto.  
Façam completo silêncio, paralise os negócios,  
garanto que uma flor nasceu.

(ANDRADE, 1973, p. 140)

A forma vegetal se comporta como um objeto que sabota e interrompe a continuidade de processos contumazmente reiterados, entediados, taciturnos e, finalmente, opressores, uma vez que a flor rompe não somente o hirto asfalto criado pela civilização para protegê-la das intempéries da terra, mas, como diz o poema, “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.” (ANDRADE, 1973, p. 154). Já no poema intitulado “Áporo”, nome este que remete tanto à

aporia quanto designa um inseto e uma orquídea, um animal cava a terra e, em sua caminhada, percebe esta como uma pedra em meio ao seu caminho, configurando, finalmente, um espaço “sem escape”, segundo os termos do poema. A tal situação é adicionada uma correspondência política, a saber, um país “bloqueado”, sobre o qual o eu lírico se pergunta: “o que fazer”? Neste momento, anterior a qualquer resposta e posterior à postulação de qualquer possibilidade de saída, o acaso novamente toma lugar e, com ele, uma flor:

Que fazer, exausto,  
em país bloqueado,  
enlace de noite  
raiz e minério?  
Eis que o labirinto  
(oh razão, mistério)  
Presto se desata:  
em verde, sozinha,  
antieuclidiana,  
uma orquídea forma-se.  
(ANDRADE, 1973, p. 154)

Ao comentar a poesia de Carlos Drummond de Andrade, o crítico Eduardo Sterzi inferiu que a interrupção da pedra no meio do caminho, em acordo com a suspensão elaborada pela flor/orquídea, elabora a abdicação representativa do poema. Há, de fato, um ponto semântico vazio entre a explanação sobre as atrocidades de uma civilização criminosa e que tenta submeter e controlar todo o ambiente circundante, de um lado, e a figura da flor, de outro. A interseção daquela por esta possui uma conotação semântica óbvia – a natureza rompendo com a administração do homem – mas, também, uma formal, a saber, o fim da descrição das mazelas de uma determinada sociedade, sendo a flor fundo (a natureza em meio ao concreto) e forma (embargo do discurso sobre as mazelas do concreto, da civilização), ao mesmo tempo. Esta natureza performativa troca o sinal da interrupção, pois, se a civilização interrompe as formas de vida (o país é bloqueado), a flor interrompe esta interrupção ao estorvar, igualmente, o poema, mudando a semântica do bloqueio: da representação de um tempo de fezes, das coisas consideradas sem ênfase, passamos à dádiva de uma forma de vida brotando em sua potência e singularidade.

Segundo Sterzi, o bloqueio elaborado pela flor ou pedra é, sobretudo, uma tarefa ética que se coloca o poema, qual seja: abdicar-se da narrativa, uma vez que representar a barbárie oriunda da situação política do Brasil é impossível, sendo tal catástrofe irreduzível à linguagem e suas formas de simbolização, sobretudo se levarmos em conta, como lembra o crítico, que tais poemas foram escritos em meio ao “Estado Novo brasileiro e ao nazifascismo europeu”. Daí Drummond, segundo Sterzi, engendra uma metalinguística “epistemologia desiludida” (STERZI, 2002, p. 83), uma vez que, no embate estabelecido pelo poema para roçar o “osso da palavra” (CÂNDIDO *apud* STERZI, 2002, p. 85), esta se torna pedra no meio do caminho da criação poética. Estas figuras, salientamos, não propõem uma volta do texto sobre si, mas o abrem ao mundo exterior – inclusive às leituras possíveis –, não sendo fortuito que os protagonistas de tais intercessões sejam elementos naturais que cavam a surpresa e o acaso em meio às obras da civilização engendradas para controlar o ambiente e vencer o tempo. Devido a isto conclui o crítico: “se a natureza eles (os homens) submetem sem piedade, o que não fará com outros homens.” (STERZI, 2002, p. 80). Tal correlação, aliás, é explícita em Drummond: no mesmo *A rosa do povo*, especificamente no poema “O elefante”, o eu-lírico constrói este animal dos seus “poucos recursos” (ANDRADE, 1973, p. 168), como numa espécie de bricolagem, e o bicho, de maneira semovente, sai à rua “à procura de amigos/ num mundo enfasiado/ que já não crê em bichos/ e duvida das coisas.” (ANDRADE, 1973, p. 168). O poder do elefante é, justamente, como diz o poema, fazer remissão a outro mundo possível, no qual os valores pragmáticos não seriam basilares para a formação da nossa comunidade podendo ela, assim, estar mais próxima da poesia e da natureza:

Ei-lo, massa imponente  
e frágil, que se abana  
e move lentamente  
a pele costurada  
onde há flores de pano  
e nuvens, alusões  
a um mundo mais poético  
onde o amor reagrupa  
as formas naturais.

(ANDRADE, 1973, p. 168)

Tecida pelo amor, a união entre o homem e as demais formas naturais consta no trecho citado como algo mais próximo de caracterizar o poético, sendo que este, por outro lado, já figurava ao lado do acaso, como foi mostrado. Desta forma, o elefante estaria em acordo com o protagonismo da flor outrora elaborado por Drummond. No correr do poema, lemos que o paquiderme é uma espécie de máscara ou disfarce do eu-lírico – embora possua sorte de atividade que o remete à condição de um organismo autônomo –, a partir da qual ele assume a tarefa da busca, mas também, e, sobretudo, é através desse disfarce no animal que ele aceita o caráter processual de sua tarefa, ou seja, a força para recomeçar no outro dia, uma vez que, ao fim e ao cabo, sua busca se encerra fracassada:

Ele não encontrou  
o de que carecia,  
o de que carecemos,  
eu e meu elefante,  
em que amo disfarçar-me.  
Exausto de pesquisa,  
caiu-lhe o vasto engenho  
como simples papel.  
A cola se dissolve  
e todo o seu conteúdo  
de perdão, de carícia,  
de pluma, de algodão,  
jorra sobre o tapete,  
qual mito desmontado.  
Amanhã recomeço.  
(ANDRADE, 1973, p. 168)

O elefante no qual o eu-lírico se disfarça é, sem dúvida, uma via de acesso deste ao ambiente exterior, todavia, o paquiderme não provém ao sujeito um mundo em acordo com o ideal do homem, mas apenas o permite se lançar em uma processual atividade de busca, o que se dá, outrossim, por meio do desmonte dos mitos, ou seja, das verdades pré-estabelecidas que o sujeito do poema, talvez, poderia possuir. De modo que ele sai e volta a si no desejo de desautomatizar sua vida em um processo inconcluso e interminável desencadeado pela figura do elefante, que o leva fisicamente (passear na cidade) e ontologicamente (a saída de si, fim do “eu” – humano, no caso) ao exterior. Assim, mais que o próprio elefante, o correlativo à flor de “A flor e náusea”, no poema supracitado,

parece ser a desmontagem do mito e sua proveniente (re) construção no dia seguinte, atravessada, por sua vez, pela transfiguração do eu lírico no paquiderme. Não se tratando esta, desta maneira, de uma mera transformação do homem em elefante (zoomorfismo), nem, muito menos, um simples antropomorfismo no qual o animal adquiriria a figura humana: o que se angaria, sobretudo com o caráter inacabado da relação entre homem e bicho seria mais próximo de um “sentimento de uma Natureza desconhecida, dado pelo afeto”; não um afeto meramente subjetivo-pessoal, mas enquanto efetuação de multiplicidade que “subleva e faz vacilar o eu” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 21), como qualificaram Gilles Deleuze e Félix Guattari com o conceito de *devenir-animal*. Dizendo de outro modo: estabelece-se uma zona indeterminada entre antropomorfismo e zoomorfismo na relação do eu-lírico com o elefante, pois seu “devenir-animal (...) é real, sem que seja real o animal que ele se torna” assim como, simultaneamente, o “devenir-outro” do elefante é “real sem que esse outro seja real” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p. 21).

Voltando ao tópico da interrupção, em “A máquina do mundo”, poema que Drummond escreve alguns anos depois do supracitado “O elefante” e que compõe a obra *Claro Enigma*, de 1951, o eu-lírico encontra-se a caminhar sobre uma estrada de Minas e é novamente interceptado: desta vez, no entanto, não é um país que se torna bloqueado, mas, como sugere o título do poema, o próprio mundo, ao ser subsumido à imensa máquina, “majestosa e circumspecta”, que não emite um som que seja “impuro” e cuja claridade excede o “tolerável” (ANDRADE, 1973, p. 271). Posta à frente do poeta, ela se entreabre e pede a ele:

olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,  
essa total explicação da vida,  
esse nexos primeiro e singular,  
(ANDRADE, 1973, p. 272)

Portando sorte de saber total, uma “total explicação da vida” que seria fruto de sua sublime e formidável ciência, a máquina promete dominar os “recursos da terra” assim como “as paixões e os impulsos”, incluindo-os em uma “estranha ordem geométrica de tudo” (ANDRADE, 1973, p. 272). Ela,

portanto, na condição da imagem do conhecimento da origem e totalidade das coisas, que seria prometido, em nossa civilização, pela razão e seus métodos, ou, como diz o poema, “um reino augusto” capaz de albergar “o absurdo original e seus enigmas” em suas verdades mais altas e postá-los como “monumentos erguidos à verdade”, recebe, nada menos, que a recusa do poeta que, como uma flor reticente, acaba por repeli-la. De modo que, poderíamos concluir que o poeta e seu ofício poético não se coadunam à ordem geométrica, preferindo, antes, a surpresa, o acaso, a quebra com a ordem violenta e reificada para a ascensão das formas de vida, dentre as quais, a dos vegetais e animais.

Notamos que, em *Alguma poesia*, obra de 1930, Drummond fazia referência à geometria em tom de galhofa no poema “Fuga”, ao contar a história de um poeta que deixará o Brasil, terra de brutos mulatos e índios canibais, para ir à Europa, onde se estabelece o reino das figuras geométricas e, conseqüentemente, da razão, como é possível ler em alguns trechos do poema:

O poeta vai enchendo a mala,  
põe camisas, punhos, loções,  
um exemplar da Imitação  
e parte para outros rumos. (...)

Povo feio, moreno, bruto,  
não respeita meu fraque preto.  
Na Europa reina a geometria  
e todo mundo anda – como eu – de luto. (...)

Vou perder-me nas mil orgias  
do pensamento greco-latino.  
Museus! estátuas! catedrais!  
O Brasil só tem canibais.

(DRUMMOND, 1973, p. 67-68)

Em tom de ironia, o eu-lírico zomba de um poeta que se porta de maneira submissa ao conhecimento produzido pela Europa colonizadora, ao passo que, para se colocar em relevo, maldiz, em tom racista, os brasileiros de ascendência não europeia ou miscigenada e os habitantes tradicionais do Brasil, a saber, os indígenas. Em contraponto a estes estaria a exatidão do pensamento racional matizada pela figura da geometria, ao qual, anos depois, juntar-se-ia a emblemática máquina do

mundo, a qual o poeta recusa seu olhar. Tais posições nos levariam a supor que o poeta permanece ao lado dos brutos, morenos e canibais, optando por ironizar aqueles que, ao contrário, produziram uma poesia apenas como mimesis submissa do cânone europeu. Bom, se voltarmos à obra *A rosa do povo*, tal tendência poderia ser confirmada quando o eu-lírico explicita sua visão de poesia ao declarar, no poema “À procura da poesia”, que: “A poesia (não tire poesia das coisas)/ elide sujeito e objeto” (ANDRADE, 1973, p. 139). O interessante deste poema é que, nele, o eu-lírico não repele algo que possuiria uma super objetividade ou um puro *nomos*, como parece ser o caso da máquina do mundo, mas realiza uma reprimenda à poesia enquanto transmissão da subjetividade, do particular ou privado, ao aconselhar: “Não faça poesia com o corpo,/ esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica./ Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro/ são indiferentes.” (ANDRADE, 1973, p. 138), ao que continua: “Nem me reveles teus sentimentos,/ que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem./ O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.” (ANDRADE, 1973, p. 138)

A título de lembrança, então, diríamos que de um lado há a modernidade, triunfo de uma máquina epistemológica e seus dispositivos – mercadorias, asfalto, máquinas – que administram a vida, tornando-a entediante e melancólica, e, de outro lado, as formas naturais, o ato e fruição da poesia que propõe uma experiência para além do eu e do outro se pensarmos, por exemplo, no caso do elefante e, desta maneira, elide sujeito e objeto – o elefante pode ser um sujeito, assim como o homem pode ter se transformado em um animal. A interrupção, engendrada pela poesia, emperra a máquina, a infinita aplicação de um *nomos* que pretende dominar todos os recursos da terra, uma vez que ela é oriunda do trabalho do poeta, aquele que a ignorou; ao passo que avisa a existência desta imensa máquina realizando, com isto, uma crítica política. Por outro lado, a interrupção, como temos com a flor ou o elefante, dá a ver as formas naturais e, também, retomam o mistério do mundo, impedindo o conhecimento claro realizado pelo homem, por meio do qual este se torna sujeito e a matéria, objeto. De modo que os processos que sinalizamos na poesia de João Cabral não deixam de ser uma absolutamente singular intensificação daquilo que era presente em Drummond, a saber:

o estabelecimento do poema enquanto determinação passiva da natureza sobre a lei. Se em Drummond esta luta se dá em maior intensidade no campo semântico, embora esteja também encenada na disposição semiótica do poema, em João Cabral de Melo Neto a dimensão formal da poesia é de suma importância enquanto campo no qual esta determinação passiva ganha força, exhibe-se enquanto tal e elabora sua crítica à vigência do *nomos* e à violência que ela encerra.

### III

No fim do século XX toma corpo, na França – país que com a tríade Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé daria um dos maiores passos para a formação da lírica moderna – um importante debate em torno da poesia com vistas a reconsiderar, por assim dizer, sua historicamente conturbada relação com a filosofia. Destacamos no certame dois momentos: o curto libelo “A resistência da poesia”, que Jean-Luc Nancy publica em 1996 e o *Pequeno manual de inestética*, obra que o filósofo Alain Badiou torna pública dois anos depois. No primeiro caso, Nancy opta por definir a poesia como um “acesso”, uma vez que a “(poesia) só tem lugar a partir do momento que ele (o acesso) tem lugar” (NANCY, 2013, p. 416). Porém, como explica o filósofo, “poesia” também designa uma “espécie de discurso, um gênero entre as artes, ou uma qualidade que pode apresentar-se fora” desse gênero “assim como também pode estar ausente das obras dessa espécie ou desse gênero” já que, em acordo “com Littré, a palavra, tomada absolutamente, significa: ‘Qualidades que caracterizam os bons versos e que podem ser encontradas em outros lugares que não nos versos. [...] Brilho e riqueza poéticos, mesmo em prosa. Platão está repleto de poesia.’” (NANCY, 2013, p. 416).

É esta condição que, por outro lado, leva o filósofo a sublinhar que a poesia pode ser “o contrário ou a rejeição de toda a poesia”, não portando ela, assim, um sentido transcendente, mas “o sentido do acesso a um sentido a cada momento ausente” (NANCY, 2013, p. 416). Essa “impropriedade substancial” é resultante de sua “não coincidência consigo” (NANCY, 2013, p. 417), ou seja, da paradoxal capacidade de estar em outro lugar que não o seu, ou de advir aquilo que antes lhe era o oposto. Tal fato, no entanto, antes de marcar

uma singularidade ou alteridade radical da poesia enquanto um princípio de contradição, impediria, segundo Nancy, a pureza ou consistência da antiga oposição entre poesia e “discurso dialético” (NANCY, 2013, p. 417), isto é, a filosofia, sobretudo porque, irreduzível a um gênero de discurso, a poesia poderia ser encontrada em Platão, como já dito. Desta forma, a poesia seria nada mais que a afirmação do “acesso absoluto e exclusivo, imediatamente presente, concreto e, como tal, não intercambiável”, um acesso ao sentido – mesmo que este esteja ausente –, portanto, no regime da “exatidão” e atualidade. Oriundo do termo *poiein*, isto é, “fazer”, o poema é, finalmente, “um ‘fazer’ consumado”, finito, sensível, mas que dá lugar à perfeita e verdadeira atualidade do sentido infinito. Citando René Descartes, diz Nancy que “a filosofia chega, na verdade, pela razão e a poesia pela imaginação” (NANCY, 2013, p. 418), e é por isso que o filósofo entende “a negatividade poética” como “posição rigorosamente determinada da unidade e da unicidade exclusiva do acesso, de sua verdade absolutamente simples (...)” (NANCY, 2013, p. 418-419).

Alain Badiou pensa a poesia como descida do infinito ao finito (ainda que este finito seja múltiplo), em contraponto ao entendimento de Gilles Deleuze, para quem a arte tende ao “lado do sensível como tal (afeto e objeto de percepção), em continuidade paradoxal com o motivo hegeliano da arte como ‘forma sensível da Ideia’” (BADIOU, 2002, p. 21) que continua a manter vínculos com o infinito caótico, configurando-o no finito. Assim o filósofo nega a oposição entre o *matema* enquanto “medida, número e peso” e o poema teatral enquanto prazeroso e doloroso – ou como sujeição à imagem e singularidade da experiência sensível, expondo a língua “aos limites da sensação” (BADIOU, 2002, p. 31) – tal qual teria feito Platão na Antiguidade, segundo o qual aquele deveria se insurgir contra este em prol do *logos* calculador (BADIOU, 2002, p. 31) e da pureza da cidade resguardada aos geômetras: “Que ninguém que não seja geômetra entre aqui” (PLATÃO *apud* BADIOU, 2002, p. 32), dizia o filósofo na citação de Badiou. Este filósofo nega tal dialética, pois, ao seu entender, na modernidade o *matema* seria atravessado por um princípio de “errância e de excesso que (a matemática) não consegue avaliar sozinha” (BADIOU, 2002, p. 34), enquanto a poesia moderna, por sua vez, ultrapassaria a mera mimesis,

afastando-se da relação impura com o sensível se tornando, assim, algo pensante (BADIOU, 2002, p. 31). Tanto Mallarmé quanto Rimbaud, para o filósofo francês, teriam feito existir intemporalmente o desaparecimento temporal do sensível, configurando o inominável do poema enquanto determinada potência da língua, produzindo, assim, um programa de pensamento, uma verdade à inteligência.

Em ambos os casos poesia e filosofia correspondem, respectivamente, à bipartição sensível e inteligível, e, quanto à Nancy, a condição do poético enquanto princípio de contradição redundante, ao final, em seu apriorístico caráter de medialidade que, enquanto tal, é uma e, logo, verdadeira. As antigas categorias filosóficas que dão condição à existência mesma da verdade – como, por exemplo, imutabilidade, unidade e ausência de contradição – aderem ao poético independente do caráter paradoxal do seu núcleo semântico, pois, o que constitui a sua essência é, justamente, sua dispositiva condição de acesso que, em si, não seria contraditória. Assim, a negatividade do poema seria nada mais que a verdade de um porvir. O acordo entre filosofia e poesia necessita, então, que esta seja capaz de figurar as qualidades daquela, o que em Badiou se dava de uma forma próxima a de Nancy: teria sido uma conquista específica da poesia moderna sua dissidência em relação à pura mimesis e o conseqüente fim de uma relação impura com o sensível: mas isto, segundo o filósofo, não se daria pela incorporação do *matema* pelo poema, mas relacionando o desejo sensível “ao advento aleatório da Ideia”, ou melhor, configurando o modo pelo qual o “contraste da presença e do desaparecimento pode apresentar-se ao inteligível” (BADIOU, 2002, p. 40), como se a poesia fosse uma abertura para o nascimento da linguagem, do saber, ou, melhor, um puro acesso para o seu advento. O sensível, portanto, não deve prevalecer sobre a razão, sendo uma ponte para o advento daquela.

#### IV

Não surpreende que perspectivas oriundas de lugares de enunciação tão distintos tenham tantos pontos em comum: afinal de contas, a poesia e o modo de pensar filosófico são criações do mesmo ocidente e seu pensamento binário. Todavia, salta aos olhos que o debate da filosofia estética francesa do

fim dos anos noventa e o da poesia brasileira da metade do século XX possa ter um semelhante ponto no qual, elas, todavia, divergem radicalmente: enquanto aqueles apaziguariam a distância da poesia em relação à filosofia – vigente desde a expulsão dos poetas da cidade propalada por Platão – por meio da concepção desta enquanto *acesso*, os poetas iriam marcar o advento do poético justamente matizando-o com o emblema da *interrupção*, chegando, em certos momentos, a ironizar o *matema*. A interrupção, por sua vez, foi importante para os poetas brasileiros como denúncia da violência que encerra a racionalidade, na qual se inscreve a inclusão do mundo nos sistemas de classificação, em um ordenamento duro, que se pretende imutável, e, assim, foi preciso emperrar esta máquina do mundo para perceber não apenas nosso próprio corpo como outras formas de vida que, como a flor de Drummond, são uma sobrevivência em meio à frieza dos geômetras e de um projeto que acredita em suspender a sensibilidade, controlando-a.

Neste sentido, porém, poderíamos expandir e realocar a empreitada dos filósofos franceses no sentido de conceber como uma forma meramente sensível pode conter conhecimento: não apenas um poema, mas, seguindo o exemplo realizado pelos poetas brasileiros, uma flor, um inseto, um elefante podem nos ensinar algo, podem ser pensantes. Assim, o poema como forma de conhecimento perpassada pelo paradoxo desenvolveria um exercício de aprendizagem perspectivista: ao negar o caráter irrestrito de nossa visão, limitando o nosso próprio saber, interrompendo-o, ele o leva, por meio do acesso que, ao mesmo tempo, engendra, a um lugar onde jamais imaginávamos que poderia existir, como, por exemplo, em uma flor. Isto poderia arrefecer o etnocentrismo, o antropocentrismo e outras formas de violência geradas em nome da unidade, imutabilidade e homogeneidade que sustentam a ideia de razão ocidental em sua ânsia em nos separar a qualquer custo dos animais e em dominar toda a natureza, que, até hoje, ao contrário, só fez destruí-la, encerrando uma negatividade inaudita.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade*. Poesia completa e prosa. Volume único. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973.

ARAÚJO, Nábil. “Entre a ‘educação estética’ e ‘estudos culturais’: a problemática da pedagogia literária, do programa schilleriano aos PCNs.” *Remate de males*, Campinas, v. 34, n. 2, p. 397-420, Jul./Dez. 2014.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BOSI, Alfredo. “O auto do frade: as vozes e a geometria”. In: NETO, João Cabral de Melo. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

COSTA, Cristina Henrique. “No ritmo de Anfíon de João Cabral de Melo Neto: acolhendo/ recusando a história”. *Remate de males*, Campinas, v. 34, n. 1, p. 59-79, Jan./Jun. 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia V. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34. 4<sup>o</sup> reimpressão, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968,

GHYKA, Matila C. *Philosophie et mystique du nombre*. Paris: Payot, 1952.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto/Eduerj, 2002.

NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia”. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, nº. 2, p. 414-422, Jul./Dez. 2013.

NETO, João Cabral de Melo. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

NUNES, Benedito. “A máquina do poema”. In: NETO, João Cabral de Melo. *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

STERZI, Eduardo. “Drummond e a poética da interrupção”. In: *Drummond revisitado*. Org. Reynaldo Damazio. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

## **Abstract**

### **The poem's machine and the flower's pedagogy**

*This article aims at explore the dialectic culture and nature in the poetry of João Cabral de Melo Neto and Carlos Drummond de Andrade and then show a philosophical debate about the poetry status undertaken by the French philosophers Jean Luc-Nancy and Alain Badiou. Our conclusion is that, while the philosophers qualify poetry as an access the poets understand it as an interruption that generates the determination of reason by nature and a perspectival idea that there is knowledge in nature.*

**Keywords:** *Brazilian poetry; Theory of poetry; Carlos Drummond de Andrade; João Cabral de Melo Neto; interruption.*