

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

JIEGO RIBEIRO

LÍRICA e ESQUIZOFRENIA:

Alucinação Verbal, Autismo e Maquinação em Murilo Mendes

VITÓRIA – ES

2017

JIEGO RIBEIRO

LÍRICA e ESQUIZOFRENIA:

Alucinação Verbal, Autismo e Maquinação em Murilo Mendes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares

VITÓRIA – ES

2017

JIEGO RIBEIRO

LÍRICA e ESQUIZOFRENIA:

Alucinação Verbal, Autismo e Maquinação em Murilo Mendes

Tese parcial apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares

Orientador: Membro Presidente

Prof. Dr. Orlando Lopes Albertino

Membro Interno Titular

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral

Membro Interno Titular

Prof(a). Dr(a). Fabíola Simão Padilha Trefzger

Membro Interno Suplente

Prof. Dr. Eladio Constantino Pablo Craia

Membro Externo Titular

Prof. Dr. Anelito de Oliveira

Membro Externo Titular

Prof. Dr. Marcelo Chiaretto

Membro Externo Suplente

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes para ser confeccionada pelo autor

Ribeiro, Jiego Balduino Fernandes, 1980-
R4841

Lírica e Esquizofrenia : Alucinação Verbal, Autismo e Maquinação em Murilo Mendes / Jiego Balduino Fernandes Ribeiro. - 2017.

360 f.

Orientador: Luis Eustáquio Soares.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Murilo Mendes. 2. Esquizofrenia. 3. Poesia. 4. Gilles Deleuze. 5. Félix Guattari. I. Soares, Luis Eustáquio. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Agradecemos à Fapes pela bolsa e por todo o
incentivo à pesquisa.

Agradecemos a Luis Eustáquio, nosso super-homem vermelho; aos professores e aos colegas da Ufes.

A minha mãe, Glória-Atenas, por toda a luta e entusiasmo.

A meu pai, Juarez, aos meus irmãos, Gaito e Breda, aos avós, Ana e Pedro, a todos familiares e amigos que muito incentivaram.

A Brunna Neves, que não sossega...

RESUMO:

Este trabalho tem por objetivo analisar a lírica de Murilo Mendes, a partir de um estudo das fecundas relações que se podem estabelecer entre a obra poética e a produção esquizofrênica. Lidaremos com uma diversidade de teóricos, de variadas perspectivas, no que se refere aos mundos da estética e das psicoses, sobretudo Foucault, Deleuze e Guattari, no intuito de investigar conexões e cortes entre os corpos: Lírica e Esquizofrenia, conduzindo esses produtos para uma problematização da poética muriliana. *Convergência*, *Poesia Liberdade* e *Poemas*, os livros a serem analisados. Do universo moderno da loucura, três conceitos nortearão nosso estudo acerca da lírica de Murilo, e da lírica moderna, Alucinação Verbal, Autismo e Maquinação, o que não deixaria de envolver uma apreensão nervosa dos mecanismos poéticos, a relação erótico-sagrado, os jogos de linguagem, a retórica das imagens a mover-se contra a política da realidade consciente, contra o monólogo da razão e o estreitamento da vida. Percebemos que a tradição interpretativa da obra de Murilo evidenciou um problema de ordem e unidade. Muitos críticos buscaram propor uma apresentação ampla de sua poesia, reconhecendo ao mesmo tempo nesse processo a dificuldade de emitir-lhe um juízo final. Em outra direção, queremos produzir, partindo de noções psiquiátricas, psicanalíticas, históricas, esquizoanalíticas, estéticas, da cultura poética ocidental, diálogos intensos com partes da literatura de Murilo, discutindo os ardis da existência moderna, sobretudo, naquele ponto, talvez, mais intenso – a esquizofrenia. Já não lidamos, portanto, com um conceito médico, nem com identidades clínicas, nem com quentes diagnósticos, nem mesmo com uma sutil hospitalidade, mas com a produção de subjetividades. Queremos apreciar na verdade como o nosso poeta experimenta os modos de sentir o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Mendes. Esquizofrenia. Poesia. Gilles Deleuze. Félix Guattari.

RESUMEN:

Este trabajo tiene como objetivo analizar la lírica de Murilo Mendes, a partir de un estudio de las relaciones fructíferas que se pueden establecer entre la obra poética y la producción esquizofrénica. Nos ocupamos de una diversidad teórica, una variedad de perspectivas, en relación con los mundos de la estética y de las psicosis, especialmente Foucault, Deleuze y

Guattari, con el fin de investigar las conexiones y cortes entre los dos cuerpos: *Lírica y Esquizofrenia*, llevamos a cabo estos productos para la crítica de la poética muriliana. *Convergência, Poesia Liberdade y Poemas*, los libros analizados. En universo de la locura moderna, tres conceptos guiarán nuestro estudio sobre la lírica de Murilo y la lírica moderna, la alucinación verbal, autismo y maquinación, lo que implica también la apreensión nervosa de los mecanismos poéticos, los juegos de relación erótica-sagrada, el juego de lenguaje, la retórica de las imágenes, moviéndose contra la política de la realidad consciente, contra el monólogo de la razón y la reducción de la vida. Nos damos cuenta de que la tradición interpretativa de la obra Murilo mostró un problema de la unidad. Muchos críticos han tratado de proponer una presentación completa de su poesía, aunque se reconoce la dificultad del envío de un juicio final. En la otra dirección, queremos producir, a partir de las nociones de psiquiatría, psicoanálisis, historia, esquizoanálisis, estética, de la cultura poética occidental, diálogos intensos con partes de la literatura de Murilo, discutiendo las artimañas de la vida moderna, especialmente, en el punto, quizá, más intenso – la esquizofrenia. Por lo tanto ya no es un concepto médico, o identidades clínicas, o diagnósticos calientes, o una hospitalidad sutil, pero una producción de subjetividad. Queremos apreciar, en verdad, como nuestro poeta experimenta las formas de sentir el mundo.

PALABRAS CLAVE: Murilo Mendes. Esquizofrenia. Poesía. Gilles Deleuze. Félix Guattari.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. DA LOUCURA ÀS ESQUIZOFRENIAS	22
2.1. As Naus dos Insensatos e a deusa Loucura	24
2.2. Alguns Iluminismos	29
2.3. Jogos de Similitude	37
2.4. A Internação bestial	42
2.5. Kraepelin, a Demência Precoce a seus grupos	52
2.6. Bleuler e a Esquizofrenia	65
2.7. Foucault, Derrida, o poder psiquiátrico e o problema da loucura	74
3. FURAR O PARADOXO DELIRANTE: o fora do esquizofrênico lírico e do lírico esquizofrênico	85
3.1. Quixotismos	87
3.2. O rei bobo de Shakespeare	93
3.3. O teatro, a literatura e a loucura, por Foucault	95
3.4. Platão e a loucura poética	97
3.5. Phármakon	101
3.6. Hölderlin e a restauração da unidade	108
3.7. Jaspers e a genial loucura	112
3.8. Sinthoma segundo Lacan	118
3.9. Presidente Schreber	122
3.10 Hugo Friedrich e lirismos modernos delirantes	125
4. POROS MAQUÍNICOS: Bequadro, Linhas Autísticas, Passagem de Rito e Esquizofrenia	143
4.1. Maquinismos e desarranjos moleculares	145
4.2. A representação e a percepção na psicopatologia de Jaspers	163
4.3. O inconsciente coletivo jungiano	166
4.4. Guattari e a Antipsiquiatria	171
4.5. Dos regimes de signos em Deleuze e Guattari	176
5. ESTÉTICA, DELÍRIO, DEVIR	185
5.1. Desarranjos da literatura em Deleuze e Guattari	187

5.2. Juízo estético kantiano	193
5.3. A educação da aparência: a política estética de Schiller	196
5.4. Chegou a era estética	199
5.5. A loucura da cosmovisão em Schopenhauer	201
5.6. Cantos patéticos	204
5.7. A coisidade e a arte	205
5.8. Os Universos em Guattari e a Caosmose	209
5.9. Estética do problema	212
6. REALISMURILO: Visões e Audições num phylum maquínico	219
7. HETEROGÊNEO LIVRE	263
8. SENSAÇÃO MENOR DO MUNDO	297
9. CONCLUSÃO	325
10. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	331
11. ANEXOS	355
11.1. Janela do Caos.....	356-358
11.2. Estudo para um caos	359
11.3. Panorama.....	359
11.4. Os dois lados	359-360
11.5. Saudação a Ismael Nery.....	360
11.6. A pulga.....	360

1. INTRODUÇÃO

“O POETA:

*Se sentem sem cerimônia,
sejam benvindos, merci.
Os mais malucos na frente”*

(Murilo Mendes, Bumba-Meu-Poeta)

“... Mas Murilo Mendes era esquizofrênico?”, interpelavam-nos amistosamente durante os breves escambos de corredor, na Ufes; de outra forma, também ouvíamos diagnósticos como: “Mas ele não era esquizofrênico...”. Ou ainda, “Cuidado, para não dar a entender...”. Esses afetos, que vez ou outra assim se lançavam na enunciação, sinalizavam indiretamente não apenas o calor indignificante e ameaçador da esquizoidia, num denso ar, onde parece que sentíamos dissolvidas as máquinas de sofrer, mas também a demanda sempre ágil de serviços de defesa, por psiquiatras “feitos às pressas”, para passar, dentro do *nós*, em que *todos*, talvez, estejamos dentro, o delicado rito excludente. Enfim, este trabalho foi germinado em meio a essas vozes fantasmiais.

Tais cuidados anônimos, que visavam à garantia de nossa ventura, à proteção contra o crime da loucura, não serão aqui ingratamente recebidos como exemplos para uma condenação de um mal que envenenou um outro, mas como um veneno de Eu. É o Eu que está envenenado. Sustentando displicentes infâmias, com veneno de cadáver. Ele, o Eu, no eu de todos nós, apaga diante do Cometa Halley. Junto com o nome Halley. Até que possa nascer livre o ele, a poética necessária de um *ele-lírico*, ou “*orfeu orftu orfele orfnós orfvós orfeles*” (MENDES, 1997h, p. 625).

Não sofrerá, a obra de Murilo, toda ela, seu corte neste texto. Queremos articular outros tipos de sacrifícios críticos. Sim, “Talvez continuemos em um imenso *Potlatch*” (BAUDRILLARD, 2001, p. 21). Não iremos oferecer, todavia, a hipérbole de um espetáculo destrutivo... Não são painéis que se pretendem paralelos e explicativos à obra muriliana, mas investimentos de misturas, de fundições, de afecções em algumas de suas partes. Selecionamos três livros, que seriam talvez os mais propícios, para a discussão proposta. *Convergência* (1963-1966), *Poesia Liberdade* (1943-1945) e também *Poemas* (1925-1929). Mesmo considerando toda sua produção, balizar-se-á aqui por um critério pático, parcial, heterogêneo, que quer escapar à medida, e burlar o juízo final. Não se trata, então, de contabilizar suas poéticas e dar o balanço sonhado de uma identidade literária, mas de captar intensividades, e ainda artificialmente acelerá-las, no encontro dos fluxos: Lírica e Esquizofrenia.

Arrigucci Jr. uma vez asseverou que “Murilo parece tão próximo da gente e tão dilacerado por realidades irreconciliáveis que são também as nossas, que se converte propriamente num cronista surreal de nosso mundo” (ARRIGUCCI Jr., 2000, p. 112). À “[...] irrupção violenta de uma arte de extremos” (2000, p. 95), Arrigucci Jr. percebe um

insólito familiar, misturas livres na poesia de Murilo, “feita do atrito das idéias e das coisas” (2000, p. 95). Murilo Marcondes Moura sublinhara, em geral, duas marcas, a busca da totalidade e uma arte combinatória. E ainda não podemos aqui deixar de assinalar a “dissonância entre poesia e sociedade” (MOURA, 1995, p. 17), “[...] uma relação essencialmente negativa com a realidade [...]”, (1995, p. 16), “[...] poesia como uma arte essencialmente criadora, cuja função primordial seria a de proporcionar a maior ampliação possível do campo da consciência” (1995, p. 18). Semelhantes percepções se alastram na produção crítica do poeta, Haroldo de Campos apontou para o barroquismo da discórdia concorde, e para os processos líricos de substantivação, Mario de Andrade, o “intercâmbio de todos os planos”, João Alexandre Barbosa, “a desconcertante multiplicidade” (1974, p. 117), Bosi, “clima onírico e alucinatório que envolveria sempre a sua poesia” (1994, p. 498), Bandeira, a emblemática caracterização do nosso poeta mineiro, “conciliador de contrários”.

Em *A educação pela noite*, Antonio Candido diz que “A Juiz de Fora de *A idade do serrote* é tonalidade quase fantasmal num lugar permeado de sonho”, Candido avaliava que nesta autobiografia literária “As pessoas, os animais, as coisas, as cenas se revelam sempre múltiplas – são e não são. Assim extravasam os limites e o instante, como convém ao mundo onde a loucura e o milagre são normais [...]” (CANDIDO, 1987, p. 58), quer dizer, ao introduzir o insólito “sob a forma de excentricidade, aberração da norma, loucura” (CANDIDO, 1987, p. 59), “[...] o comum é visto como extraordinário; o extraordinário é visto como comum” (CANDIDO, 1987, p. 59). Para Carpeaux, “Atrás delas [dos valores musicais, dos valores óticos e táticos], é necessário procurar as ambigüidades psicológicas [...]” (CARPEAUX, 1960, p. 200). O universo da esquizofrenia, como um problema a ser colocado, talvez produza acelerações, ou in-convenientes linhas de fuga, nesta, como diria Moura, “tradição interpretativa da obra de Murilo” (MOURA, 1995, p. 14).

Arnold Hauser (1975, p. 61), em *Teorias del arte: tendências y métodos de la crítica moderna*, ao discorrer sobre a interface literatura-psicanálise, assinala que as obras artísticas, como sonhos diurnos, negam, na sua volúpia, o mundo para se imporem ante a vida em vigília. Sob os conceitos de *Uma breve descrição da psicanálise*, de Sigmund Freud, conforme o qual o artista pode ser concebido quase como um neurótico, já que utiliza o espaço literário como território propício à realização de sublimações, Hauser percebeu nos paraísos artificiais da literatura semelhanças com a psicose. Ao mesmo

tempo em que as obras nascem a partir da perturbação do indivíduo com a realidade, a fantasia absorve quase inteiramente o leitor e o escritor.

Marcel Raymond, ao considerar a escrita automática surrealista, entendia que, com o emprego desregrado da linguagem, do qual muito se falou, de um certo “pensamento autístico, ilógico e sobretudo associal” (RAYMOND, 1997, p. 250), dos atentados “contra as certezas metafísicas do comum” (RAYMOND, 1997, p. 253), o poeta não descambava no estado patológico, ainda que seus escritos se assemelhassem bastante com “os monólogos livres e incoerentes” dos pacientes (RAYMOND, 1997, p. 250). “Paul Eluard e André Breton foram vistos recentemente tentando simular os delírios lingüísticos de diversos tipos de doentes mentais” (RAYMOND, 1997, p. 251). No entanto, pondera Raymond, não experimentavam os estados psicóticos de consciência.

Conflitos espontâneos, pressupõe o diálogo surrealista: “‘Que idade tem você? – Você!’. (Ecolalia). ‘Como se chama? – Quarenta e cinco casas’. (Sintoma de *Ganser* ou das respostas laterais)” (BRETON, 1976, p. 56), completa Breton: “Não há conversa onde não se introduza algo desta ordem” (BRETON, 1976, p. 56). A vantagem do alienado, cuja resposta prescindiu do nome e da idade, é a liberdade, já não está refém das exigências do hábito e de seus fortes mecanismos de ilusão. Para o poeta surrealista, deve-se gozar dessa “extraordinária lucidez” (BRETON, 1976, p. 55), “A linguagem foi dada ao homem para ele fazer dela um uso surrealista” (BRETON, 1976, p. 54), sem esses desconcertos, ela não poderia ser, portanto, muito significativa ou efetiva. Pois que é fácil concordar com a máxima de que “A natureza é muito surrealista” (MENDES, 1977o, p. 849).

Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução*, nota que, ao contrário da neurose, em que há um recalque, na condição da psicose “o ego não é capaz de reprimir parcialmente o desejo inconsciente, passando a ser dominado por ele” (EAGLETON, 1997, p. 219). Isto é o que faz romper a ligação com o mundo exterior, construindo uma realidade alternativa, baseada em alucinações:

A esquizofrenia compreende um desligamento da realidade e um retraimento sobre o próprio eu, com uma produção excessiva, mas pouco sistematizada, de fantasia: é como se o “id”, ou o desejo inconsciente se tivesse revolvido ou inundado a mente consciente com sua falta de lógica, suas associações disparatadas e com ligações mais afetivas e conceituais entre as ideias. **Nesse sentido, a linguagem esquizofrênica guarda uma**

interessante semelhança com a poesia. (EAGLETON, 1997, p. 220, grifo nosso)

Em meio a considerações, tais como essas, no âmbito da crítica e teoria literárias, esparsas muitas vezes, e que acabam se eximindo de buscar outras modalidades “medicinais”, de propriamente desconfiar da representação psicanalítica\psiquiátrica, ou ao menos guardar delas um distanciamento, ficaria muito evidente, ante tantos materiais dispersos e difusos no que tange à platônica conformação loucura-poesia, a necessidade de avançar em relação aos dispositivos discursivos médicos e também ao próprio plano identitário.

Se com uma mão haveria uma recusa moderna do arcaísmo interpretativo, ou do ser símil da linguagem, de que falara Foucault (a entidade médica “esquizofrenia” demonstra, nessa via, uma repressão social de “eu vejo”, de “eu escuto”), com a outra, há a afirmativa identificação de estruturas, *operações semelhantes...* “Qual a obstinação em um ‘idêntico’ sempre repostos em jogo, que assegura, sem problema aparente, a passagem entre a obra e o que não é ela?” (FOUCAULT, 2002, p. 193), perguntava Foucault, quando Laplanche, em sua crítica, buscava na poesia e nas imagens literárias de Hölderlin a loucura. Jaspers também procurou seus traços, e perscrutou ainda ganhos estéticos após a, segundo suas estimativas, “evolução” da perturbação psíquica do poeta. Frente a esse antagonismo do regime símil moderno, à sorte de uma antiga comunicabilidade entre palavra e natureza, há literatura.

Em Gilles Deleuze e Félix Guattari, essa execução identitária que subsiste com toda força no saber médico é justamente o componente a ser rejeitado, contra o qual avançam seus maquinismos pós-significantes; eles empreendem em *O Anti-Édipo* o registro de uma espécie de *physis* maquinal do desejo, num ataque ao pensamento, à psicanálise de Freud. Ao reino metafórico em que se meteu o psicanalista. Num discurso biunívoco, “A é B”, “isto é papai”, “isto é mamãe”, Freud esmaga a produção inconsciente, o corpo-usina, o inconsciente maquínico, ou seja, estamos falando do resíduo arcaico que Freud encontra na psiquê (o complexo de pai), do teatro antigo edipiano que arremessa o inconsciente na cena clássica existencial, mediante os venenos de interpretose, mediante os reducionismos do freudismo os quais evocam e aplicam uma dívida eterna significante. Com isso, perdem-se os vários regimes semióticos possíveis, sabota-se a coletividade do desejo – atrofia-se o jogo político. Sendo cruéis com o freudismo, Deleuze e Guattari, almejando livre potência

herética (“*O Anti-Édipo*”, como um “*Anti-Cristo*” de Nietzsche), chamam Freud de Padre. E vão propor conceitos como “máquinas desejanter”, “Corpo sem Órgãos”, abrindo-se à subjetividade esquizofrênica, desarticulando o dispositivo de poder psiquiátrico, de modo que a esquizofrenia (conceito que na psiquiatria possui uma infinidade de conteúdos) é concebida não como mera doença espiritual, mas como intensiva produção de desejos, como subjetividade-limite das produções desejanter da doentia sociedade capitalista. O inconsciente está, portanto, entulhado de fluxos, de corpos, de máquinas, de forças políticas que extrapolam o circuito familiar, demonstrando que o cume neurótico-freudiano estancara a dinâmica inconsciente, a matéria caótica dos desejos.

Para nosso trabalho, constatamos em Deleuze e Guattari, os teóricos principais, juntamente com Foucault (que por seu turno destacara a literatura de Cervantes, Brisset e Roussel), uma negligência à lírica, o que nos impele a travar uma extensa investigação teórica. Mesmo considerando Fredric Jameson, que nos falava, na obra *Inconsciente Político*, em narrativas esquizofrênicas, de “sequências de sentenças autogeradoras para a qual narrativa e narrador são meros pretextos”, “a realização de um mecanismo de livre associação narrativa quase ao acaso” (JAMESON, 1992, p. 38), numa geração aleatória que obedece a uma lógica própria, mesmo assim permanecia, infelizmente, um déficit com relação ao lírico. As narrativas de escritores como Carroll, Kafka, Masoch, Proust, ou o teatro de Artaud, Beckett, Bene, Jarry ganham relevo nas análises de Deleuze e Guattari. Ainda que se possa objetar que Artaud e Carroll escreveram aqui e ali poemas, ou que Guattari comenta sobre Mallarmé em *Caosmose*, ou que Deleuze reflete sobre Whitman num breve ensaio em *Crítica e clínica*, dificilmente se sustentará, nesse gesto de atenção, que o dramático e a narrativa não lhes foram ofuscantes. Resta, portanto, não obstante essa aglutinação de ditos críticos, a sensação de ausência de poetas ou de uma insuficiência com respeito à lírica. Culpa da metáfora?

Entre o *corpus* teórico e o *corpus* literário, na nossa proposta, produzem-se atritos, tensionamentos muitas vezes insolúveis, mas que querem maquinar saídas. Cuidaremos de proteger a singularidade, isto é, aquilo que numa série aberta resiste a um esquema unificante, e que não quer prestar-se a oferecer a partir de um regime de placas e cartografias impotentes uma consolação estrutural. O todo se tornou uma das partes, está ao lado delas, conforme o pós-estruturalismo de Deleuze e Guattari. Para o método atilado, o Um não passa (ou passa) de Uma apreensão momentânea de... Entre a lírica de Murilo e

a discussão teórica aqui erigida, desperta-se sem ambição de uma lei, à tradição da Hybris, uma instabilidade desterritorializante. O desequilíbrio equilibrante, que proveio da poética de Murilo, acidentar-se-á na dança conflitante com um equilíbrio desequilibrante, sob o atrito de acúmulos de linguagens e de registros que a operação crítica incita, pois “Não há equilíbrio sem oposição” (MENDES, 1997o, p. 829 [aforismo 150]).

Os afetos teóricos e literários a serem dramatizados pendem, sem querer vislumbrar a comodidade de uma posição menos tensa, ou para a citação insistente do material, em que o ego do pesquisador perde a identidade frente ao amor objetal da escritura, ou para a direção do próprio ego, para onde a libido da escritura reflui, produzindo-se narcisismo, megalomanias e desinteresse pelo mundo externo, pelo objeto estratificado. Desejamos lidar com essas tensões, o que nos seria aflitivo, indo, na maior parte das vezes, de um extremo a outro, do elevado amor objetal ao narcisismo, numa apoteose de vozes instáveis, ora comprimindo-as, ora destacando-as. Nesse circuito de vozes fantasmas, não será apenas a poesia de Murilo que experimentará contrastes, mas também a própria configuração conceitual eleita.

Como notadamente não queremos assumir uma “posição psiquiátrica”, não lidaremos com questões orgânicas, físico-anatômicas, nem mesmo consideraremos evolução, periodicidade, terapias, farmacologia, exceto *phármakon*. Nem iremos explorar o domínio neurológico, ou genético, mas estar em diálogo explícito, e implícito, como roldanas fantasmas, com Foucault e Deleuze-Guattari. Uma ciência só pode existir e ser reconhecida quando são esquecidas as suas origens, quando seu passado não mais a escandaliza, disse-nos Foucault (FOUCAULT, 2002, p. 324). Por bem, vale tocarmos na estranheza do que envolve a noção ou noções de esquizofrenia (como um conceito nosográfico indômito), mas também vale ouvir os ecos que as paredes grossas das Casas de Correção, ou das Casas de Trabalho, não puderam abafar. Em questão em *Lírica e Esquizofrenia*, num desafio de superar o pernicioso e ridicularizador “monólogo da razão”: o jogo de uma política existencial.

Ora os passageiros da Nau dos loucos, ora as aventuras de Quixote, ora o corpo-usina do esquizofrênico, ora os esportes estéticos ideais, passearão nos primeiros quatro capítulos (teóricos) figuras do nomadismo, índices de inquietude. Em “Da loucura às esquizofrenias”, passamos por um problema levantado por Foucault, tomando a *História da Loucura*, inusitadamente, como espécie de mapa de navegação, com respeitosa furos e

digressões, até propriamente lidar com o conceito nosográfico em Kraepelin e em Bleuler. Não queremos estabelecer uma história da loucura, nem uma história da psiquiatria, nem a de um conceito, mas marcar uma passagem. Em “Furar o paradoxo *delirante*”, exploramos uma pluralidade de posicionamentos, de elementos poéticos, críticos, históricos, filosóficos, acerca da possibilidade da conjugação lírica-esquizofrenia num recorte da modernidade, passando desbaratadamente de Quixote aos Heterônimos de Pessoa, na busca de uma pluralidade de relações que pudessem alargar e extrapolar uma simplória conjugação identitária. Em “Poros maquínicos”, em jogo de conexão e corte com o pensamento de Deleuze e Guattari, propomos quatro conceitos, dos quais faremos uso para, inclusive, uma rediscussão mais lírica da teoria literária e do texto literário: Bequadro, Linhas Autísticas, Passagem de Rito e Esquizofrenia. Em “Estética, delírio, devir”, observamos um certo percurso do discurso filosófico estético, percebendo nos esportes sensíveis heterogêneos algumas jogadas de diferentes universos, como de Deleuze-Guattari, Kant, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger e Bergson, e seus lances destoantes.

As grandes noções a partir das quais interagiremos com a lírica de Murilo – Alucinação Verbal, Autismo e Maquinação –, além de procedimentos líricos pertencentes ao universo poético muriliano, funcionarão também como nossos operadores de leitura, cirurgões do texto poético. Sobre a poética muriliana: “*Realismurilo: Visões e Audições num phylum maquínico*”; “Heterogêneo livre”; e “Sensação menor do mundo”. Nesses capítulos de análise, ou de “esquizoanálise”, buscaremos operar “Convergência”, “Poesia Liberdade” e “Poemas” através de uma linguagem afecçiosa, de modo que os conceitos livres, poéticos e convergentes movimentem as obras de Murilo, como num “Texto sem Rumo”, até que uma Poesia Liberdade atinja uma Convergência nos Poemas, numa síntese caótica. A obra de Murilo, ou parte dela, será atirada no caos molecular, pós-significante, esquizo... O jogo teórico visará à criação de um ambiente conceitual vasto (a recusar Universais de redução), de sorte que, além de constituir uma problematização ampla da conjugação lírica-esquizofrenia, propicie que os monumentos poéticos do nosso visionário realizem seu poder sintético, assim, os poros dos poemas atravessados, na interpretação, por moléculas significantes, pré-significantes, contrassignificantes, pós-significantes, numa

frustração da estrutura¹... “Um urubu vestido com as cores do arco-íris \ Dará milho ao fantasma de Deus” (MENDES, 1997r, p. 229). O molar, o significante, o estrutural, atirados nos desarranjos pós-significantes, no regime liso da máquina de guerra, que não pousa em ponto algum. Passamos daqui, em carência de maiores preenchimentos de um universo poético que pendia das mãos do nosso fantasista, à auto“Microdefinição do autor”: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: [...] pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade, pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares [...]” (MENDES, 1997n, p. 45). Assim, ajudados, seja pelo “estado de bagunça transcendente” (MENDES, 1997u, p. 118), seja pelo “cavaleiro do mundo delirante” e sua “armadura de penas” (MENDES, 1997v, p. 413), ou mesmo por loucos questionamentos, “A palavra cria o real? \ O real cria a palavra? \ Mais difícil de aferrar: \ Realidade ou alucinação? \ Ou será a realidade \ um conjunto de alucinações?” (MENDES, 1997h, p. 739), sentimo-nos compelidos a atravessar a “Janela do Caos”.

¹ Prevemos paranoicamente que o homem da estrutura não dará atenção ou importância a esses nossos avisos e abandonos totalizantes, tentará falar estruturalmente, delimitar áreas, fazer o eterno jogo significativo.

2. DA LOUCURA ÀS ESQUIZOFRENIAS

“Nas máquinas desejantes tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e nas rupturas, nos enguiços e nas falhas, nas intermitências e nos curto-circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne suas partes em um todo”.

(Gilles Deleuze; Félix Guattari, O Anti-Édipo)

2.1. AS NAUS DOS INSENSATOS E A DEUSA LOUCURA

Do desaparecimento da lepra no mundo ocidental, a partir do século XIV, analisa Michel Foucault, em *História da Loucura*, a reputar primeiramente a inutilidade dos numerosos leprosários, que mais estabeleciam distanciamentos que efetiva supressão das moléstias, o louco recebe de herança social esses espaços em seus jogos de exclusão (FOUCAULT, 2009, p. 6). Inicialmente, a lepra será substituída pelas doenças venéreas, até que o louco experimente, após dois séculos, o ponto mais alto da separação. Existe nisso um estranho nivelamento do desatino com doenças contagiosas, no que concerne à necessidade de despachá-lo, como se demandasse graves ameaças, como se comprometesse a vida frágil.

Naus de loucos, no fim da Idade Média (FOUCAULT, 2009, p. 9), vão encenar o trágico destino dos insanos – vagar em incontáveis direções. Despejados às irregularidades do mar, abandonados longe dos domínios das suas cidades, os loucos eram mandados de navios em navios para o meio das gentes estranhas. Os concidadãos os expulsavam a fim de corrigir os inconvenientes de seus comportamentos quiméricos. A Modernidade vai surgindo, pois, simultaneamente às aventuras desses argonautas sem mapa a transitar perdidos nos desvios.

Sebastian Brant inaugurará em *A Nau dos Insensatos*, às vésperas do século XVI, uma vertente literária, atesta Foucault, que se atentará para a loucura, para a insensatez. Na “Ordem dos Néscios”, torna-se difícil identificar onde o louco e o insensato se diferenciariam. Mas antes de tudo não devemos, é claro, estar alheios aos conteúdos retrojetados na pretensa diferenciação, ou seja, precisamos considerar também nosso estranhamento frente tal indistinção. Nesta dupla via, é bastante curiosa a imprecisão daquilo que seja posto ora como estupidez, ora como loucura, ou ainda, como obstinação hedonista, ou como afastamento da ordem divina cristã, como desleixos e vícios, como direções implacáveis dos desejos, como investimento nas efemeridades da vida – tudo, embaralhado, gravita na medida negativa de uma sabedoria ideal, privilégio dos deuses. O louco neste ponto do percurso ainda não fora isolado de modo efetivo, nota Foucault, está se misturando, sua carne lasciva, pouco a pouco, à do leproso, estamos vendo as primeiras viagens das Naus.

Os 112 poemas satíricos funcionam como pequenos confessionários; nos mais variados temas, “Da obstinação”, “Os desejos desnecessários”, “Esquecer de si mesmo”, “Do falatório exagerado”, “Da riqueza inútil”, “Algazarra na igreja”, “Dos livros inúteis”, nestes espelinhos faremos, é o que se espera, a confissão de nossa extravagância, até mesmo o poeta Brant não se livra de algumas das censuras, ante uma variedade extensa de parvos, assume, em “Desculpa do poeta”, que em sua obra satírica possa soprar o ar da tolice, pois “Em todas as terras nosso número [de insensatos] é infinito e percorremos todas as regiões e lugares, da Imbecilitônia à Cocanha, e rumamos do Monte-dos-Embregados à Insensatolândia” (BRANT, 2010, p. 325). Da prudência e sabedoria, às semelhanças com Eclesiastes de Salomão, até o reconhecimento dos perigos da desmesura nos mitos gregos, Sebastian Brant, em suas asserções moralizantes, deixa evidente um desnivelamento de forças na dialética do sábio e do idiota. Para abarcar os homens de paixão se fariam necessários “[...] galé, veleiro, gripo, barqueta, escuna, canoa, cimba, draga, chalupa, e ainda trenó, carreta, carrinho de mão, carroça, pois um barco apenas não seria o bastante [...]” (BRANT, 2010, p. 21). Enquanto a razão se impunha como uma exclusividade das ideias elevadíssimas do divino, a parvoíce aplacava todo o mundo. A figura do alucinado vai sendo assim desafiada, como se fosse mister uma resistência a um mal que se espalha por toda parte. Nesses homens vão sendo marcados os sinais da heresia.

Esta tensão que se apresenta na vivência do louco na heresia será redobrada num jocoso jogo com os territórios da razão e da loucura, por Erasmo de Rotterdam, em *Elogio da Loucura*. Com sua escrita para divertir, Erasmo avança com relação à superação de tal dialética, demonstrando que nada escapa ao riso da Loucura.

Numa ilha de delícias, a deusa Loucura nasce a rir na cara da mãe, é cercada dos criados Amor-próprio, Adulação, Esquecimento, Preguiça, Volúpia, Irreflexão, Delícia, suas ninfas, e Riso e Sono Profundo (ERASMO, 1979, p. 14), serão seus deuses-serviçais, nessa composição da mitologia grega. Com estes, a Loucura estende muito amplamente seu domínio, mesmo os mais poderosos se acham a ela submetidos. Os deuses, os homens e a natureza são seus súditos fiéis, ainda que não o saibam, ou mesmo que isso não lhes agrade. Porque todos fazem a Loucura rir. O riso à divindade significa a mais verdadeira homenagem.

As crianças são amadas por seu ar de loucura, falta de juízo, suas inocentes brincadeiras, até entrarem para a infeliz vida adulta, perdendo sua graça essencial.

Estranhamente, a velhice restituirá aos homens esse encanto. À beira da morte, os velhos felizes, na doçura da irreflexão, carecas e banguelas, após uma vida de tantos desenganos, viram crianças pela segunda vez. Assim, loucura vai girar na natureza, nos animais e em seus instintos, nas plantas sonolentas, percorrendo a vastidão do corpo humano em tantas desordens e confusão, enquanto que a sabedoria, restrita à minoria, se confinará num pequeno canto da cabeça. Por obra da loucura que a existência dos homens irá depender de um “ridículo membro”. Nesse universo louco, não há o que possa desapontar a Loucura, ela forma as cidades, os embriagados, o povo, como uma massa bestificada, os negociantes, essas criaturas vis, estúpidos atores, com seus sórdidos embustes, “[...] o número de loucos é infinito” (ERASMO, 1979, p. 130). Está para todos os lados, a Loucura é que tempera a vida.

Os bobos, tolos, insensatos e imbecis, em grandes goles de esquecimento, não se atêm aos defeitos dos familiares, dos amigos, do cônjuge – para gozar as alegrias da vida. Corrigindo infortúnios, a Loucura favorece a todos. Os sábios, “macacos vestidos de púrpura” (ERASMO, 1979, p. 10-11), sempre a destacar as misérias na sua fastidiosa gravidade, são duplamente loucos. E, de fato, eles são tão escassos, a Grécia contou apenas sete. Os sábios, filósofos, vivendo melancolicamente, jamais se entendem entre si; com suas asserções pungentes, atraem o ódio de todos. De outro modo, os loucos se alegram com chacotas e tolices, tomando o escárnio por sincera veneração.

São tantos os exemplos de bobagens quanto ao uso das palavras. Os monarcas, sem admitirem ser ultrajados por nenhuma autoridade, dão grandes risadas quando os Bobos lhes insultam, dizendo-lhes cruéis verdades. Os poetas, por sua vez, comovem homens estúpidos com lorotas insípidas, ambicionando fama imortal. Os estudiosos das ciências, como se fossem testemunhas da criação, ou pertencentes a um conselho de deuses, se põem a explicar os mistérios físicos. Os teólogos usam as Escrituras como se estivessem manuseando massa de cera, atendendo aos sentidos mais oportunos. A Loucura, em Erasmo, nos lembra as asneiras caprichosas ditas de tantas maneiras. Por exemplo, a gramática, as ciências e as leis tão-só evidenciam a decadência do homem que, em um dia mais feliz, fora governado pela natureza e pelos instintos. Os escritores que se empenham na conservação da memória se servem de registros em papel. Esses personagens e tantos outros são estátuas erigidas à Loucura.

Não menos inusitados, os santos se encontram presos em suas penitências, sofrimentos, agonias desnecessários, desafiando os limites do corpo, dando prontamente seu perdão àqueles que os espezinham, os homens beatos não vão diferenciar amigos e inimigos; os evangélicos vão aconselhando o desprezo da vida, enquanto outros não vivem senão para se perder nas paixões, enquanto o mundo se agita em cólera, concupiscência, riqueza, luxo e inutilidades.

E os próprios fundamentos da Igreja, diz-nos a Loucura de Erasmo, escondem as guerras que possibilitaram erigi-la: “[...] assim como a Igreja cristã foi fundada com sangue, confirmada com sangue, dilatada com sangue, assim também os papas a governam com sangue, como se nunca Jesus Cristo tivesse existido para sustentá-la” (ERASMO, 1979, p. 123).

A razão do divino cristão, aliás, se exerce também na loucura do incompreensível, no paradoxo da humilhação que exalta, da mortificação que vivifica, dos últimos no mundo que serão os primeiros no céu, do servo importante aos olhos do Todo-Poderoso, das crianças e de todos os pequenos como baluartes da vida que realmente importa. Os apóstolos eleitos para anunciar a Boa-Nova são humildes pescadores, com a missão de propagar a fé em um salvador cuja glória maior talvez tenha sido sua crucificação, esses missionários vão levando aos confins da terra a loucura da cruz. Para os homens, as ideias da consciência divina seriam loucura, e, do mesmo modo, Deus vê apenas torpor na sabedoria dos sábios.

Ante tão imensa amplitude de influências, do céu ao inferno, a deusa Loucura dispensa as lisonjas de outrem para se autoelogiar. Deixar estranhos dizerem o que somos seria a seu ver maior estupidez, pois “[...] a felicidade consiste, sobretudo, em querer ser o que se é” (ERASMO, 1979, p. 33). “Para que servirá a modéstia?”, perguntar-nos-ia a Loucura. Ela possui um curioso desprendimento das tensões que cercam a percepção do verdadeiro e do falso.

Com os olhos curvados, dominada por convulsões de prazer, pela exaltação de si indiferente à consideração dos outros, não concebe por que lastimar o estado normal das coisas. À leitura de Foucault, em Erasmo, antes de tudo, a loucura “[...] não está mais à espreita do homem pelos quatro cantos do mundo. Ela se insinua nele, ou melhor, é ela um sutil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo” (FOUCAULT, 2009, p. 24).

Em suma, é no sinal do apego a si próprio que o indivíduo aceita “[...] o erro como verdade, a mentira como sendo realidade, a violência e a feiura como sendo a beleza e a justiça” (FOUCAULT, 2009, p. 24). Erasmo aproveitará as oportunidades, com seu divertimento crítico, nos espaços mal acabados da autorrelação, para dirigir provocações a tudo que se estabelece como prestigioso.

Em reembarque na Nau foucaultiana, à sua leve derrisão cartográfica, veremos a figura do louco, ao longo do século XVI, assumindo grande importância na literatura erudita, no jogo da razão e da verdade:

Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como detentor da verdade – desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. (FOUCAULT, 2009, p. 14)

O interesse na loucura que desperta na Renascença, em jogos conflitantes de aparência e verdade, poderia ser entendido entre outras coisas como apelo à expansão de limites da representação e da linguagem, “A razão reconhece-se dividida e desapossada de si mesma; julgava-se sábia, mas é louca; julgava saber, mas ignora; julgava-se atenta, mas delira [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 90). Para Foucault, as fissuras abertas na disjunção das imagens e de suas significações, do sinal e do sentido, parecem requerer, ao desejo de preencher os vazios, outros meios da expressão, alçando-se um problema de sentido. “O sentido não é mais lido numa percepção imediata, a figura deixa de falar por si mesma [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 18). E vai transpor as paredes grossas das catedrais góticas, sem mais poderem resguardá-lo.

A ascensão da loucura no horizonte da Renascença é percebida, de início, pela ruína do simbolismo gótico: como se este mundo, onde a rede de significações espirituais era tão apertada, começasse a se embaralhar, deixando aparecer figuras cujo sentido só se deixa apreender sob as espécies do insano. (FOUCAULT, 2009, p. 18)

As superfícies se tornam enigmáticas, onde o sentido se multiplica, de maneira que o poder que gira nas imagens “[...] não é mais o do ensinamento mas o do fascínio” (FOUCAULT, 2009, p. 19). As divisões, percebidas por exemplo nas pinturas de Bosch, do cósmico e da moral, do trágico e do crítico, abrem um vazio que na verdade não será preenchido – onde o onírico se torna real. Por esses dilemas e dissonâncias, sondados por

Foucault, a experiência ocidental da loucura irá apresentar um deslocamento que percorrerá o caminho de uma relação com a razão, até chegar a uma conversão em uma das formas do racional (FOUCAULT, 2009, p. 30-32).

2.2. ALGUNS ILUMINISMOS

Diante desses prólogos, não seria inconveniente apurar no jogo da dialética razão-loucura algumas relações com o Iluminismo. Em seu artigo\ensaio *Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”?*, Kant fala, com o termo *Aufklärung* (o tradutor Floriano de Sousa Fernandes assinala de imediato a impossibilidade de exatidão, “tal a multiplicidades de sentidos congregados nesta noção”, também traduzida por iluminismo, ilustração, filosofia das luzes, época das Luzes etc. p. 63, Nota do Termo), sobre o movimento da modernidade, da saída da menoridade, aquilo que o Esclarecimento quer rebater. Menoridade seria precisamente “[...] a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo” (KANT, 2013, p. 63). Há de se ter a decisão e a coragem para servir-se do próprio entendimento, implicando aí o desafio de superar as comodidades da tutela, sobretudo da religiosa. Para a maioria, este salto inseguro à responsabilidade constitui grande dificuldade, ou mesmo pavor, destarte, a menoridade é sempre culpada (KANT, 2013, p. 63-71). Pois é como se já estivesse arraigada no sujeito como natureza. Pensar por si, seria esta a revolução que busca realizar o Esclarecimento.

Importante ao progresso do esclarecimento, René Descartes publica em 1641 *Meditações Metafísicas*, após ter aguardado a vinda dos tempos da maturidade em que estivessem mais poderosas as condições de questionamento, para assim saber meditar sobre as certezas. Descartes coloca a fé na dúvida. Através dela, num terreno de especulação, é que se poderia alcançar o certo. Começa-se com a dúvida para que, mais adiante, não mais se duvide; a dúvida é o começo da verdade, ou uma forma única de viabilização.

A primeira meditação já nos deixa entrever afecções com a loucura. O campo sensível, tido como seguro, na verdade permite extravios; pode haver sentidos enganadores, sendo prudente não confiar plenamente neles. Porque o homem sonha. Por isso, a apreensão sensível de Descartes, com roupão perto do fogo, a segurar um papel, pode enganá-lo. A possibilidade de tomar o sonho por vigília o aproximaria, comenta

Descartes, dos insensatos, de “cérebro perturbado”, “cabeça de cântaro” (DESCARTES, 2011b, p. 32), aqueles que se veem com vestes de ouro quando estariam nus.

Foi preciso tecer questionamentos inventivos para que retornasse das dúvidas, fabricadas pela imaginação, com algo de certo. Por exemplo, a hipótese de um Deus enganador, ou gênio maligno, a barrar as criaturas do acesso à verdade, de modo que em tudo pairasse ilusão – “[...] o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons e todas as coisas [...]” (DESCARTES, 2011b, p. 38). Descartes fica convencido de que aventar essas fábulas, de considerar e apurar o absurdo, de ser capaz de escolher suspender ou não seus juízos, já lhe assegurariam não estar preso de todo ao falso, e, ao menos, ele passa a saber que existe. Volta de sua extravagante especulação com a não menos extravagante, inferimos, confiança na atuação defensora de um juízo (nascido na própria fabulação – fabulou “até que” em meio à fábula ficou sabendo que pensava...), capaz de destruir, de um certo modo, se por acaso houver, a maligna indústria de engano. Em suma, é graças à potência criativa na consideração do absurdo que se garantirá não ser iludido. Pois, mesmo que não sejam verdadeiros os produtos da imaginação, “[...] a potência de imaginar não deixa de estar em mim, e dela faz parte meu pensamento” (DESCARTES, 2011b, p. 48).

Claro está que não se trata de oposição de espelhos, conforme a qual sem a loucura não haveria razão, e o inverso, mas que o pensamento se realiza e aparece na excitação da imaginação, no forçamento do dubitativo, em voluntários desvarios. Para entender, cabe ao filósofo² instigar-se de tantos modos: duvidar, conceber, afirmar, negar, querer, não querer, imaginar, sentir...

² Foucault ao analisar, em *História da Loucura*, estas passagens de *Meditações Metafísicas* (a primeira meditação) infere que na “economia da dúvida” haja um desnível entre a loucura, de um lado, e o erro e o sonho, de outro. Talvez tendo em conta as palavras latinas *amentes* e *demens*, Foucault vê no raciocínio de Descartes a categoria do erro e do sonho ser superada na “estrutura da verdade”, já o louco, sem procurá-la, voltado a si próprio, estaria excluído do projeto, assim, para o caso do filósofo “o perigo da loucura desapareceu no próprio exercício da Razão”. Em contrapartida, o louco, como não pensa, não existe. É preciso considerar, como havíamos dito, *amentes* (louco, despossuído de mente, ou de pensamento) e *demens* (extravagante, afastado da mente, do pensamento). Talvez, baseando-se nessas diferenças: distância, para o filósofo, e impossibilidade, para o louco, Foucault os afaste entre si. Distintamente, compreendemos, excedendo à justa leitura de Foucault, que, apenas pela potência duvidativa, pela similitude ao louco, numa equiparação de extravagâncias, se poderá tecer o fio da certeza; as meditações tardaram de serem escritas para que se pudesse desconfiar do mais evidente. Se por um lado, a dúvida “desfaz os encantos dos sentidos”, “atravessa as paisagens dos sonhos”, como atesta Foucault, por outro, o filósofo precisa contar com a fabulação que a move, forçando-a para defender-se de enganos, em uma absoluta suspeição, sem constranger-se de estar em semelhança, nas palavras de Descartes, com aqueles cujo cérebro é “perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bilis”, porquanto Descartes é homem e sonha. Já de início consumido por incertezas, ele mergulha mais fundo em sombrias desconfianças, às vezes como as dos insensatos, e assim

Descartes admite não suportar uma absoluta suspensão; ele precisa se sustentar em qualquer coisa: “[...] e continuarei nesse caminho até que tenha encontrado algo certo ou, pelo menos, se não puder outra coisa até que tenha aprendido certamente que não há nada de certo no mundo” (DESCARTES, 2011b, p. 41).

Em seu *Discurso sobre o método*, questiona as convicções, e recomenda sermos prudentes para não haver confusão das ilusões com o bom-senso, com a razão, sugerindo incessante investigação para a distinção da verdade e do erro. “Pois ser possuído de uma mente vigorosa não é o bastante [...] As maiores mentes, como são capazes das excelências mais altas, estão igualmente abertas às maiores aberrações [...]” (DESCARTES, 2011a, p. 13). As consciências que se aceitam medíocres atraem o erro pelo hábito, já aquelas mentes audazes, em proporção geométrica, incorrem em maior perigo: o de ficarem ainda mais distantes do senso.

O método de Descartes não pode ser considerado senão como reflexões que resultaram de experiências mui particulares, é mais descrição que ensino, “Afinal de contas, [diz Descartes] é possível eu estar equivocado [...]” (DESCARTES, 2011b, p. 14). São julgamentos feitos na solidão, pois nada do que havia percebido em sua trajetória de ardente desejo de conhecimento, no contato com tantos professores e com diversos campos de estudo, lhe dava satisfação, não lhe retirava suas constantes dúvidas, isso faz de seu método ou de seu tratado, precisamente assim nos diz, uma história – um conto.

A sua inquietação se sobejava àquilo que continha nos livros, ao que se produzia na “[...] entrevista com os homens mais nobres das idades passadas [...]” (DESCARTES, 2011a, p. 16). Partindo de uma angústia de escapar ao engano, seu método-ficção não podia ficar à mercê dos outros homens, nem apoiar-se em fundações tão suspeitas como as da filosofia, pois “[...] ainda não há uma única questão dentro de sua esfera que não esteja ainda em disputa, e nada então que não esteja em dúvida [...]” (DESCARTES, 2011a, p. 18). E, por mais “absurda e incrível” que seja uma opinião qualquer, já fora sustentada por algum dos filósofos. No meio de tantas controvérsias, fica encantado com a matemática pelas certezas que oferece. Deste modo, Descartes abandona por um tempo o estudo das letras; para se desembaraçar, toma – solitariamente – a si próprio como objeto de

deve fazê-lo: se quiser obter a verdade – deve pagar o preço da loucura (DESCARTES, 2011b, p. 31-33) (FOUCAULT, 2009, p. 46-47, 141).

conhecimento – vai aprender com o “grande livro do mundo” (DESCARTES, 2011a, p. 18).

Na história do Iluminismo, Reinhart Koselleck perceberá um ingresso num estado de crise permanente (KOSELLECK, 1999, p. 9). O Iluminismo seria uma resposta à necessidade de componente neutro, ou ato neutralizador, que o jogo político, cada vez menos ajustável aos ardis morais, havia passado a exigir.

À perda de unidade da Igreja, “[...] a ordem social como um todo saiu dos eixos” (KOSELLECK, 1999, p. 21). Era preciso encontrar, o mais rápido, uma solução à guerra civil religiosa. Em meio às aflições da guerra, uma divisão se procede no indivíduo: a do homem e do cidadão, do privado e do público, dos segredos e dos deveres, da nostalgia da paz e do desejo de poder. “O astuto refugia-se nos recantos secretos do seu coração, onde permanece seu próprio juiz [foro interno], ao passo que os fatos externos devem ser submetidos ao juízo e tribunal soberanos” (KOSELLECK, 1999, p. 23).

Esses afastamentos vão se ampliando, até que os impasses do Absolutismo, implementado para refrear as guerras civis, fiquem incontornáveis. Porque quem se submete ao soberano vive apenas por meio dele, quem o refuta é com toda culpa aniquilado. A posição do súdito deve ser sempre silenciosa – a sobrevivência do homem refugiada nos segredos da consciência. A consciência se torna privada – a justiça, intercambiável na imensa gama de interesses – a atitude interna e a ação externa vão ampliando sua discrepância. Koselleck cita Shakespeare: “Pois esta mesma palavra, Revolução, separou-lhes da alma as ações do corpo” (SHAKESPEARE apud KOSELLECK, 1999, p. 29).

Do Estado absolutista, emanam: o desamparo externo da opinião privada; o problema da convicção, em vista da pluralidade de interesses e consciências; o jogo da culpa do súdito e da responsabilidade do monarca absoluto; um arranjo racional para por fim à guerra civil religiosa; a luta por causas particulares.

Irá refletir Reinhart Koselleck, a partir da leitura de *O leviatã*, de Hobbes, que “O Estado construído segundo a razão não é um puro ‘Estado de razão’, como o século seguinte [XVIII] esperaria, mas um Estado para homens que agem tanto freqüentemente contra a razão quanto a razão se opõe a eles” (KOSELLECK, 1999, p. 33). Como uma

máquina de leis, o Estado faz do homem um ser alienado, e desempenha as funções de “[...] um juiz racional de homens irracionais” (KOSELLECK, 1999, p. 33).

Em seu surgimento, o Estado moderno incorpora uma neutralidade moral, excluindo intencionalmente o homem do estatal, pondo ali o cidadão: “O homem só é livre em segredo, só é homem em segredo” (KOSELLECK, 1999, p. 38). O Iluminismo quer, portanto, atuar na publicidade do tácito, na expansão do foro interno privado ao domínio público; nesses passos para fora é que se garante o triunfo da Luz.

Passando pela *Dialética do Esclarecimento*, de Theódor W. Adorno e Max Horkheimer, veremos uma confrontação de identidades de uma mitologia arcaica e de uma mitologia do esclarecimento. Nesta dialética, *Aufklärung* se refere a um processo histórico que extrapola o que se chamou de Filosofia das Luzes – mas à libertação das potências místicas da natureza, ao desencantamento do mundo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 17, 18).

Conforme Adorno e Horkheimer, com o objetivo de dissolver os mitos, ao substituir a imaginação pelo saber, o esclarecimento conduzirá o homem à posição de senhor, onde o entendimento vence a superstição, debelando assim o medo, “A técnica é a essência desse saber [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 18). A matemática, canonizada em sua funcionalidade absoluta, fora legitimada como o agente que resolverá os constrangimentos na aversão à dúvida, de maneira que os simbolismos espaciais do número afastarão os conceitos vãos dos fetichismos verbais. Quer-se a linguagem suplantada por fichas neutras.

Quando “[...] os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 18), expurgaram as querelas que acompanham a substância e a qualidade, a ação e a paixão, o ser e a existência: “[...] a ciência já podia passar sem semelhantes categorias” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 19). Em outras palavras, isso equivaleria à destruição do animismo.

A verdade se torna superstição, e tudo se move em grandezas abstratas. “Para o Esclarecimento tudo aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão: o positivismo moderno remete-o para a literatura” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21). A natureza se converte em mera objetividade, perdendo feitiços, distinções e heterogeneidades, uma vez que os pensamentos são autônomos aos objetos, e estes, como

substratos da dominação, não admitem personalidades. Os animais para a ciência são meros exemplares, objetos de pesquisa sem personalidade.

Desencontram-se as representações e as coisas representadas: a magia é vencida pela técnica; a semelhança pelo trabalho; a mimesis pelo signo. Como um dos restos do mítico, cabe à literatura lidar com o anímico da representação. As letras trazem o rosto do arcaísmo, persistente na tensão entre palavra e mundo. O xamã em seus ritos tem de se misturar ao vento, à chuva, à serpente, no seu emaranhado; o cientista se conserva à distância por meio da qual os elementos se veem desprovidos de qualidade, as coisas são depositadas numa faixa homogênea, o que verte a linguagem em uma tautologia. Legam-se à fantasia do literário os mistos e as representações difusas que escapam aos quadros da classificação objetiva.

Para firmar os paradoxos do mito antigo esclarecido e do mitológico da Luz científica, os frankfurtianos apontam a perda da autoconsciência do esclarecimento, que por conta desse dispêndio recoloca a Ilustração no mito, aliás, na mitologia mais antiga – o mito solar patriarcal. “Só o pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 18). O esclarecimento, semelhante aos heróis das lendas, se dispõe a absorver as energias do inimigo, alimentando-se das forças resistentes que encontra. Assim, o pensamento impessoal, de âmbito geral, impõe-se ao animismo da verdade universal.

Com inversões perspicazes de seu jogo de mitificar a razão e racionalizar o mito, ao lidar com esses processos de crescente separação entre sujeito e objeto, Adorno e Horkheimer posicionam essa iluminação abstrata em desacerto com relação aos seus próprios valores objetais, mas por um acidente – precisamente, a caracterização una do Esclarecimento – promulgam infortunadamente a abstração. Entretanto, numa outra direção, menos afastada dos episódios autóctones, dos corpos que comercializam as ideias, não se desconsiderará a grande variedade de Iluminismos, sem maiores promessas de síntese: o Iluminismo francês, o Iluminismo inglês, o Iluminismo alemão, o Iluminismo escocês, tantos mais... E tantas diferenças que há entre os autores luminosos – acrescentem-se ainda outros, que escapam ao caráter “senhoril” das Luzes, os Iluminismos marginais...

Atento a algumas dessas cores locais do Iluminismo, Robert Darnton, em *Boemia literária e revolução*, irá voltar-se para o que ainda estaria soterrado por muitas camadas de história: os Iluminismos perdidos de subliteratos da clandestinidade e da literatura panfletária. Em seu levantamento, Darnton rechaça a percepção exclusiva de uma elite cultural e questiona uma “[...] visão pretensiosa, sumamente metafísica, da vida intelectual do século XVIII” (DARNTON, 1987, p. 14).

Nas últimas décadas desse século, Paris irá receber uma quantidade imensa de escritores, perambulando pelas ruas com o sonho de serem um Voltaire, de pertencerem ao Alto Iluminismo. No entanto, era preciso ter, muito além de um belo estilo, boas referências e ideias “sadias”, simpáticas ao sistema. A renda desses profissionais estava basicamente a cargo do patrocínio do Estado, de suas bolsas e pensões. “Em certos casos, o governo subsidiava escritores que tivessem feito a propaganda a seu favor” (DARNTON, 1987, p. 21), aquilo que era considerado nocivo, que incitava a revelia, sofria perseguições e censuras. Refinamentos, *status* social, privilégios de proteção são o que conduz às regalias do governo, das quais o proletariado literário se via bem distante – apenas talento não bastava (DARNTON, 1987, p. 32).

Os subliteratos, muitos deles já na miséria e na vida criminosa, possuíam no círculo *underground* da clandestinidade maior liberdade para escrever, havia *ghostwrites*, panfletistas, sensacionalistas de todos os tipos. Para Darnton, essas figuras, muito abaixo do prestígio dos *philosophes*, tinham a vantagem de, sem se preocuparem com as educadas cerimônias da argumentação imparcial, desafiar as autoridades, o que dava bons rendimentos àqueles tipos de literatura proibida. Mais próximo da linguagem popular, tenham desempenhado talvez um papel muito importante e ignorado na história da Revolução, “Difamavam a corte, a Igreja, a aristocracia, as academias, os salões – tudo que fosse elevado e respeitável, sem perdoar a própria monarquia – com uma insolência difícil de imaginar ainda hoje [...]” (DARNTON, 1987, p. 39). Crônicas de adultério, pornografias, fofocas a questionar as ordens, a demonstrar insistentemente a decadência da aristocracia.

Com a crescente procura por livros proibidos, devido a melhores condições da população e diminuição do analfabetismo, esta boemia literária, embora não possuísse um conjunto definido de princípios (DARNTON, 1987, p. 44), com seu panfletarismo rude, conforme a avaliação de Darnton, foi revolucionária na medida em que pôde “Expressar a

paixão de homens que detestavam visceralmente o *Ancien Régime*” (DARNTON, 1987, p. 49). Assim, arriscará Darnton que “Foi nesse ódio das entranhas, e não nas refinadas abstrações de uma bem tratada elite cultural, que o extremismo revolucionário jacobino articulou seu verdadeiro timbre” (DARNTON, 1987, p. 49).

Para Koselleck, o Iluminismo precisou renunciar sua autoconsciência. Seu significado político deveria permanecer oculto aos próprios atores. O segredo maçônico, o foro interno privado do súdito, a crítica filosófica, a participação política indireta da burguesia tinham de se reconhecer a si próprios como inocentes e, por isso, neutros perante o Estado absolutista e seus meios de coerção.

A segmentação política e moral constituiu uma insuperável crise. A burguesia moderna iria nascer do foro interior secreto de uma convicção privada, como o exemplo significativo das lojas maçônicas, cercadas de segredo, “inofensivo” à Igreja e ao Estado. O segredo unia o mundo burguês e garantia sua existência independente.

“A crise se torna manifesta, mas a crítica oculta” (KOSELLECK, 1999, p. 93), nestes trâmites era necessária a formulação de pensamentos de aparência apolítica, numa esfera não-religiosa, para que possam julgar adequadamente e obter resultados justos e isentos. Mas ao fim irão criticar indiretamente o Estado e a Igreja. O Iluminismo só poderia pois se desenvolver na hipocrisia de uma política indireta.

Na sua tática de camuflagem, o crítico tem de esquecer interesses. Koselleck dispara: “O rei por direito divino parece modesto quando comparado ao juiz da humanidade, ao crítico que toma seu lugar e acredita, como Deus no Juízo Final, poder submeter todo o Universo aos seus veredictos” (KOSELLECK, 1999, p. 105). Koselleck chama a atenção ao fato de que para haver a crítica será necessário um nivelamento de todos, uma redução de todos os homens eminentes, inclusive o rei, à condição de cidadão.

O crítico se eleva, portanto, como o novo mestre a recomendar frugalidades, a exigir cuidado ao considerar as realidades aparentes. Para tais empresas, o anonimato político do Iluminismo, ou sua impessoalidade, cairá num ofuscamento interno da sua própria dissimulação. E o mais irônico é que “Obscurecer a compreensão desta dissimulação como dissimulação era a função histórica da filosofia da história” (KOSELLECK, 1999, p. 161) Nas raias da Revolução, inaugurar-se-á a base de uma cultura das utopias: “O Iluminismo vai subjugar a história do mundo como uma extensão

da história europeia, para ingressar num estado de crise permanente” (KOSELLECK, 1999, p. 9). Esta tem como germe o Estado burguês.

Em vista de algumas dessas iniciais considerações sobre o esclarecimento, seja na ordem abstrata dos conceitos, seja na percepção das diferenças de Iluminismos, seja na moral da desumanização do pensamento, deparar-nos-emos desde os primeiros enredos de uma modernidade trágica, nesta síntese provisória, com cenas de crise – do problema de liberdade, da verdade em jactação, dos colapsos da consciência.

Todas essas tramas de Iluminismos descritas nos fazem retornar ao problema da escritura moderna, ao vazio moderno das imagens que exige os significados particulares do observador, ao silêncio das representações, analisados por Foucault.

2.3. JOGOS DE SIMILITUDE

É a partir do século XVI, elucida-nos Foucault, em *As palavras e as coisas*, que o saber não mais se realiza nos jogos infinitos da similitude. A Renascença cumpre aquele estágio em que o mundo viu sua última integridade, quando a linguagem apenas se movia através dos espelhos: “O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repartindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem” (FOUCAULT, 2007, p. 23). Nesta ordem simbólica, os elementos se compõem no campo do Mesmo, aos harmônicos suaves das intermináveis correspondências de uma grande unidade. Entre muitas formas do saber da semelhança, Foucault classificará estas quatro: conveniência, emulação, analogia e simpatia (relativa à antipatia).

Na conveniência o parentesco se apresenta de forma espacial, as extremidades trazem suas misturas, os elementos podem permutar-se através de sua vizinhança e vão formar um regime comum, uma cadeia pelo efeito de proximidade: “[...] a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo que o cerca” (FOUCAULT, 2007, p. 25). A alma e o corpo são convenientes, no que se tocam, um diz ao outro seus segredos, nos acidentes de seus movimentos são provocadas alterações. Por causa dos pecados da carne, a alma se torna espessa, mais pesada, por causa das paixões da alma, o corpo sofre. Os corpos se imbricam nas fronteiras e fazem espelhamentos: “[...] limos nos dorsos das conchas, plantas nos galhos dos cervos, espécies de ervas nos rostos do homem [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 25). As partes representam o lugar de onde vêm, sempre numa conjunção do anterior e posterior, como se houvesse uma linha que os seguisse.

Na emulação há uma conveniência que supera o distanciamento, transpõe a ausência de elos intermediários, sem existir propriamente contato: “[...] não formam cadeia como os elementos da conveniência: mas, antes, círculos concêntricos, refletidos e rivais” (FOUCAULT, 2007, p. 29). Não se sabe, dos céus aos olhos, das estrelas às ervas, quem evoca quem, nem qual deles faz nascer a semelhança em geminação. No duelo dos gêmeos, a similitude percorre o silêncio do intervalo, que, em momento algum, fora anulado.

Na analogia, as semelhanças ganham um poder frenético, pois não se veem presas a ocupações, ao jogo dos espaços, estão livres para irradiar: “O corpo humano é sempre a metade possível de um atlas universal” (FOUCAULT, 2007, p. 30). Assim também, n’*Os Quatro Elementos* de Murilo, à atração lancinante desses arcaísmos, “O olho tem peixes \ A boca, recifes de coral \ Os ouvidos têm noites polos e lamentos de ondas” (MENDES, 1997s, p. 279). A natureza, como um grande pergaminho, produz mapas em todas as pequenas partes. As pedras, os rios, as árvores, as linhas da mão contêm o universo, basta saber ler os seus mágicos escritos, no instante em que brilham.

Por último, o jogo das simpatias. Ora, não basta dizer que são semelhanças que se atraem, pois nos corpos que se aproximam há tantos caracteres, tantas nuances que se modificam... O fogo leve simpatiza com o ar leve, até que a secura do primeiro será modificada pela umidade do segundo, quando a trilha quente some. Os traços do Mesmo se assimilam e as diferenças se atacam, num ponto em que as individualidades são transformadas, mas numa direção ao idêntico.

Nas tensões desse Ímã Único da natureza, a antipatia surge como gêmeo. O antipático isola, afasta as inimidades naturais: plantas que disputam a luz, como animais, têm ódio entre si. O fogo, o ar, a água e a terra estão posicionados estrategicamente: sustentado pela terra (fria e seca), o mar (frio e úmido) é separado do sol (quente e seco) pelo ar (quente e úmido). A simpatia e antipatia decidem justos movimentos. A atração simpática e o choque antipático dão ao mundo o seu volume.

A erudição da semelhança, a que deslinda os mistérios em seus difíceis sinais, verterá a realidade na oposição: microcosmo e macrocosmo. Desta maneira, há apenas um texto único: sinais que estão fundidos nas coisas, de modo que haja palavras nas coisas e coisas nas palavras. Não existe aí linguagem arbitrária, mesmo os escritos antigos são

mundos a desafiarem a interpretação: “A herança da Antiguidade é como a própria natureza, um vasto espaço a interpretar [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 46).

Esse esoterismo arcaico, crivado nas leis de afinidade, na mágica correspondência, exige nos estudos uma investigação de todos os aspectos possíveis, desde a apreciação do que está escrito na natureza, ao que foi dito pelos homens e poetas. Deste modo, os comentários jamais se completam. “A linguagem tem em si mesma seu próprio interior de proliferação” (FOUCAULT, 2007, p. 56).

A fala é precedida pela escrita, pois não se falará antes da leitura do mundo. Mesmo em líricos modernos que atravessam o século XX, como Murilo Mendes, a natureza escreverá semelhantes, “Escuto as plantas crescerem \ E o diálogo sinistro e contínuo \ Das ondas com o horizonte” (MENDES, 1997d, p. 355). Assim, todo comentário não pode se deter senão no comentário futuro. Talvez porque haja um Texto Primitivo que se perdera, antes de as línguas se multiplicarem na Babel. À soberania deste Texto Primitivo, não se poderá cessar até que seja reconstituído.

Foucault aponta que o estoicismo vê a língua sob o significante, sob o significado e sob a “conjuntura”. Diferentemente, na modernidade se evocou um sistema binário, um regime de signos puramente representativos, arbitrário, de sorte que o signo não está mais ligado àquilo que significa, abole-se a similitude com a qual o significante se comunica com o significado. Por essas alterações, Foucault demonstra com clareza uma história do movimento da arbitrariedade da linguagem, quando as palavras e as coisas se separam, quando a interdependência da linguagem e do mundo se desfaz.

No arbitrário, a representação não dirá nada além do que diz. “Nada mais há em nosso saber nem em nossa reflexão que nos traga hoje a lembrança desse ser. Nada mais, salvo talvez a literatura [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 59-60). A literatura à sua maneira, num caráter “diagonal”, manifesta esse ser da linguagem, cujas palavras ficam cheias de natureza, não se conformando com um vazio de coisa na palavra. Na moderna literatura, dir-se-á menos no conteúdo que no significante, sem buscar a palavra primeira, “[...] a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa” (FOUCAULT, 2007, p. 61).

[...] de Hölderlin, a Mallarmé, a Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte

profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI. (FOUCAULT, 2007, p. 60)

Por uma antiguidade diagonal, um contradiscurso às representações puramente modernas, a literatura perpetuará o jogo mágico da mimesis: de uma comunicação entre os constituintes da representação, que, na ordem impessoal, já declarara sua falência. O anacronismo de Quixote, refletirá Foucault, ainda a seguir as marcas de similitude, consoante as aventuras das antigas novelas de cavalaria, se evidencia nos embates de uma impossibilidade de comercialização de realidades subjetivas, sustentadas pelo personagem, em sua profunda crise, válida também para o sujeito moderno. Assim como em Cervantes, no contradiscurso de nosso lírico e de seu olho circular, “Há uma conspiração nas ondas, nas plantas e nas pedras \ Eu dei a mão a dois mundos” (MENDES, 1997c, 290), numa tradição quixotesca que se anuncia. O ser bruto de que fala Foucault, ou essa espécie de texto primitivo perdido, difícil de enunciar, deve contar com a loucura do poeta, porque “O poema absurdo dorme na pedra \ ‘Levanta-te, toma essência, corpo’” (MENDES, 1997d, p. 337). No “Poema Abraço”, devaneava-se sobre esta síntese sobre a qual discute Foucault: “Sim: letra e nuvem \ Lutam com o sonho \ pela posse do poema”. (MENDES, 1997d, 370).

Quixote, com os resíduos medievais, é o cavaleiro errante que, ao passar pelas ruínas das semelhanças, quer experimentar o que ainda vive nos livros, assim representa a representação antiga: “Ele é o herói do Mesmo” (FOUCAULT, 2007, p. 63). “Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já escrita” (FOUCAULT, 2007, p. 63), é uma escritura a errar pelo mundo. A literatura moderna traz consigo, portanto, os estigmas de um encantamento deslocado. O sujeito lírico muriliano, num conjunto muito amplo de escrituras esvoaçantes, também vive intensamente essa encantada desmesura do interpretar: “Eu vi os anjos no meio-dia intenso \ Na nuvem indecisa e na onda sensual” (MENDES, 1997d, p. 326). Olhando “para tudo com o olhar ambíguo” (MENDES, 1997s, p. 268), o nosso pastor-pianista barroco-surrealista embaralha os códigos, apresenta novos nexos (CANDIDO, 1986, p. 85): “Vejo ao longe com alegria meus pianos \ Recortarem os vultos monumentais \ Contra a lua” (MENDES, 1997d, p. 343), trata-se de uma “[...] linguagem logicamente aberrante mas poeticamente viável”, disse-nos Antonio Candido, consumada em paradoxos temporais, “[...] a situação teoricamente primitiva de apascentador de rebanhos é atravessada pelo choque insólito de objetos inanimados e

tecnicamente modernos [...]” (CANDIDO, 1986, p. 84). O nosso visionário não se contenta, no entanto, apenas com a exposição desses estranhos encadeamentos semânticos, ainda cuida de, ao tecer sua escritura errante, afetar ou erotizar o significante: “As camélias lambem \ O sexo de teus lábios” (MENDES, 1997r, p. 232).

Ao favorecer ao reencontro mágico dos “parentescos subterrâneos” das coisas (FOUCAULT, 2007, p. 67), realinhando as similitudes dispersadas, o poeta oferece ao mundo desvios impensáveis, veremos “Daí sem dúvida, na cultura ocidental moderna, o face-a-face da poesia e da loucura” (FOUCAULT, 2007, p. 68).

O DOUTOR:

Desculpem, que sou penetra!...
Não creio que fui chamado.
Mas estejam descansados:
também sou meio poeta.
Mas estejam descansados:
não vim fazer poesia.
Vi o poeta na praia,
me pareceu assim doente.
Poeta, incline a cabeça:
abra os olhos bem, assim.
O diagnóstico sibilino,
eferoidal, apocalíptico,
acusa sintomas graves
de loucura neste poeta.
(MENDES, 1997e, p.132)

Conforme Foucault, a literatura moderna surge de arcaísmos vivazes e deles ainda se sustenta. Ao considerarmos tantas faixas literárias que quixotescammente se cruzam no fazer moderno literário, inclusive, como já apontamos, no de nosso poeta da geração modernista de 30, perceberemos o ser símil perturbando intensamente a letra, desde Cervantes, Shakespeare, passando por Hölderlin, Mallarmé, até Artaud, o que dificulta, sobretudo para o nosso poeta convergente, discriminar, distinguir, organizar as ficções, as afecções, a sua loucura poética, “No entroncamento de linhas de opinião e de correntes estilísticas que influenciaram a poesia de Murilo Mendes, torna-se difícil isolar uma filiação hegemônica. É que o poeta respira permanentemente a atmosfera de rápida e intensa metamorfose” (LUCAS, 2001, p. 15). Observaremos, sentiremos, em Murilo, ardentes imaginações, viagens delirantes, ficções-afecções, aquilo que circula fora dos mapas, admitindo especial fluidez.

A poesia e a loucura num face a face, mas como no poema acima o médico também é meio poeta, também não está, portanto, assim como o Bacamarte³ de Machado de Assis, imune ao jogo da loucura. Ao pensar sobre as crises do novo tempo, Foucault cuidadosamente mostra os trâmites que envolveram, ou permitiram desencadear, a segregação do louco, a qual, na verdade, não pode ser entendida simplesmente como corolário do exercício soberano da razão. “A Não-Razão do século XVII constituía uma espécie de ameaça aberta cujos perigos podiam sempre, pelo menos de direito, comprometer as relações da subjetividade e da verdade” (FOUCAULT, 2009, p. 49). O sujeito desatinado, cujo pensamento erra, não meramente avilta a si mesmo, sinaliza a todos sua perigosa existência.

2.4. A INTERNAÇÃO BESTIAL

Um século e meio, do XVII ao início do XIX, durarão as casas várias de internamento. A modernidade, que desponta perdendo seus loucos em excursões marítimas, passará a agrupá-los em Hospital Geral (Paris – 1656), Casas de Trabalho (Inglaterra – 1575: ato que prescreve as construções), Casas de Correção (Hamburgo – 1620)... “[...] Hospital Geral é um estranho poder que o rei estabelece entre a polícia e a justiça, nos limites da lei: é a terceira ordem de correção” (FOUCAULT, 2009, p. 50). O diretor tinha autoridade para internar qualquer cidadão. No regime absolutista, essas práticas de internamento, nas mais diferentes instituições, não se exercem como ações medicinais, o que surgirá imediatamente após a Revolução. Num primeiro momento, animadas na sociedade disciplinar, tinham um significado corretivo.

Era uma confusa combinação de repressão e assistência. O monarca absoluto, envolvendo tanto os burgueses quanto os clérigos e freiras, nomeava gentes da burguesia para gerirem os hospitais e contava com a assistência da Igreja para tratar os internos. Utilizando alguns dos antigos leprosários da Igreja, seria muitas vezes difícil definir, em tal vida de convento, constata Foucault, a razão, os objetivos daquelas instituições.

Com a insígnia da religião e da ordem pública, a internação cumpre erradicar a fome e a mendicância, mais que isso, quer eliminar a ociosidade e a vagabundagem... Nos conventos hospitalares, os loucos se afundam na massa indistinta dos pobres e vagabundos

³ Personagem de *O Alienista*, de Machado de Assis, o qual interna praticamente todos os cidadãos de Itaguaí na Casa Verde, até que os manda de volta para casa e se interna a si próprio, vai se analisar a si mesmo, por conta de não manifestar qualquer anormalidade.

(donde, após esses primeiros momentos do internamento, se levantam com uma caracterização mais delimitada), de todos os tipos improdutivos que prejudicam a ordem.

Seis mil pessoas estavam agrupadas⁴ no Hospital Geral de Paris, correspondentes a 1% da população. Ao dar alojamento e alimentação, ao “socorrer” os pobres, os hospitais querem pôr ordem nas obscuridades da vida marginal, alternam caridade e punição, o que irá implicar significados políticos, sociais, religiosos, econômicos e morais. As Casas de Trabalho, e Hospitais Gerais, acabarão por expulsar os doentes contagiosos e, com isso, assinalam seu distanciamento para com um princípio hospitalar (FOUCAULT, 2009, p. 55).

Coagidos física e moralmente, os internados são corrigidos com trabalho, mas não seria propriamente a punição por meio do labor, porém um recobrimento do sujeito com interesses, às exigências irrevogáveis de produtividade (FOUCAULT, 2009, p. 67). Prendem-se os ociosos e estimula-se seu desenvolvimento e educação, eles vão sendo inseridos na realidade econômica.

Facilmente se presume nessa coerção da inatividade dos indivíduos, vivida pelos loucos, pobres e outros dissidentes, um dispositivo de “[...] proteção social contra a agitação e as revoltas” (FOUCAULT, 2009, p. 67). Na Inglaterra e na França essas casas, e sua correção de vagabundos, são implementadas nas cidades mais industrializadas (FOUCAULT, 2009, p. 69). Ademais, com os serviços, o Estado adquire mão-de-obra barata e controla demandas e preços.

Aos sentidos tanto quanto for possível do mote do trabalho, o louco não é mais aquele que vem de um outro mundo, antes, é um problema local de polícia (FOUCAULT, 2009, p. 63).

De fato, ele continua a vagar, porém não mais no caminho de uma estranha peregrinação: ele perturba a ordem do espaço social. Despojada dos direitos da miséria e de sua glória, a loucura com a pobreza e a ociosidade, doravante surge, de modo seco, na dialética imanente dos Estados. (FOUCAULT, 2009, p. 63)

⁴ Em 1676, o rei prescreve o estabelecimento de um Hospital Geral em cada cidade. Lyon já possuía em 1612 a sua Caridade. No bojo das instituições da igreja vão surgindo os hospitais. Na Inglaterra, autoriza-se a construção de uma Casa de Correção por condado, em 1575. As *workhouses* fariam um sucesso ainda maior, prescritas em 1670. Na Alemanha, e em países de língua alemã, as Casas de Correção, uma das quais, a de Hamburgo, fora inaugurada em 1620 (posterior apenas à Caridade de Lyon), multiplicam-se durante o século XVIII. Tal prática em pouco tempo irá disseminar-se por toda Europa. FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 49-55.

A partir da Renascença, o alienado sai do esquema transcendente da loucura para a condenação do trabalho, para sua obrigação moral do comércio. Ao serem percebidos como fracasso por sua ineficácia, em seu valor funcional, no início do século XIX, esses antigos leprosários emprestados à loucura irão desaparecer (FOUCAULT, 2009, p. 70). Desajustado às exigências da vida coletiva e do trabalho, na classe dos desagregados, o louco exibe sinais de singularidade em relação aos outros marginais. Sua marca, no entanto, jamais deixou de ser imprecisa.

Das transcendências imaginárias às falhas no trabalho, a loucura encaminha-se, ao desligar-se das interações, ao laboratório. Conforme Foucault, poderíamos assim esquematizar: até o Renascimento, consistia num problema de família; no regime absolutista, numa desordem social; após a Revolução, na ordem medicinal. Evidentemente, a segunda não encerra a primeira, assim também será a relação da última com as anteriores.

É para pensar uma “Arqueologia da Alienação” que Foucault irá perscrutar os dispositivos modernos da racionalização da sociedade os quais permitem esta alteridade do desatino se confinar na estreitíssima existência do doente. A loucura, prestigiada na cultura do século XVI, culminando, como doravante veremos, em Shakespeare e Cervantes, será no século XVII desvalorizada, reduzida a silêncio nos internamentos. E a partir do XVIII se alçará como um problema médico.

Em *Doença mental e psicologia*, Foucault ressalta a necessidade de se corrigir um lugar-comum: de que alguns considerados doentes mentais em nossa sociedade poderiam ser talvez respeitados xamãs, sacerdotes ou iminentes magos em outras. Há nisto uma projeção de temas culturais que assinala as formas mórbidas a serem expatriadas. Por isso, não se deve perder de vista o caminho no qual se operou a ligação histórica do indivíduo desviante até a doença. É com esta que se realiza o estatuto de uma radical exclusão (FOUCAULT, 2008, p. 76).

Se à primeira vista a Antiguidade teria seus loucos como infortunados espirituais, como endemoniados, e homens impuros, consumidos na insensatez da heresia, da vida profana, reféns das desordens do corpo, das paixões e da embriaguez, a razão moderna irá tomá-los como miseráveis involuntários, como enfermos de pensamento, doentes da alma... Ao pensar esta mui recente fusão da loucura com a possessão (já que o delírio

religioso só poderia aparecer numa sociedade laicizada), e ainda de ambas com a doença, Foucault demonstra um equívoco. Na Idade Média, por exemplo, o louco e o endemoniado não eram de fato a mesma “figura”, nem recebiam os mesmos tipos de cuidados, “[...] deduz-se [equivocadamente] que, se os possessos eram realmente loucos [como a medicina positiva os vê], os loucos eram tratados efetivamente como possessos [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 77). Para considerar de modo mais arguto o tema, Foucault sugere, não propriamente um exame de uma história da loucura, antes, uma “história das ideias religiosas” (FOUCAULT, 2008, p. 77). É como se, ao não se reconhecer em certos tipos, a sociedade não os discernisse entre si, manejando-os indistintamente nos espaços de privação.

É por esta via que na modernidade se faria uma curiosa manobra na qual se posta o homem arcaico, o homem primitivo, numa correspondência imediata ao louco de nossa moderna sociedade; assim como os loucos, aqueles seriam doentes mentais, patologizando-se portanto os homens não-modernos. Um sofisma é que inventa o homem normal, de modo que a anormalidade irá recair, nos séculos XVIII e XIX, numa verdade nosológica. Aquele que estiver enfermo não sofrerá *a priori* alienação, entretanto é a enfermidade que viabiliza a exclusão – estando alienado: o sujeito, eis o sofisma, se verterá em um doente. Segundo o que traça Foucault, não devemos perder de vista que foi através da alienação social e histórica que se criou a alienação psicológica, não o inverso. É preciso então estarmos atentos não ao horizonte dos rostos do “possesso-louco”, para não incorrerem na perpetuação da verdade sofismada da ordenação médica da normalidade, mas à história de um “exorcismo hospitalar”.

À comparação com as Inquisições, na fase dos internamentos, apela-se a rezas, chicotes que purificam, castigos terapêuticos, espancamentos... Reaproveitam-se, inclusive, muitas das velhas ferramentas de torturas que outrora foram usadas para educar os hereges (FOUCAULT, 2009, p. 85). As faltas contra a Razão requeriam medidas contundentes, dado que a linguagem da violência brutal era mais eficaz. “É estranho que tenha sido justamente o racionalismo quem autorizou essa confusão entre o castigo e o remédio [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 87).

Muitos anos serão necessários até que esses homens, irregulares como a lua, se “livrem” da culpabilidade que se lhes marcou e que os unificava. Nesta inquisição racionalista, o processo de confecção do caráter involuntário do desatino conduz os

indivíduos a uma lassa inocência. Na esfera jurídica, a loucura voluntária, em seus lúcidos comportamentos desviantes e criminosos, será proporcional à culpa do réu. Quanto maior o grau de loucura involuntária: mais isento de culpa.

Isso faz cintilar no louco sua animalidade. Mas bem distinta dos conteúdos de uma animalidade transcendente e monstruosa, além do humano. Longe das leis da natureza, ocorre uma subtração do humano, ou apresenta-se uma animalidade sem animal – o inumano. Que suporta frio, fome, sede, intensas dores, sangramentos de tal maneira que deixa a todos pasmos quando observam o preso sobreviver naqueles hospitais, naqueles espaços punitivos que tornariam tão precária a saúde de qualquer outro.

Na sua jaula, cada vez mais particular, o alienado, com todo o furor que lhe fosse legítimo, não possuirá mais um rosto familiar. Nas formas tirânicas do hospício, surge um Bestiário Abstrato, isto é, aquele que não mais esteja subsumido às máscaras primitivas, que torna o louco-involuntário, por sua “negatividade rigorosa”, num homem sem humanidade, o Estrangeiro que desafia a disciplina, que constrange a razão. Não se ajusta, de fato, à animalidade (ou mesmo a “meu nome é Legião”) – logo, as mil faces dispersas da natureza, com a forma das quais o mundo antigo e medieval lhe desenhava, são como que uniformizadas no inumano. Esse Bestiário Abstrato suscita uma multiplicidade de formas imprecisas, de rostos desconhecidos.

Ser um animal abstrato significa estar destituído de voz, habitar todos os espaços do mundo e, ao mesmo tempo, não estar em nenhum deles, como um poeta marginal, “Não tem saúde nenhuma, não tem saída nenhuma [...] Talvez eu não exista” (MENDES, 1997r, p. 242), ser Estrangeiro cativo, condensar em si as energias de uma pura alteridade, indiciar tanto uma existência dividida, quanto a ambiguidade do próprio racionalismo que o exclui. Ele está representado no não-ser.

E o que vamos encontrar agora é o desdobramento, também este teórico e prático da verdade da loucura a partir de um ser que é um não-ser, dado que ela não se apresenta no seus signos mais manifestos senão como erro, fantasma, ilusão, linguagem inútil e privada de conteúdo: trata-se agora da constituição da loucura como natureza a partir dessa não-natureza que é o seu ser. (FOUCAULT, 2009, p. 174-175)

O internamento produz o lugar em que a loucura será confessada, onde possa falar de si própria, até a medida em que os sujeitos presos revelem seus amálgamas sombrios. Note-se que a loucura já não fala pela voz da verdade, como no século XVI. A ordem

medicinal psiquiátrica investirá seus trabalhos para, na sua filantropia da cura, desnublar um signo opaco, desfazer a imprecisão, às pressões anônimas de grupo, do gesto indicativo: “Este aí é um louco” (FOUCAULT, 2009, p. 168). Como objeto de conhecimento, o lunático cairá, nos termos de Foucault, no “Jardim das Espécies”, onde os segredos de suas quimeras quiçá serão cartografados.

Mais propriamente, será no século XIX, após Philippe Pinel (médico-chefe do hospício de *Bicêtre*) na França e William Tuke (filantropo inglês) na Inglaterra, que os internos serão tratados pela primeira vez como humanos. É preciso porém ainda utilizar as aspas. Pinel (e também Esquirol, no hospício de *Salpêtrière*) remodela muitas práticas do encarceramento, retira as feras das correntes, das masmorras, ele instaura a ascensão dos animais à categoria de doentes (FOUCAULT, 2008, p. 84). No entanto, as intervenções terapêuticas visam claramente a um controle ético.

No século XIX, François Leuret (anatomista e psiquiatra francês) “[...] submeterá os seus doentes a um duche gelado sobre a cabeça e entabulará com eles, nesse momento, um diálogo em que os obrigará a confessar que a sua crença não passa de delírio” (FOUCAULT, 2008, p. 85). Observemos este curioso modo de educar:

Leuret: Você promete não pensar mais nisso?
O doente cede com dificuldade.
Leuret: Você promete trabalhar todos os dias?
Ele hesita, depois aceita.
Leuret: Como eu não acredito nas suas promessas, você vai receber a ducha, e continuaremos todos os dias até que você mesmo peça para trabalhar (ducha).
Leuret: Você vai trabalhar hoje?
A.: Já que me obrigam, eu tenho mesmo de ir!
Leuret: Você vai com boa vontade ou não?
Hesitação (ducha)
A.: Sim, eu vou trabalhar!
Leuret: Então você estava louco?
A.: Eu acho que não (ducha).
Leuret: Você estava louco?
A.: Então estar louco é ver e ouvir!
Leuret: Sim!
A.: Está bem doutor, é a loucura.
Ele promete ir trabalhar.
(LEURET apud FOUCAULT, 2002, p. 208)

No século antecedente, usava-se uma máquina giratória onde punham o alucinado para que sua alma, presa a certos delírios, fixada em algumas ideias mórbidas, restabelecesse seus cursos naturais, giravam, giravam, às vezes, talvez várias vezes, até o

desmaio. E injetar sangue fresco para renovar a circulação. Algumas dessas terapias persistiram com Pinel.

O racionalismo conseguiu descobrir, em 150 anos de internamento, que os loucos são humanos, se bem que sem total convicção. E a psiquiatria na sua “missão médica” e cartográfica se colocará à resolução das ambiguidades e equívocos da linguagem da loucura. Entre a loucura-voluntária, daqueles que se apresentavam espontaneamente nos hospícios, querendo viver lá, ou dos criminosos que se fingem de loucos para não serem condenados pela justiça, e a loucura-involuntária dos desatinados que rejeitavam, em seu extremo negativismo, toda lógica a eles imposta, apresentam-se linhas um tanto indiscerníveis, um vazio, e a empresa do preenchimento estará a cargo de um valor medicinal que se funda logo após a Revolução.

Segue-se depois de Pinel uma didática inovadora que repercute por toda a Europa. Após mandar os loucos de volta para casa, estabelece-se uma nova política da loucura, auspiciando-se contrastes com a do Antigo Regime, em todos os seus abusos. Após a “libertação”, o doente ficaria, às provocações de Foucault, com um saldo de dívida, a qual deverá ser quitada com a sujeição; ao retirar o louco dos porões, o médico inscreve o indivíduo que fora uma vez encarcerado numa complacência com o jogo: doença-cura. A era da violência do poder soberano é suplantada por uma disciplina médica (FOUCAULT, 2006, p. 36-37). Ultrapassa-se a penitência, a correção e o trabalho. Neste ponto, a ação do internamento se transformara em uma prática escandalosa, que deve ser esquecida.

O marco de se soltar os loucos, o que não fora executado sem escândalo, agora escandaliza a vida passada carcerária (FOUCAULT, 2009, p. 146). A loucura já vinha se tornando “[...] algo para ser visto: não mais um monstro no fundo de si mesmo, mas animal de estranhos mecanismos, bestialidade da qual o homem, há muito tempo, está abolido” (FOUCAULT, 2009, p. 148). Já consolidada a jurisprudência da alienação, presente aliás no próprio gesto de Pinel, inicia-se uma nova etapa que reagirá à presença difusa dos sentidos do desatino, porque “[...] a loucura tornou-se tão sutil a ponto de ter perdido toda a forma visível e assinalável” (FOUCAULT, 2009, p. 178). Essa justaposição trabalho-medicina no devir histórico da internação representa a repatriação do Estrangeiro, significa recolocá-lo no Estado, neste momento, ao lado do curador.

Cumprido, portanto, no jogo medicinal, dominar esta bestialidade imprecisa da loucura, o polimorfismo de sua “densidade pessoal” (FOUCAULT, 2009, p. 119), desfazer sua áurea enigmática, iluminar as formas arcaicas da personalidade, deslocá-la a um estado zero da natureza, isolando-se da mente a Diferença. E curar.

Foucault consagra como o primeiro livro das “lesões das funções” a “PLATERO: *PRAXEOS TRACTATUS* (1609)”: 193-194

- 1) *MENTIS IMBECILLITAS*:
 - geral: *hebetudo mentis*;
 - particular: para a imaginação: *tarditas ingenii*;
para a razão: *imprudencia*;
para a memória: *oblivio*.
- 2) *MENTIS CONSERVATIO*:
 - sono não natural:
nas pessoas sadias: *somnus, immodicus, profundus*;
nos doentes: *coma, lethargus, cataphora*;
estupor: com resolução (apoplexia), com convulsão (epilepsia),
com rigidez (catalepsia).
- 3) *MENTIS ALIENATIO*:
 - causa inata: *stultitia*;
 - causas externas: *temulentia, animi, commotio*;
 - causas internas: sem febre: *mania, melancholia*;
com febre: *phrenitis, paraphrenitis*.
- 4) *MENTIS DEFATIGATIO*:
 - *vigilae; insomnia*.(FOUCAULT, 2009, p. 193-194)

Em *MENTIS ALIENATIO*, *commotio*, *mania*, *melancholia*, *paraphrenitis*, por exemplo, assinalam estados tão diversos da alma, sinalizando-se de partida que a nosologia das mentes alienadas deverá pôr a si o desafio de inventariar sintomas bastante díspares, se quiser erigir as cartografias do subterrâneo profundo da loucura.

Jonston (1644 – *IDÉE UNIVERSELLE DE LA MÉDICINE*) destacará as perturbações da imaginação (vertigem) e da razão (esquecimento, delírio, frenesi, mania, raiva). Boissier de Sauvages (1763 – *NOSOLOGIE MÉTHODIQUE*), dentre várias classes, exporá a da loucura – doenças que perturbam a razão, conforme as ordens: alucinação, bizzarrias, delírios e loucuras. Para a primeira, a perturbação da imaginação: vertigem, miragem, lapso, inquietação, hipocondria e sonambulismo; para a segunda, a perturbação do apetite: apetite depravado, fome canina... para a terceira, a perturbação do juízo: demência, melancolia, mania, demonomania; para a última, as loucuras anormais: amnésia

e insônia (FOUCAULT, 2009, p. 194-195). Linné (1763 – *GENERA MORBORUM*) erigirá no segmento das doenças mentais: as ideais, as imaginativas e as patéticas. Ideais: delírio, congestão, demência, mania, demonomania, melancolia... Imaginativas: inquietação, visões, vertigem, terror, pânico, hipocondria, sonambulismo... Patéticas: gosto depravado, bulimia, polidipsia, satiríase, erotomania, nostalgia, tarentismo, raiva, hidrofobia, cacositia, antipatia, ansiedade...

Esses pequeníssimos fragmentos, relatados em Foucault, já seriam capazes de nos indicar a imensa dificuldade da empresa nosográfica no universo psiquiátrico. São tantos os caracteres, a envolverem uma variedade tão ampla de males, que, de imediato, se presume a vulnerabilidade de um concerto desses sintomas, de um conjunto bem delimitado de todas essas direções do espírito. Vejamos ainda Weickhard (1790 – *DER PHILOSOPHISCHE ARZT*):

I – Doenças do espírito (*Geisteskrankheiten*)

1. Fraqueza da imaginação
2. Vivacidade da imaginação
3. Falta de atenção (*attentio voulubilis*)
4. Reflexão obstinada e persistente (*attentio acerrima et meditatio profundo*)
5. Ausência de memória (*oblivio*)
6. Erros de juízo (*defectus judicii*)
7. Estupidez, lentidão do espírito (*defectus, tarditas ingenii*)
8. Vivacidade extravagante e instabilidade do espírito (*ingenium velox, praecox, vividissimum*)
9. Delírio (*insania*)

II – Doenças do sentimento (*Gemütskrankheiten*)

1. Excitação: orgulho, cólera, fanatismo, erotomania, etc.
2. Depressão: tristeza, inveja, desespero, suicídio, “doença da corte” (*Hofkrankheit*), etc.
(FOUCAULT, 2009, p. 195)

Estamos diante de uma plataforma cujas inscrições não cessam de se multiplicar. O psiquiatra irá deslocar-se em escopos de classificações cada vez menos unificáveis. Os desdobramentos incessantes das anormalidades da alma fazem do sintoma uma percepção demasiado abstrata que passará a exigir formas de condensação no halo das doenças, “[...] cada uma destas serão tantas outras famílias que agruparão, bem ou mal, a multiplicidade das manifestações [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 196). Seria preciso concatenar a pluralidade de sintomas, estruturando-se os caracteres que se repetem e os que escapam à sistematização, em grandes famílias, em largas estruturas de personalidade, já de antemão

entendidas como doentias, reconhecendo-se assim não haver de fato “[...] a existência de um domínio logicamente estruturado [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 196).

Se a compreensão da loucura por meio da razão apresenta-se, no jogo imanente da dialética, como confusão lógica,⁵ os dossiês psiquiátricos, com toda parcialidade de uma normalidade já prevista, e mal delineada, apenas intuída, estabelecerão os traços distintivos do espírito doente em engenhosos agrupamentos, em formas bastante abrangentes.

Não é simples a “tradução” do que se entendia como loucura em formas médicas, em todos os seus desdobramentos.⁶ Qualquer forma clínica operará, pois, reduções, traições... Não obstante, Foucault pretere a mania e a melancolia, a histeria e a hipocondria, ao grupo da demência, “Num certo sentido, a demência é dentre todas as doenças do espírito, a que permaneceu mais próxima da essência da loucura” (FOUCAULT, 2009, p. 252). Conforme Foucault, “Ela não tem sintomas propriamente ditos, é antes a possibilidade aberta de todos os sintomas possíveis da loucura” (FOUCAULT, 2009, p. 253). É também dos grupos o mais incoerente (FOUCAULT, 2009, p. 262).

As psicoses e as neuroses apresentarão suas polêmicas divisões de espécie,⁷ de famílias, ademais possa haver infinitas combinações entre umas e outras, dentro e fora de seus círculos. Se nos grupos das neuroses, seguindo-se a distinção esquemática de Freud, figurarão basicamente os histéricos, fóbicos, obsessivos, nos grupos das psicoses há um delineamento bem mais confuso.

⁵ Sobre esse vazio intransponível, comenta Foucault: “[...] a análise da loucura entre as espécies da doença, de seu lado, só tinha por princípio a ordem da razão de uma sabedoria natural, e tanto que ali onde se pronunciava a plenitude positiva da loucura só se encontrava a razão, tornando-se a loucura assim, paradoxalmente, ausência de loucura e presença universal da razão. A loucura da loucura está em ser secretamente razão”. Isso faz da verdade da loucura a razão, ou como dirá Foucault, uma quase-razão (FOUCAULT, 2009, p. 207).

⁶ Foucault entende que na nosografia “Tudo se passa como se essa atividade classificadora tivesse operado no vazio, desenvolvendo-se na direção de um resultado nulo, retomando-se e corrigindo-se incessantemente para não chegar a nada: atividade incessante que nunca conseguiu se tornar um trabalho real” (FOUCAULT, 2009, p. 196).

⁷ Em *A perda da realidade na neurose e na psicose* (p. 207-211), de 1923, Freud nos traz algumas distinções esquemáticas. A neurose suprime um fragmento do id (vida instintual); a psicose suprime um fragmento da realidade, às expensas do id. Na neurose, por meio do recalque, impõe-se um processo de fuga (um fragmento da realidade é evitado). Na psicose, a fuga inicial “[...] é sucedida por uma fase ativa de remodelamento” (p. 209). A psicose repudia a realidade e tenta substituí-la. O que irá distinguir, portanto, não será a produção da fantasia, tanto uma quanto a outra produzem a fantasia. Mas se diferem quanto ao lugar, o lugar em que são produzidas, “são resultado da diferença topográfica” (p. 210), de o Ego render-se às exigências da realidade (neurose) ou de o Ego render-se às exigências do id (psicose). FREUD, Sigmund. *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira* (vol. XII). Rio de Janeiro: Imago, 1996f.

2.5. KRAEPELIN, A DEMÊNCIA PRECOCE E SEUS GRUPOS

Emil Kraepelin, ao tomar uso do termo Demência Precoce, de Bénédict-Augustin Morel, irá incluir para uma mesma classificação, o que na verdade extrapola a apreensão de Morel, a Catatonia, a Hebefrenia e a Dementia Paranoide. Em *Demência Precoce e Parafrenias*, cuidará ainda de Demência precoce simples, Demência idiota, Demência embotada, Demência pueril, Demência maneirista e Demência negativista; de Debilitamento mental simples, Debilitamento mental alucinatório e Debilitamento mental paranoide; de Parafrenia sistemática, Parafrenia expansiva, Parafrenia confabulatória e Parafrenia fantástica; de Loucura maníaco-depressiva, Histeria (loucura histórica), Psicoses Psicogênicas, Simulação, Epilepsia, Paralisia, Amênia, Sífilis cerebral... Estas seriam na verdade as formas mais frequentes; e muitas revisões foram feitas.⁸

A Demência Precoce foi descrita por Morel como o que posteriormente se denominou, aproximadamente, hebefreno-catatonia, ou catatonia (GARRABÉ, 2004, p. 18, 20). Morel defendia que a moléstia evolui para o idiotismo, caso o empobrecimento intelectual atinja o indivíduo antes da puberdade, evolui para a demência, caso ocorra após esta fase. O termo precoce de Morel possui portanto uma ambiguidade relativa à idade e à evolução. Interessado nas predisposições hereditárias da doença, Morel pensa em termos de degenerescência, no aparecimento e desenvolvimento precoces da demência (GARRABÉ, 2004, p. 21). Antes mesmo do evolucionismo de Darwin, Morel volta sua atenção para o processo degenerativo, perscruta uma predisposição para a anomalia, em que a loucura dos pais pesaria sobre a criança. Outros como Magnan ainda sustentariam a ideia de degenerescência até entrar por um tempo em desuso (FOUCAULT, 2006, p. 282).

Em uma meticolosa nosografia, a *Dementia Praecox* de Kraepelin passa a comportar a Hebefrenia, a Catatonia e a Demência Paranoide. Mais que demência, Kraepelin a toma como um fenômeno de desagregação da personalidade, o que irá reaparecer, como adiante veremos, em Eugen Bleuler (EY; BERNARD; BRISSET, 1978, p. 535). Kraepelin busca detalhar as anormalidades de seus pacientes, oferecendo-nos um quadro preciso de diferentes entidades abstratas, as quais, entretanto, podem ser permutáveis, ou seja, conservam-se de fato mais distintas no papel do que no doente.

⁸ O tratado de Emil Kraepelin, diante de novas teses, como os trabalhos de Bleuler, Freud e tantos outros, foi bastante revisado e alterado nas suas oito edições.

A Demência Precoce agrupa uma grande quantidade de quadros mórbidos de demências endógenas, isto é, não provocadas a partir do exterior,⁹ produzindo um debilitamento mental no sujeito (KRAEPELIN, 2004, p. 17). Causam a “[...] a destruição das conexões internas da personalidade psíquica” (KRAEPELIN, 2004, p. 19). A Kraepelin, parecem estar relacionadas à juventude, mas admite haver exceções. Já fora designada com outros nomes como Disfrenia, por Wolf, Amblinoia ou Amblitimia, por Evenson, e também Demência Primitiva, Demência Simples, Paranoia Progressiva, Demência Dissociativa, e Esquizofrenia, por Bleuler (KRAEPELIN, 2004, p. 20). Além de muitos nomes, haverá combinações diversas nas perturbações.

A percepção externa ao contrário do que aparenta não está diminuída, salvo a fiabilidade e a extensão das ideias. Dificilmente os doentes mantêm a atenção (perturbações da atividade volitiva interna), não possuem interesses pelas atividades propostas, estão mergulhados num estupor profundo (KRAEPELIN, 2004, p. 21, 22). Nas asas d’“Os pássaros da vertigem” (MENDES, 1997r, p. 232), não organizam o pensamento, não se esforçam a fazê-lo, para alcançarem uma correta solução: “[...] não se fixam num tema, deixam o seu pensamento vagar sem controlo voluntário nas direções mais variadas” (KRAEPELIN, 2004, p. 22).

Fazem digressões, em certos momentos, e se fixam rigidamente num ponto sem permitir interferências, em outros. Quando não se encontram em estado estuporoso são consumidos por extrema curiosidade, espreitam a todos, circulam, vigiam... Mas em outros momentos dão às costas quando são chamados (KRAEPELIN, 2004, p. 23).

A sensação está perturbada pelas alucinações. Acompanham o doente no curso da doença até irem desaparecendo de modo gradual (KRAEPELIN, 2004, p. 23). As alucinações auditivas são as mais comuns, a linguagem secreta das vozes.

No início são normalmente simples ruídos, sons de atritos zumbidos, campainhas nos ouvidos, sinos a tocar (“dobre de finados”), pancadas, movimentos de mesas, estalidos de chicotes, trombetas, cantos tiroleses, outras canções, choros de crianças, gorjeios, explosões, assobios, “disparos e estertores mortais”, “a cama produz ecos de disparos”, a “caçada selvagem” faz um tumulto; o “Diabo vocífera debaixo da cama”. (KRAEPELIN, 2004, p. 23).

⁹ Por isso preferimos utilizar no presente trabalho o termo lírica em vez de poesia, embora obviamente não sejam antagônicos.

Surgem como uma espécie de pensamento dentro do pensamento, “[...] como se fossem produzidas por um ventríloquo [...]” (KRAEPELIN, 2004, p. 23). Muitas vezes são confusas. Como “falsas vozes”, às vezes, não dizem com palavras, “Um doente ouviu os pensamentos dos outros saindo debaixo das solas dos sapatos” (KRAEPELIN, 2004, p. 24). Na loucura, “A poesia sopra aonde quer” (MENDES, 1997d, p. 261). Os doentes têm um fonógrafo na cabeça, as vozes são ritmadas, há os que as ouvem por todo o corpo, nascem do bolso, eles convivem com espíritos diabólicos no ouvido, muitas vezes a ilusão está relacionada a ruídos reais.

Nos dois ouvidos as vozes podem atuar de maneira diferente, escreveu um dos pacientes:

Voz no ouvido direito: “Nunca,” por exemplo em resposta a um desejo.
Voz no ouvido esquerdo: “Estúpido-Jesus-Deus”. Voz no estômago: “Rufia-Pronto-Bom”. Voz no nariz: “Munique; Ohoboy”. Voz no coração: “Rapaz”. Voz no lado direito do abdômen: “Lábrego”.
(KRAEPELIN, 2004, p. 24)

São como “telefone vivo”, captam os sinais que vêm de todos os lados: as “vozes sussurrantes de toda humanidade” (KRAEPELIN, 2004, p. 24), de todas as partes do mundo, “vozes de Deus”, “dos santos”, “dos bem-aventurados”, “dos anjos da guarda”, “o piar de uma ave de um quadro”... (KRAEPELIN, 2004, p. 24), “Uma pomba triangular solta um cântico tão puro”, “Um grito com raio X (MENDES, 1997r, p. 212)”. Os doentes ouvem o próprio pensamento em voz alta. Embora frequentemente percebam o sentido exato, há também as vozes vagas, imprecisas como sermão não compreendido, como se expressassem ao fim das contas conteúdos como: “a batalha está perdida...”.

Habitualmente o que dizem as vozes é algo desagradável e perturbador. E, também na obra de Murilo, faz-se uma poesia em pânico, com “o sofrimento e a angústia que formam a catástrofe” (MENDES, 1997d, p. 314), “Acaba logo, ó mundo, ó cristo, vem depressa” (MENDES, 1997t, p. 545). Em toda parte o sujeito psicótico está sendo ridicularizado, provocado, enganado, ameaçado, o mundo vira uma grande rede de insultos. Seu interior é analisado, as vozes dão ordens: “Deves fazê-lo”, logo em seguida: “Não deves fazê-lo”, “É um caos; não se pode sair”, assevera um paciente de Kraepelin, “Os mitos do mal desencadeados sobre mim \ Me envolvem sem que eu possa respirar” (MENDES, 1997d, p. 316). Tudo é tornado público... Na subjetividade da lírica muriliana,

a cruel relação com o mundo, “Fui construído a golpes de angústia” (MENDES, 1997d, p. 345).

Os homens olham para dentro do cérebro do sujeito, “[...] sua cabeça é desvendada” (KRAEPELIN, 2004, p. 28), em *Poemas*, vê-se a “Cabeça Decotada” (MENDES, 1997u, p. 115). Uma dupla fala toma os pensamentos, “Eu tenho o sentimento de que alguém ao meu lado diz em voz alta o que penso” (KRAEPELIN, 2004, p. 27-28). “Há um telégrafo surdo \ De rosa a rosa, de pássaro a pássaro, de estrela em estrela” (MENDES, 1997d, p. 319). O doente ouve imediatamente o que está em sua mente, ele já não pode pensar sozinho. Todos leem seus pensamentos, os quais são “saqueados, organizados e publicados” (KRAEPELIN, 2004, p. 28). Estranhos enviam-lhe sentidos silenciosamente, ele também os transmite a outros, para suas residências distantes, é um “coro elétrico”. O poeta bem assinala: “Sou um campo onde se decide a sorte dos fantasmas” (MENDES, 1997d, p. 319). “Os seus pensamentos são comunicados por uma máquina, há um ‘arranjo mecânico’, ‘uma espécie de pequena transmissão’, telepatia” (KRAEPELIN, 2004, p. 29). As alucinações são trazidas por magnetismo, por eletricidade. “Há um telégrafo surdo”...

Nas alucinações visuais tudo fica acentuado, “Começam com anéis de variadas cores diante dos olhos, jogos de cores, raios, globos ardentes, visão de fagulhas, todas as coisas parecem distorcidas e erradas” (KRAEPELIN, 2004, p. 29). Nalguns poemas, “Desaba uma chuva de pedras, uma enxurrada de estátuas de ídulos \ caindo maniquins descoloridos, figuras vermelhas se desencarnando [...] (LIMA; MENDES, 1997, p. 246). Nas paredes, estranhas imagens se projetam e formam quadros imaginários. Os reflexos perturbam, as luzes cegam, os olhos são ofuscados por refletores, “uma coroa brilhante e uma estrela ameaçadora”, o imperador da China, “ratos vermelhos e brancos no seu coração”, as ilusões fazem piruetas, veem “[...] as vozes sob a forma de quadrúpedes, cinzentos e pequenos saltitando e volteando no ar” (KRAEPELIN, 2004, p. 30). Nas páginas claras, “Brota uma violeta nos anéis de saturno”, (MENDES, 1997s, p. 281), “Uma sombra risca um fósforo” (MENDES, 1997m, p. 384), “Os peixes passam o pente fino nas ondas” (MENDES, 1997s, p. 269), “Me expulsam da sombra do avião” (MENDES, 1997d, p. 313), a mulher “Penteia os cabelos do relâmpago” (MENDES, 1997d, p. 324).

A comida tem sabor de petróleo, há morfina na cerveja, explodem constantemente dinamites de mau cheiro, há porcarias grudadas no cabelo. Essas percepções produzem sensações somáticas, o doente está amarrado, sente-se tocado em todo corpo, ratos sobem-

lhe o pescoço, espalharam areia quente na cara. Em todo canto há parasitas, a respiração lhe é sugada, o corpo está sendo retirado, despedaçado, correntes elétricas roubam-no ou provocam a ereção do pênis... (KRAEPELIN, 2004, p. 31). Todos em volta são policiais disfarçados; essas confusões todas estão sendo publicadas em jornal. O doente sente no corpo as dores do mundo. Também angustiado, o poeta lamenta: “Eu sofro a terrível pressão do que existiu, do que não existiu e do que existirá” (MENDES, 1997c, p. 309). E haverá sempre “Poemas velozes \ Explodindo no meu corpo” (MENDES, 1997d, p. 370).

A faculdade de julgamento sofre danos. Como se o sujeito tivesse dois cérebros (“Como dois sonhos justapostos” [MENDES, 1997, m p. 382]), os “pensamentos nebulosos”, impossíveis de serem agarrados, a todo momento escapam, “Nuvem prenhe de fantasmas” (MENDES, 1997d, p. 314), vão se amontoando, vão se somando de tal modo que o sujeito não fosse mais capaz de reunir as ideias – em sua mente dispersa.

A realidade circundante é “uma teia de aranha telegráfica de nervos”. Entretanto, ou por isso mesmo, essas volições incompreensíveis, falsas memórias (não obstante esta faculdade não estivesse de fato prejudicada), nobreza dos pequenos deuses e toda coleção de absurdos, nos dão a oportunidade de pensar outros lados da realidade. Dirá um dos doentes: “Toda instituição está ordenada por um relógio, o qual é manejado não pela razão, mas por cabeças loucas [...]” (KRAEPELIN, 2004). O hospício, como metonímia da sociedade, se transforma em um imenso labirinto da loucura. “O doente Roberto, ex-ator, chama a clínica de teatro. Tem razão” (MENDES, 1997w, p. 1018).

A respeito da “Clínica dos Nervosos”, Murilo Mendes comentara que “Existe sempre um fundo de verdade, mesmo que deformada, nas informações dos nervosos. Só que eles possuem um código pessoal, intransferível; não dispomos de chaves especiais para interpretá-lo” (MENDES, 1997w, p. 1018).

Há situações em que o enfermo se comporte de modo, conforme nos relata Kraepelin, *racional*. Decerto, nesses estudos psiquiátricos as relações entre a loucura e a racionalidade, esses jogos de peças absolutas se encontram bastante mal articulados, ao menos, conforme Guattari, veremos-lo à frente, até a guerra de 1914. De todo modo, diremos por ora que Kraepelin percebe, em uns e outros pacientes alucinados, de casos em casos, ao contrário do que tenderia a supor, uma exatidão e competência em algumas tarefas difíceis, grande expressividade na fala, diversos tipos de conhecimentos que

impressionavam positivamente a equipe médica, interesses em atividades que exigiriam apuradas habilidades intelectuais, uma admirável perseverança, bastante rara, aliás, nos indivíduos não-doentes. Esses acidentes impedem a naturalização do louco num mundo de supremo erro.

“Tudo é uma farsa” (KRAEPELIN, 2004, p. 46), dirá um dos pacientes de Kraepelin. O psiquiatra alemão reconhece, no início do tratado, a impossibilidade de sistematizar as ideias mórbidas. Ao que parece, a “Unidade aristotélica \ só funciona no tratado \ na matéria do homem não” (MENDES, 1997h, p. 700). A grande pluralidade de quadros clínicos por si só impõe uma grande dificuldade de concerto (KRAEPELIN, 2004, p. 103). “Mas o texto não total será mesmo divisão” (MENDES, 1997h, p. 700), dirá a *Convergência* de Murilo. Na psicopatologia de Kraepelin, o próprio vasto agrupamento da Demência Precoce exige uma série de “numerosas transições” entre uma fase e outra que não podem ser “delimitadas com rigor”. Kraepelin se ateria a uma descrição clara das formas mais recorrentes.

Kraepelin reconhece inicialmente oito grandes grupos da Demência Precoce até empreender nessas classificações muitas modificações (até postular três, ou quatro). Na série da Hebefrenia, descrita pela primeira vez, em 1871, por Hecker, Kraepelin posiciona como fase anterior a Demência Precoce Simples, que fora designada por Diem. As formas depressivas simples ou estuporosa pertenceriam a um terceiro grupo. O quarto estaria ocupado por estados de depressão com delírios. O quinto, os casos de excitação, Demência Precoce Agitada. A este está relacionado o sexto grupo, a Catatonia de Kahlbaum. Em formas dessemelhantes à catatônica, o sétimo e oitavo incluem evolução de casos paranoides. Apesar de tantos títulos, não se deve desconsiderar que, como afirma Kraepelin, esses tipos podem apenas ser conseguidos artificialmente (KRAEPELIN, 2004, p. 103).

A Demência Precoce Simples consistiria num “[...] empobrecimento e devastação de toda a vida psíquica a que se chega de forma imperceptível” (KRAEPELIN, 2004, p. 104). Inicia-se normalmente na fase do desenvolvimento sexual. Há aí uma certa pobreza de pensamento. Diminuem-se as capacidades para trabalhos e “ocupações úteis”, diminuição da atividade mental, “malbarata o seu tempo em ocupações inúteis, devora, talvez sem escolher nem entender, literatura inadequada, vive sem horários e sem plano” (KRAEPELIN, 2004, p. 105-106). Esses indivíduos acabam se tornando vagabundos e

mendigos, não se sentem bem em nenhuma atividade, estariam num estado de semilucidez, não possuem grandes desejos. Para cuidar desses homens desviantes, dedicam-se “[...] tentativas desesperadas em convertê-los em pessoas úteis” (KRAEPELIN, 2004, p. 106). Esta doença seria uma antecâmara da Hebefrenia.

A Demência Precoce Pueril, a Hebefrenia, ultrapassa o quadro clínico anterior, aparece uma incoerência no pensamento, nos sentimentos e na ação. A debilidade mental se desenvolve a partir de uma inicial melancolia. Em um processo gradual, na Hebefrenia, ocorre uma mudança da personalidade psíquica. Torna-se “distraído, esquecido, negligente” (KRAEPELIN, 2004, p. 108), está privado de ideias e compreensão. Os trabalhos ficam cada vez mais árduos e difíceis de serem executados. Surgem as alucinações, as vozes dentro da cabeça. No seu delírio, a doença está a se espalhar “[...] por todos os membros, [...] já não tem cérebro [...]” (KRAEPELIN, 2004, p. 108). É superior a todos, possui um poder imenso, é o enviado de Deus. Em geral, ao pronunciar seus delírios, fica tranquilo, acalma-se enquanto flui o discurso de ideias desconexas. Esses doentes não possuem profundas emoções, riem e choram sem causas aparentes. Excitam-se abruptamente e também de forma repentina se tranquilizam. Ora loquazes, ora calados, apresentam uma curiosa hilaridade infantil que rapidamente se transforma em choro. Alguns deles tendem a uma religiosidade exagerada, fecham-se sobre si mesmos, a ninguém se dirigem, falam sozinhos.

Kraepelin reunirá sob o nome de Demência Precoce Depressiva Simples ou Estuporosa num terceiro grupo os estágios iniciais de depressão. Kraepelin percebe um declínio psíquico “gradual e definitivo”, se bem que em certos casos os conhecimentos adquiridos, a memória, a perícia em determinadas matérias se mantêm intactos; “[...] cefaleias, vertigens, perturbações do sono, inapetência, grande necessidade de descanso, convulsões histeriformes ou epileptiformes” (KRAEPELIN, 2004, p. 116) são o que se apresentam inicialmente. O fluxo do pensamento depressivo simples muda abruptamente. Suas conversas são confusas, ficam a olhar fixamente para um ponto. A escrita poética muriliana emitirá por diversas vezes sensações de melancolia: “Ecrevo para me tornar invisível \ Para perder a chave do abismo” (MENDES, 1997m, p. 388), “Eu sinto crescer em mim e em minha vida \ A mórbida poesia que vem da irrealização \ Estou detestando esta grande poesia negativa” (MENDES, 1997c, p. 307), “Não me mato, estou cansado demais” (MENDES, 1997r, p. 232). Assim como os hebefrênicos, os depressivos voltam-

se com intensidade para si mesmos. Embora não pesem tanto no quadro clínico, surgem com alguma frequência em meio à melancolia as alucinações, delírios de perseguição e de tipo hipocondríaco, eles já perderam a metade do corpo. Desejariam morrer. A volição está devastada. Estão fracos, têm grande preguiça, não tomam decisões, não possuem iniciativa. Alguns enfermos esperam como crianças serem lavados e vestidos; nos estágio mais avançados vivem em estado de estupor, demonstram uma obediência automática.

A Demência Precoce Depressiva Delirante inicia-se semelhantemente ao último quadro, mas mais avançada, numa forma clínica subaguda. As alucinações eclodem gradual ou subitamente. Os enfermos veem “quadros horríveis”, “três gnomo no bosque”, “figuras celestiais”, os próprios pensamentos... Novamente, as auditivas se destacam, “barulhos de pancadas no ar”, gritos, “conversas terríveis”, as vozes dizem “insultos e coisas refinadas”, são vozes do céu e do inferno, têm “cabos elétricos”, elas falam um “idioma secreto” (KRAEPELIN, 2004, p. 122). Na lírica de Murilo, como será fácil reconhecer, a partir dessas nossas aproximações um tanto metafóricas, há enorme variedade de imagens delirantes, num clima alucinatório, onde o insólito vira regra, “confusão de corpos, formas, planos, de realidade e supra-realidade, de coisas e alucinações” (COUTINHO, 1997, p. 184),¹⁰ ainda o poeta “evangeliza”, “Felizes os visionários: deles é o reino infinito da visão” (MENDES, 1997w, p. 1008); com o “olho fértil” (1997c, p. 300), com o “olfato febril” (1997c, p. 302), é como se o lírico nos dissesse em pânico: “Meu corpo é um estrangeiro” (1997c, p.290).

Nos pacientes depressivos delirantes, as vozes eletrificam os ouvidos, impedem o pensamento. Estes ficam muitas vezes misturados, sem ordenação, a memória falha. Não são capazes de dar respostas aos mais simples questionamentos, em contrapartida, podem resolver com correção e com extrema rapidez difíceis cálculos aritméticos. Estão presentes ideias de culpa, de exaltação, de perseguição. Deliram que há guerra por todo o mundo, este se acha em profunda ruína. O nosso lírico visionário também sabe que “Pertencemos à numerosa comunidade do desespero” (MENDES, 1997c, p. 287), “Não posso assoprar em ninguém \ O espírito da vida \ Nem ordenar o crescimento da criança \ Nem oferecer uma aurora boreal a minha amada” (MENDES, 1997r, p. 238). Com a forte impressão de que tudo seja falso, os sujeitos depressivos veem em cada fato um significado fantástico. Têm

¹⁰ “A alucinação á cabal; nela até os anjos adquirem parentesco com os aviões [...]” (COUTINHO, 1997, p. 185).

delírios vagos. No mundo lírico muriliano, “Às vezes a noiva morta passa no vento chorando [...]” (MENDES, 1997r, p. 235), “Talvez eu não exista \ Porque sou um sinaleiro \ Represento os desânimos espalhados numa geração (MENDES, 1997r, p. 242), “Não sou brasileiro, nem russo, nem chinês, \ Sou da terra que me diz não eternamente” (MENDES, 1997r, p. 241), O doente não é mais um ser humano, é “[...] uma cobaia, a aurora boreal, está morto, já não está nesse mundo, está num outro mundo” (KRAEPELIN, 2004, p. 126). “Atirei ao fogo a medalhinha da virgem \ Não tenho força pra gritar um grande grito \ Cairei no chão do século vinte” (MENDES, 1997r, p. 240). Sua religiosidade se mostra exagerada. Não se ocupam, os pacientes, com o que os rodeia, os seus pensamentos encarnaram. Ecos, respostas evasivas, estado de indiferença, comportamento estuporoso “jogos tolos de palavras e versos sem sentido” (KRAEPELIN, 2004, p. 128) compõem o cenário. Em seu humor, frequentes risos nervosos, tornou-se custoso viver, as ideias suicidas surgem com ímpeto ou como um jogo.

Nas Demências Agitadas, não se propõem distintas caracterizações, pondo assim em relevo tanto as simpatias de um grupo com outro, diferenciáveis por seus graus, todos ao fim concertados na Demência Precoce, quanto a precariedade das distinções, da artificialidade dos arranjos, de inúmeras alterações e reclassificações que o tratado de Kraepelin, ao longo das oito edições, não pôde deixar de sinalizar.

Ao descrever o grupo das Demências Agitadas, aquele que corresponderia à maior quantidade dos doentes, Kraepelin as subdivide em Demência Precoce Circular, Demência Precoce Agitada e Demência Precoce Periódica. Essencialmente se correspondem à Catatonia, descrita por Kahlbaum.

Os doentes da Demência Precoce Circular “[...] tornam-se melancólicos, ansiosos, morbidamente contemplativos, monossilábicos, fixam os olhos constantemente em frente e manifestam ideias de morte” (KRAEPELIN, 2004, p. 129). São esquecidos, possuem aversão ao trabalho; têm insônia, sonolência, às vezes grandes ideias, e pouca energia. Os enfermos no seu desespero pedem ajuda, precisam sair de onde se encontram. Nas alucinações, tão frequentes, sobretudo as auditivas, “acreditam que a cama fala”, que o “diabo fala ao ouvido”, “Os maniquins murmuram” (MENDES, 1997d, p. 348), há “murmúrios secretos”, escutam “[...] vozes interiores do pensamento, sugestões, inspirações, telefone que pensa” (KRAEPELIN, 2004, p. 129). Travam conversas à distância, “a máquina está sempre a funcionar”, estão tomados de confusões, “a minha

mente vai-se” (KRAEPELIN, 2004, p. 130). Incorrem em um grupo de ideias que sempre persiste, o pensamento é confuso e incoerente. Alguns falam com voz de falsete, misturam idiomas com um certo charlatanismo, conversam com uma entonação absurda. Imitam as coisas de que estão diante.

Veja-se que aparentemente não há grandes diferenças, salvo as questões relacionadas à evolução, duração e periodicidade, em comparação aos doentes das classificações anteriores; novamente, irão apresentar ideias exaltadas, delírios hipocondríacos, com caráter depressivo, alucinações visuais, estupor, influenciamento... Esses enfermos podem ser perigosos, dirá um dos doentes: “Vem sempre tudo repentinamente, em ebulição” (KRAEPELIN, 2004, p. 131).

A Demência Precoce Agitada (subdivisão) possui seu desenvolvimento repentino, ao menos em uma grande parte dos casos, os doentes se tornam “excitados, irritáveis, insubordinados, violentos” (KRAEPELIN, 2004, p. 134), as conversas ficam desarticuladas, são, nas alucinações, contínuas dentro do corpo, há censuras, acusações, bolas de fogo, homens negros, vozes que provêm de Deus, espírito a galope, abelhas zumbindo, todo tipo de fantasias. As máquinas repetem aquilo que eles pensam, os pensamentos estão abertos para todos observarem, sentem choques, os outros lhes tratam com correntes elétricas. Existem pulgas e carrancas que deixam o homem cansado, tudo está a se partir em dois, o doente grita: “estou a cair” (KRAEPELIN, 2004, p. 134-135). Parecem estar perdidos em um grande sonho. No onirismo da lírica muriliana, veremos semelhantes ligações e cortes, “Como sou um resto de raiz \ Um pouco de água dos mares \ O braço desgarrado de uma constelação \\ A matéria pensa por ordem de Deus”... (MENDES, 1997d, p. 396) Afinal como atingir o reino lírico, esse outro lado da noite, sem o desvio delirante?

É aguda a confusão, a mente está dispersa, os doentes estão perplexos, distraídos, fazem comentários monótonos, o cérebro está frio, associam palavras que ouviram há pouco, têm dentro de si um porco bestial, o sujeito é metade mulher e metade homem, as alucinações, vívidas, “Contudo, outros doentes têm sempre uma clarividência surpreendente, fazem comentários certos, resolvem problemas aritméticos com extrema rapidez e correctamente” (KRAEPELIN, 2004, p. 135).

O estados de excitação são semelhantes aos das classificações anteriores, o humor é exaltado: risos selvagens, alegria incontível, ideias de ciúme, indecências, excitação sexual, masturbações e exibicionismo, “inclinações homossexuais” (KRAEPELIN, 2004, p. 137), ao mesmo tempo em que estão a demonstrar afeto amoroso, em curto tempo, se lançam às agressões, “[...] começo abrupto, interrupção igualmente repentina da excitação [...]” (KRAEPELIN, 2004, p. 139). Fazem gestos militares, têm impulsos incontrolláveis, movimentos constantes, não descansam. Produzem sons absurdos, alaridos agudos, “[...] fluir incessante de palavras, recitando, rimando, ralhando, arquejando, grunhindo, sibilando, suspirando [...] dizem tudo a cantar; há ainda os que falam um jargão inventado por eles” (KRAEPELIN, 2004, p. 138). Sobre os enfermos do espírito, Murilo recomendava ao leitor: “Mira-te em todos estes doentes que amaram a vida, poetas abafados [...]” (MENDES, 1997w, 1009).

Para Kraepelin, a Demência Precoce Periódica possui uma duração muito curta, intervalos em torno de poucas semanas, às vezes ocorrerá apenas uma vez ao ano, são portanto cursos muito rápidos de excitação. “No sexo feminino estão relacionados frequentemente com os períodos menstruais [...]” (KRAEPELIN, 2004, p. 140), a excitação, “loucura menstrual”, desperta com o começo da menstruação, é bastante repentina, muitas vezes, ocorre de um dia para o outro, ou no meio da noite. Seguem-se ao ataque: “risos imotivados, piscar de olhos, comportamentos errantes [...]” (KRAEPELIN, 2004, p. 140), semelhantemente às outras agitadas. Kraepelin havia anteriormente pensado que estivesse lidando com uma forma maníaco-depressiva (KRAEPELIN, 2004, p. 142).

Sob o nome de Catatonia, Kahlbaum descreve um quadro com os sintomas de “melancolia, mania, estupor e também um desenvolvimento desfavorável, a confusão e a demência” (KRAEPELIN, 2004, p. 142), caracteriza-se pelo aparecimento de “fenómenos inibitórios” e “espasmódicos motores”. Kraepelin não separará, com base em suas experiências, em aspecto algum a Catatonia das outras formas da Demência Precoce (KRAEPELIN, 2004, p. 142-143).

As “manias de Kahlbaum”, excitação catatônica e estupor, em Kraepelin constituem o fundamento para inserção no grupo da Demência Precoce. Primeiramente se desenvolvem estados de depressão, seguidos de estupor e excitação. Não é fácil reconhecer esses processos, é custoso perceber precisamente a excitação peculiar do estupor catatônico. Os doentes são inquietos, têm insônia, suas ações são impulsivas,

rotineiramente excitados sexualmente, correm sem destino, em séries desordenadas de impulsos desconexos e sem relação, têm êxtases religiosos, “[...] apaixonam-se nas situações mais insignificantes, realizam perigosos ataques sem consideração por nada nem ninguém” (KRAEPELIN, 2004, p. 146).

Há delírios extraordinários, “Muitas vezes desenvolve-se um estado de perplexidade e confusão. Tudo está encantado, transformado, cheio de enredos e complicações, enfeitado [...]” (KRAEPELIN, 2004, p. 144), “Como sou um resto de raiz \ Um pouco de água dos mares \ O braço desgarrado de uma constelação \\ A matéria pensa por ordem de Deus”... (MENDES, 1997d, p. 396). Observe-se que não se trata meramente, neste louco face-a-face introdutório da poesia e da loucura, meramente de afinidades para com montagens de sequências semanticamente destoantes de palavras, mas também de encantamento, perplexidade, confusão, escândalo, vozes desconhecidas, fala rítmica, delírios místicos, alucinações, enredos oníricos e ainda muitas complicações... “Da minha cabeça a vida sai armada \ Todas as coisas pensam em mim por mim contra mim” (MENDES, 1997s, p. 265). Com o lirismo de Murilo, “Começa-se a filmar o interior do cérebro” (MENDES, 1997b, p. 1317). No terreno psicopatológico, Kraepelin notava nas tramas delirantes dos doentes que os ossos vão crescendo para fora do corpo, as mãos apodreceram, três espíritos malignos estão na cabeça, todos os seres humanos foram destruídos, o Kaiser faz-lhe um desafio de um duelo de pistolas, “Mãos ao ar!”: diz-lhe uma voz, ele salta na posição de esgrima ao ouvir “Bom Dia!”, queimam papéis importantes, os membros encurtaram, práticas eletromagnéticas tiram-lhe a vitalidade, o doente quer o leite dos anjos. Não se preocupam com o que está à volta, distraídos, têm obediência automática.

Por último, as demências paranoides, subdivididas em graves e ligeiras (diferenciadas mais que qualquer coisa pela segunda apresentar a essência da personalidade menos gravemente afetada). As formas paranoides assemelham-se também ao que já fora descrito até aqui. Começam com simples delírios até operar uma desintegração da vida psíquica. Em muitos casos, já existiam desde a juventude: “[...] frivolidade, amor pelo prazer, atitude desafiante, obstinação, comportamento impaciente e caprichoso” (KRAEPELIN, 2004, p. 162). Há pressentimentos, alucinações auditivas (as visuais são mais raras), convicção de perseguições, os inimigos o circundam... Carros avançam contra ele, as coisas velozes não têm sentido, chegam-lhe murmúrios do mar, a

natureza fala com ele. O enfermo não possui consciência da doença. Os delírios indicam erros de memória, fazem falsificações. O mundo é duplo.

Cheio de bizarras, o discurso paranoide é incoerente, exibe uma “[...] loquacidade idiota, uma tendência para frases altissonantes [...]” (KRAEPELIN, 2004, p. 171), para confusões. Às vezes surge um “completo agramatismo”, a linguagem é pontuada por mudanças desconcertantes. Os catatônicos, cuja fala é “[...] sacudida, rítmica, com entonações completamente desviadas [...]” (KRAEPELIN, 2004, p. 149), promovem alterações estranhas nas expressões, algumas frases são interrompidas, declamam com a cadência de um ator, com neologismos e rebuscamentos, misturados a declarações religiosas, “[...] balbuciam palavras ininteligíveis por vezes em língua estrangeira ou num idioma inventado por eles” (KRAEPELIN, 2004, p. 149).

Esses fenômenos de linguagem descritos acometem os dementes precoces de maneira geral. As verbigerações alucinatórias consistem em frases desligadas sem qualquer conexão. Muitas vezes, o que poderia explicar estranhos enlaces discursivos seria a afinidade sonora entre os elementos. A incompletude de certas proposições ressalta a incoerência do curso do pensamento. Nas anotações, a escrita muda de tamanho, forma, disposição, agregando letras incompreensíveis, “[...] jogam sem sentido com palavras e sons” (KRAEPELIN, 2004, p. 73).

Pensamentos conjecturais, respostas evasivas, mutismo, reaparecimento frequente, talvez como forma de prece, das mesmas expressões e ainda desvios disparatados com relação ao tema vão compor a incoerência discursiva dos doentes. Eles têm dificuldade de encontrar as palavras. Rimas, cantos, tendência para assonância e “[...] jogos infantis com sons” (KRAEPELIN, 2004, p. 82) também são muito comuns, assim como o estilo telegráfico. Na escrita, Kraepelin chama a atenção para um tipo de “persistência” sem sentido, num fluxo monótono do discurso. Há um uso afetado de hífens e de frases exclamativas. Floreados ininteligíveis, agregados caprichosos deixam a conectividade perturbada, “[...] passam rapidamente de um registro a outro” (KRAEPELIN, 2004, p. 78). As frases ficam soltas, estereotipadas, guiadas por uma espécie de impulso contraditório. Aparecem neologismos (com componentes bastante racionais) e uma coleção de sílabas despropositadas. Para Kraepelin, a linguagem dos enfermos se assemelha aos sonhos, uma vez que desafia a compreensão.

Na edição sexta, Kraepelin redistribuiu alguns subgrupos. A loucura periódica e a loucura circular, junto com todas as formas melancólicas e depressivas, descritas acima, foram retiradas do agrupamento da Demência Precoce, assim como a Paranoia diferenciada das Demências Paranoídes. Kraepelin argumenta que a Loucura Maníaco-Depressiva, sua nova classificação, não conduz a um enfraquecimento intelectual profundo, razão pela qual antipatiza com a Demência Precoce (KRAEPELIN, 2012, p. 5). A Paranoia, por seu turno, é erroneamente confundida com a Demência Paranoide, isto se deve ao “fraco recurso” de se tomar como sinal patognomônico a forma dos delírios (como os de grandeza, culpabilidade, superioridade e perseguição física...). Os paranoicos não apresentam, todavia, perda da atividade intelectual, automatismo, negativismo, maneirismo, nem mesmo preciosismo de linguagem (KRAEPELIN, 2007, p. 54, 113). As alucinações sensoriais não têm parte no desenvolvimento do delírio, apenas uma “grande fraqueza de julgamento” e alguns erros de memória (KRAEPELIN, 2007, p. 112). As invenções, a trama secreta dos inimigos, normalmente não são tão evidentes; os paranoicos na sua discricção desenvolvem “[...] uma maneira especial de interpretar tudo por meio desse delírio. Estabelece-se uma maneira de ver muito particular que o doente adapta a cada acontecimento que o impressiona” (KRAEPELIN, 2007, p. 114). Porém sem muito o que possa indicar degenerescência, esta é essencialmente lenta. Excluindo, portanto, a Paranoia e a Loucura Maníaco-Depressiva, Kraepelin fixa ao fim na Demência Precoce os grupos Hebefrenia (e ainda Demência Simples), Catatonia e Demência Paranoide.

2.6. BLEULER E A ESQUIZOFRENIA

Eugen Bleuler, diretor do hospital de Burghölzli da Suíça, não deixa de salientar a urgência de reformulação da nosografia kraepeliniana. Era preciso concertar os sintomas da demência precoce de modo mais eficaz e superar os infortúnios conceituais, ligados, talvez, à estratégia de uma pura descrição, a começar pela designação *Dementia Praecox*. O epíteto não poderia ser conveniente, pois, como era de conhecimento do próprio Kraepelin, em tal doença nem sempre se produz demência, nem sempre se desenvolve na juventude. Em 1911, Bleuler propõe a correção *Dementia Praecox ou Grupo das Esquizofrenias*.

Ao designar as Esquizofrenias, o neologismo de Bleuler exprime a raiz grega *skhízein*, para postular uma gênese nosográfica ou uma progressão de quadros mais precisos, numa sintomatologia menos propícia a confusões; aposta na desagregação

psíquica,¹¹ “[...] uma de suas características mais importantes [...]” (BLEULER, 2005, p. 123), – na cisão (*Spaltung*) – como o elemento conceitual fundamental que possibilitaria sustentar a unidade grupal dos sintomas da doença. Ele ainda esclarece: “Por razões de comodidade emprego esta palavra no singular, apesar de este grupo incluir provavelmente diversas doenças” (BLEULER, 2005, p. 52). Repare-se que Bleuler quer agregar, concentrar, unificar a diversidade de moléstias. A esquizofrenia erige-se, pois, como problema de unidade.

Em *História da Esquizofrenia* (GARRABÉ, 2004, p. 30), Jean Garrabé infere que, em certo sentido, as produções de Kraepelin e Bleuler seriam metamorfoses do conceito de unicidade da psicose, defendida, na metade do século XIX,¹² por Griesinger, tese segundo a qual só há um único tipo de psicose, “loucura propriamente dita” (GARRABÉ, 2004, p. 30). Todas as formas psicopatológicas corresponderiam a fases sucessivas de um processo de destruição da vida psíquica (GARRABÉ, 2004, p. 29). Garrabé salienta que esta questão do uno-múltiplo das psicoses dividia os psiquiatras germânicos ao longo do século XIX.

O agrupamento das Esquizofrenias irá encaminhar-se a uma conceituação clínica cada vez mais isolável de esquizofrenia. Deste modo, Bleuler quer escapar dos catálogos intermináveis de doenças, que se desdobram em subgrupos com tamanha variedade que prejudica a administração das síndromes, a harmonização de traços. Em suas reformulações, sobretudo da terminologia, Bleuler pretende estabelecer melhores traços distintivos, os quais, na verdade, acabaram não sinalizando a especificidade da identidade esquizoide. Para citarmos um exemplo, Freud em *O caso Schreber (Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia [demência paranoide])* desaprova o termo bleuleriano *esquizofrenia* por entender que a sugerida divisão psíquica ocorre também nos histéricos. Isto o tinha demonstrado Pierre Janet, com a tese do automatismo psíquico de 1889. E também, posteriormente, Breuer em cooperação com o próprio Freud, em 1893-1894. Janet entende que os problemas mentais, ou as formas inferiores da atividade mental, se dão a partir de uma deficiência inata da capacidade de síntese do

¹¹ Já anteriormente descrita por Hecker, e por Kraepelin. GARRABÉ, Jean. *História da Esquizofrenia: um século para compreender*. Lisboa: Climepsi Editores, 2004, p. 23.

¹² O termo psicose foi usado pela primeira vez em 1845 por Ernest Freiherr Von Feuchtersleben a fim de indicar doença mental propriamente. O termo neurose, por sua vez, determinava alterações do sistema nervoso central que vez ou outra poderia produzir essas manifestações. Somente após Charcot e Freud, já no século XX, esse sentido de neurose se inverte e passa a designar “[...] estados psicopatológicos sem afecção orgânica do sistema nervoso” (GARRABÉ, 2004, p. 28). A partir daí, diz-se que todas as psicoses são simultaneamente neuroses, mas nem toda neurose é psicose.

psiquismo, produzindo a divisão da consciência, como nos casos de sonambulismo, catalepsia, histeria, alucinação, transe mediúnicos e possessões. Esses fenômenos evidenciariam um automatismo psíquico apartados do eu, indicam existências psíquicas simultâneas, de forma mais simples, apresentam o inconsciente.

Freud por sua vez curiosamente não daria tanta valia a essas existências psíquicas simultâneas: “[...] divergimos da concepção de Janet, que atribui demasiada importância à divisão da consciência, em sua caracterização da histeria” (FREUD, 1996g, p. 58). Em *As neuropsicoses de defesa*, de 1894, Freud vai disputar com Janet na verdade as causas da divisão. Enquanto Janet entende que seriam primárias, inatas, Freud argumenta que a consciência sofre sim uma divisão, como fora notado por Janet, mas isso se daria por um ato voluntário, isto é, secundariamente.

Na perspectiva de Freud, o paciente possuía saúde mental, “[...] até que seu eu se confrontou com uma experiência, ou uma representação ou um sentimento que suscitaram um afeto tão aflitivo que o sujeito decidiu esquecê-lo [...]” (FREUD, 1996g, p. 55). Uma vez que não confiava na sua capacidade de resolver a contradição entre seu eu e a representação intolerável, o sujeito objetivou, em “esforços defensivos”, expulsar o inadmissível para longe. Entretanto acaba sucedendo-lhe outra coisa. Ao intento de enfraquecer, suprimir o assunto intragável, o sujeito, forçando um esquecimento, reprime um conteúdo e assim opera, à evidente incapacidade de síntese, a separação de grupos psíquicos – divide a consciência. Já que a empresa de desprender-se do material aflitivo não obtém total sucesso, o esquecimento forçado deixa como cicatriz, porque o êxito é parcial, um sinal mnêmico, “Tanto o traço mnêmico como o afeto ligado à representação lá estão de uma vez por todas e não podem ser erradicados” (FREUD, 1996g, p. 56). Essa trama de ardis e de processos repressivos com recalque, que provoca reações patológicas, para Freud, na maior parte dos casos, ocorre no campo da experiência e sensações sexuais.

Em *O caso Schreber*, de 1911 (FREUD, 1996e, p. 83), insatisfeito com a recém-criada nomenclatura bleuleriana, Freud propõe, buscando uma designação mais adequada, em vez de “mente dividida” (ou mesmo demência precoce), o termo *parafrenia*, para ser um correlato da *paranoia*, isto é, distinguindo-se um do outro e ao mesmo tempo pontuando-se um parentesco. A sugestão não caiu na graça, e o epíteto de Bleuler é que vingou.

A psicopatologia de Bleuler vai manter seus pés sobre esse fio impreciso de “*uma das características mais importantes...*”. Esta fenda espiritual que se apresenta como um traço distintivo, na verdade, remete a hebefrênicos, a dementes precoces, maníaco-depressivos, paranoicos, sonâmbulos, catalépticos, histéricos, espíritas, neuróticos de todo gênero, esquizofrênicos (se observarmos apenas parcialmente este caminho proposto: Hecker, Kraepelin, Janet, Breuer, Freud, Bleuler...).

Embora a terminologia de Bleuler¹³ seja bastante controversa devido a sua configuração um tanto imprecisa, o psiquiatra suíço oferece argumentos muito intrigantes na investigação dos fenômenos. Ele determina que as alucinações auditivas, as alucinações visuais, todos os tipos de perturbações sensoriais e as ideias delirantes são sintomas secundários, ou acessórios, isto é, resultantes de outros.

Tais alterações decorrem dos chamados sintomas de base ou primários. Estes se subdividem em funções simples (alteradas ou intactas) e funções complexas. Nas funções simples alteradas constam: as associações, a afetividade e a ambivalência. Nas simples intactas: a sensação e a percepção, a orientação, a memória, a consciência, a motricidade. Por último, as funções complexas: relações com a realidade (autismo), atenção, vontade, personalidade, “demência” esquizofrênica, atividade e comportamento. Conforme já mencionamos, em consequência das alterações das funções simples é que deflagrariam os delírios crônicos, as falsificações da realidade, a morbidez sensitiva e as perturbações da linguagem.

Se tomarmos os sintomas primários como a manifestação necessária de qualquer doença e os secundários como alternantes, presentes ou ausentes, passaremos a considerar, nas associações, nos afetos e nas ambivalências, enfeitados pelos complexos, o fundamento em todos os processos psíquicos desviantes – a cisão se realiza, dirá Ey, em função dos complexos afetivos – “De tal forma que na mentalidade do doente coexistem

¹³ Ey aponta que Bleuler teria sido mal interpretado uma vez que, embora haja esses dois lados em seu trabalho, não faz uma psicogênese, mas um trabalho organogênese, uma fisiogênese. Com efeito, a esquizofrenia não seria uma espécie, mas um gênero, assemelhando-se de alguma forma a outro gênero: às psicoses orgânicas. Para arrematar, veja-se o esclarecimento que Bleuler traz ao Congresso de Genebra de 1926: “A esquizofrenia é uma afecção fisiogênica, isto é, com base orgânica. Ela adota, todavia, uma tal estrutura psicogênica que a grande maioria dos sintomas manifestos desta afecção, como as alucinações, as ideias delirantes, bem como toda a forma de os doentes se comportarem, resultam de fatores e mecanismos psicológicos” (p. 575). Sempre polêmico, esse embate do materialista-idealista do orgânico ou do psíquico, também, em Bleuler, procura uma conciliação. EY, Henri. *A concepção de Eugen Bleuler*. In: BLEULER, Eugen. *Dementia Praecox ou Grupo das Esquizofrenias*. Lisboa: Climepsi Editores, 2005, p. 565-580.

dois sistemas ideicos inconciliáveis” (EY, 2005, p. 567). Nestas nossas passagens bruscas, Esquizofrenia-Lírica, convém assinalar que os sujeitos dos lirismos de Murilo, muitas vezes, experimentam (veremo-lo nas análises dos poemas) pânico, angústias, prazeres estranhos, e disto tiram proveitos, destacando fantasias bem mais robustas do que uma literatura que se presta a afirmar o eu. Quando o sujeito perdera a própria síntese, surge o desespero: “A edição que circula de mim pelas ruas \ Foi feita sem o meu consentimento \ Existe a meu lado um duplo [...] Ele conspira contra mim \ Desmonta todos os meus atos um por um e sorri” (MENDES, 1997c, p. 305).

Semelhantes a autômatos, os esquizofrênicos não apresentam, nos estados terminais, qualquer afeto. Estão indiferentes aos eventos que os cercam, não exprimem interesse algum, negligenciam, com rostos inexpressivos, “[...] pais e amigos, profissão e distrações, direitos e deveres, felicidade e infelicidades” (BLEULER, 2005, p. 86-87), sem sinais de satisfação ou desagrado. Nem sequer se preocupam se irão morrer de fome, ou se estão sentados sobre o fogo.

São capazes de escrever suas biografias sem apresentar quaisquer sentimentos, os sofrimentos entram “[...] como se se tratasse de um tema de física” (BLEULER, 2005, p. 87). Acontece de os paranoides ficarem, ao mesmo tempo em que dizem estar sendo perseguidos violentamente, confortavelmente imóveis e indolentes –, “Talvez sejam patológicas, talvez sejam realidade” (BLEULER, 2005, p. 88), respondem sobre as ideias delirantes de perseguição, sem o menor interesse pela pergunta.

Com as colorações do patético, o montante afetivo está descomprometido com a ideia de normalidade. Do mesmo jeito que há indiferença para com as coisas, ditas, importantes, detecta-se, sobretudo nas patologias mais ligeiras, uma certa hipersensibilidade, uma valorização de insignificâncias. Em muitos, os afetos estão demasiado vivos, os “poetas abafados” ficam a lapidar sua existência, são “[...] escritores, os reformadores do mundo e da saúde, os fundadores de religião” (BLEULER, 2005, p. 88). Do desinteresse ao hipersensível, do humor indiferente ao humor eufórico, passa-se abruptamente de um estado a outro, num déficit da modulação afetiva, em contrapartida, um determinado sentimento pode persistir por muito tempo sem qualquer motivo plausível.

Tais padrões de modulação e conservação humoral, ambos monótonos, deram ao médico suíço a impressão de que o pensamento dos enfermos não seria mais capaz de

equacionar as diferenças qualitativas e quantitativas, sem avançar em profundidade, embora esta não estivesse de fato ausente. As alterações repentinas (labilidade anormal dos afetos) e os estados persistentes nas expressões conviveriam, por isso, pacificamente, sem estranhamento ou qualquer autocrítica dos esquizofrênicos – as associações falham. Muitas vezes, eles carregam uma miscelânea de expressividades: “[...] a testa franzida exprime algo como espanto, os olhos podem dar a impressão de sorrir e ao mesmo tempo a comissura dos lábios tristemente descidas”¹⁴ (BLEULER, 2005, p. 89). À mímica, falta unidade,¹⁵ por outro lado, com os humores mais diversos, “[...] é como se toda a mímica estivesse mergulhada num mesmo molho [...]” (BLEULER, 2005, p. 90).

Comumente não se atentam a marcas sociais nas relações pessoais, não diferem “[...] alguém de estrato social elevado ou baixo, a um homem ou a uma mulher [...]” (BLEULER, 2005, p. 95). Confessam suas peripécias sexuais e infâmias vividas sem autocensura ou polidez. Mas podem se sentir encabulados em situações que, aparentemente, não envolvem nada de erótico. À medida que Bleuler percebe as muitas nuances afetivas que se manifestam nos esquizofrênicos, certifica-se de que a capacidade de produzir afetos não desaparece. Quando o médico força o paciente a acessar suas memórias, seus bloqueios, vêm à tona os sentimentos, os constrangimentos, as emoções com todo o frescor e riqueza de matizes, o que testifica a profundidade afetiva conservada.

Muitas vezes traduzem os afetos de maneira muito diferente daquilo que sentem, se bem que não é fácil saber se estão a designar as mesmas coisas, partilhando ou não das significações da comunidade, ou se esses desvios estão apoiados na cisão. E ainda há manifestações corporais dos afetos, os chamados fenômenos psicogalvânicos, que consistem em alterações significativas do corpo, funcionando como indicativos afetivos.

Cumprir falar das perturbações das associações. Sob a máxima da incoerência, “Dos mil fios condutores dos nossos pensamentos, a doença interrompe de forma irregular ora uns tantos, ora muitos, ora a maior parte deles” (BLEULER, 2005, p. 61). A doença cria por assim dizer um pensamento insólito cujas vias são muitas vezes indecifráveis, “[...] não

¹⁴ Gilles Deleuze e Félix Guattari, no início década de 1970, na obra *O Anti-Édipo*, irão catalizar esses planos expressivos do corpo esquizo em máquinas desejantes, ou seja, em uma dinâmica maquinal de conexões e cortes, de fluxos e desejos, e não mais em formas de expressão.

¹⁵ Bleuler chama atenção para a falta de homogeneidade nos discursos (por exemplo, reações alegres, e absurdas, com relação a situações que normalmente causariam tristeza), confusão qualitativa, Paratimia, e na expressão mímica, Paramimia, como no exemplo dado da dissociação expressiva da testa, dos olhos e dos lábios (BLEULER, 2005, p. 98-99).

dispomos de chaves especiais para interpretá-lo” (MENDES, 1997w, p. 1018). A lógica acaba por ficar a reboque de circunstâncias particulares, por exemplo, duas ideias que por acaso se acidentam são reunidas num só pensamento, ou, às vezes, consubstanciam-se. As assonâncias se tornam poderosos condutores das associações, assim como outras formas estereotipadas que bloqueiam as ideias, produzindo-se pobreza ideativa e monoideísmo.

A representação da finalidade está comumente ausente, sem a qual não poderia haver pensamento, mas tão-somente apresentação de conceitos escalonados e genéricos... Na elaboração de um tema qualquer, Bleuler repara que os esquizofrênicos têm por finalidade um pensamento parcial, como se os objetos secundários do discurso imperassem morbidamente como expressão final, “O doente tinha a finalidade de escrever, mas não de escrever alguma coisa” (BLEULER, 2005, p. 65). Estranhas misturas no discurso a custo de ligações absurdas, de ordens variadas, num nexo frouxo. O homogêneo se perde nas associações mais insignificantes, a isto, o psiquiatra assinala o sintoma “pensamento ao lado” (BLEULER, 2005, p. 65).

Com a maior naturalidade, o esquizo passa de um pensamento a outro, às vezes no meio da frase, sem qualquer relação aparente do último com o precedente, tal que os fios condutores associativos se mostram como meros acessórios, embora possa haver em muitos casos correção, por trás de toda estranheza. Bleuler ressalta que muito raramente seria possível acompanhar, aos pacientes crônicos, nos viciados elos discursivos, seu pensamento dissociativo. Além de ideias abruptas, emergentes, os doentes utilizam a forma como conteúdo, respondem com estruturas.

Os fios das associações não estão regularmente rompidos, mesclam confusões lógicas e coerência, os pacientes podem ainda se contradizer a cada instante em que reiteradamente uma mesma pergunta lhes for feita, e ainda mais, a ideia se engata com as ocupações do doente. Nas atividades com o paciente, o discurso delirante ocorre por uma decisiva influência do complexo, a partir de uma palavra-estímulo ativadora. Todavia, Bleuler não consagra tal influência como absoluta, o psiquiatra não abandona a postura especulativa diante dos fenômenos, diante dos mistérios esquizos. Por exemplo, os bloqueios do curso de pensamentos, denominados por uma doente de Jung de “Subtração de pensamento”, e por um paciente de Kraepelin de “Extracção dos pensamentos” (BLEULER, 2005, p. 82), são vistos em Bleuler como ligados a variações de humor, mas também, e em maior dominância, à “[...] irrupção de um complexo importante nos doentes

que ainda não se conhece muito bem” (BLEULER, 2005, p. 82). Num outro exemplo, o médico percebe que uma combinação de bloqueios pode se exprimir no comportamento como negativismo, e reconhece que os limites de um e outro jamais são claros.

A última das funções simples alteradas é a ambivalência, perturbação relacionada aos contrários, “A tendência da psique esquizofrênica para dotar os elementos psíquicos mais diversos com sinais positivos e negativos [...]” (BLEULER, 2005, p. 99). Em consequência das falhas das associações, uma mesma representação desperta um sentimento agradável e desagradável: “Tu, demônio, tu, anjo, tu, demônio, tu anjo”...

Constam três formas de ambivalência. Na ambivalência afetiva, situações em que se experimentam diferentes desejos, amor e ódio... Na ambivalência da vontade, o paciente ao mesmo tempo quer fazer algo e não quer (ambitendência). Na ambivalência intelectual, encadeiam-se contrários, “Sou um ser humano como o senhor, se bem que não seja um ser humano” (BLEULER, 2005, p. 100). Essas formas se interligam. As antinomias intelectuais não estão desvinculadas das antinomias afetivas; a efetividade e a vontade, inseparáveis.

As esquizofrenias se distinguem das psicoses orgânicas pelo fato de as funções simples se encontrarem intactas, salvo associações, afeto e ambivalência (mesmo estas se alteram por contingência de uma misteriosa ativação de complexos afetivos); não há “[...] perturbações diretas da sensibilidade, da memória, da ‘consciência’ ou da motricidade” (BLEULER, 2005, p. 101). Todas essas faculdades, de maneira irregular, são pervertidas por motivos complexuais.

Enquanto nas psicoses orgânicas o doente não ultrapassa graus, como o de não conseguir resolver equações complexas, caso já não tenha tido êxito com as operações mais simples, ou de não compreender a moral de uma novela, caso houvesse dificuldades com a leitura de um conto, na psicose esquizoide esses graus se embaralham. Pergunta-se ao paciente a data, ele não sabe. Imediatamente, pede-se para escrever uma carta à sua mãe, o esquizo escreve no cabeçalho dia, mês e ano corretos. Bleuler esclarece que em casos como este há perversão das associações. Provavelmente, o doente associara a pergunta a algo de seu complexo.

Um conceito inovador de Bleuler: o autismo. Pertencente às funções complexas. A relação com a realidade é marcada por um desligamento, ou um mergulho num mundo

dentro de si, “[...] limitam o contato com o mundo exterior tanto quanto possível” (BLEULER, 2005, p. 109). É quase o mesmo que o autoerotismo de Freud (com as devidas ressalvas pelo fato de o conceito de libido em Freud ser muito mais abrangente que em outras escolas), e muito próximo do que Janet havia definido como “a perda do sentido da realidade” (BLEULER, 2005, p. 109, *n* 2), embora no esquizo esse sentido de realidade não esteja de todo ausente, explica em nota. Bleuler assinala uma combinação do desligamento com a predominância (relativa ou absoluta) da vida interior. É, devemos repeti-lo, complexa a relação com a realidade.

Nos casos menos pronunciados a realidade só perdeu mais ou menos importância no plano afectivo ou no plano lógico. Os doentes continuam implicados no mundo exterior, mas nem a evidência nem a lógica exercem influência nas suas aspirações ou no seu delírio. Tudo o que está em contradição com os complexos simplesmente não existe, nem para o seu pensamento, nem para a sua sensibilidade. (BLEULER, 2005, p. 110)

Os autistas não se fazem, portanto, notar de maneira explícita, eles guardam seus complexos para si. Sua reação às influências exteriores não são previsíveis. Participam de jogos, conversam, em outras ocasiões permanecem estupefatos. “Sem dúvida, o mundo exterior lhes parece verdadeiramente hostil, incomodando-os nas suas fantasias” (BLEULER, 2005, p. 111). O externo lhes é pobre, os profetas erram e não se importam. A indiferença marca um desvio de atenção a algo que consideram mais precioso. Em outros casos, o motivo é inverso, os afetos são tão intensos que, para se defenderem de uma emoção turbulenta, evitam o contato, “[...] se esforçam para isolar o mais possível do mundo exterior toda a sua superfície cutânea sensível” (BLEULER, 2005, p. 111). Inferimos, pois, duas formas de autismo, um autismo de indiferença (à valorização de insignificâncias) e um autismo de hipersensibilidade.

Eles são exegetas perturbados. Nos testes de leitura, confundem a representação e a percepção. Os conceitos esquizos nem sempre são compreendidos em todos os seus elementos constitutivos. Pensam por símbolos, analogias, conceitos incompletos, associações fortuitas, explica Bleuler. As produções imaginárias são tomadas como real, e a realidade como simulacro.

Tal como o sentimento autístico está desviado da realidade, o pensamento autístico tem suas próprias leis: o autismo usa, é certo, as relações lógicas ordinárias, na medida em que isso lhe convém, mas não está completamente ligado a elas. Ele é dirigido por necessidades afetivas. (BLEULER, 2005, p. 113)

O autístico e o lógico-realista coexistem lado a lado, podendo combinar-se até uma “completa interpenetração”. Os autistas não acreditam muitas vezes nos próprios sentidos; em certas ocasiões, encontram-se submersos num estupor tão agudo que, longe da realidade, agem no espaço externo, ou só podem agir, como um dorminhoco (BLEULER, 2005, p. 112). A realidade é transferida às ilusões que a substituem. Nos casos ligeiros, manifesta-se corriqueiramente uma insistente preocupação com “grandes questões”, aquelas que não podem ser resolvidas. Muitos entendem que vivem, em seus tempos de autismo, numa época arruinada, tudo está diferente na era autista.

Um distinção cara a Bleuler é que o autismo não deve ser confundido com inconsciente (BLEULER, 2005, p. 114), pensamentos autistas ou realistas (há uma tonalidade inegavelmente romântica do primeiro termo) podem ser conscientes ou inconscientes.

Com sua especial constituição de quadro clínico, Bleuler retira dos esquizofrênicos com a distribuição do primário e do secundário o peso da demência, uma vez que a estupidez esquizoide passa a ser vista como volátil, incompleta, irregular, presente apenas em situações muito propícias, meramente acessória. Henri Ey considera o trabalho de Bleuler como a obra prima psiquiátrica do século (EY, 2005, p. 565), com a qual se libertam os esquizofrênicos, ao superar agregados sintomáticos da psiquiatria, de um assassinato nosográfico (EY, 2005, p. 572). Para Ey, não seria exagero considerar Bleuler como um outro de Pinel (EY, 2005, p. 572). Assinala com relação à extensão do grupo: “De fato, pouco a pouco não se falava mais de doença, nem de síndrome, mas de reação de tipo esquizofrênico, como se a esquizofrenia fosse uma espécie de ruptura com a realidade, que pode ser episódica ou definitiva [...]” (EY; BERNARD; BRISSET, 1978, p. 535).

2.7. FOUCAULT, DERRIDA, O PODER PSIQUIÁTRICO E O PROBLEMA DA LOUCURA

Em *O poder psiquiátrico*, Foucault entende que reconhecer no paciente “[...] mania ou melancolia, histeria ou esquizofrenia, etc” (FOUCAULT, 2006, p. 346) não seria mais que diagnóstico superficial. Porque o que conta na verdade seria saber se há ou não loucura, não importando ao fim em quais leques das espécies nosográficas será alocada. Desta maneira, em última instância, a forma da loucura para Foucault é questão secundária.

Na psiquiatria tudo ficaria a cargo de um domínio binário, o diagnóstico absoluto do sim\não.

A genialidade de Foucault, sobretudo com o grande marco *História da Loucura*, inquirida por Derrida, se consuma nos produtos inusitados do paradoxo de apoiar-se em uma linguagem sem apoio. Um rejuvenescimento do tema desponta quando o historiador tenta fazer falar o silêncio selvagem da loucura. Ou, como dirá no prefácio do livro, “[...] ir ao encontro do grau zero da história da loucura” (FOUCAULT, 2002, p. 152), escapando-se ao monólogo da razão, num frescor onde loucura e não-loucura, razão e não-razão se acham implicadas, “[...] inseparáveis, já que não existem ainda [...]” (FOUCAULT, 2002, p. 152). Murilo, aliás, também correrá nesse sentido: “Encontrarás em mim, fundidas para sempre, \ A loucura e a lucidez” (MENDES, 1997d, p. 334). Por essas misturas desconcertantes, é tão difícil levantar o problema da loucura.

Ao longo de anos, desenvolveu-se um debate a respeito de “três” páginas de *História da Loucura*, nas quais Foucault apresenta uma inusitada interpretação das *Meditações Metafísicas*, de Descartes. Ao questionar alguns pontos do livro do mestre, sem deixar de reconhecer a audácia do projeto e render-lhe homenagens, Jacques Derrida problematiza *História da Loucura*, com uma revisão imprescindível de um livro fascinante, merecedor de inquietantes discussões, num diálogo que, conta-nos com tristeza o discípulo, veio “obscurecer a amizade” (DERRIDA, 1994, p. 53).

Como uma espécie de prelúdio do confinamento da loucura, Foucault percebe no *Cogito* cartesiano uma exclusão do louco na atividade, ou na possibilidade, do pensamento, “Eu penso, não posso estar louco”, interpreta. Ocorre que Descartes na primeira meditação coloca em dúvida a percepção sensível, aquela que seria talvez a mais indubitável. Descartes proclama a necessidade de examinar sobre o que suas “[...] antigas opiniões estavam apoiadas” (DESCARTES, 2011, p. 30).

Tudo o que recebi até o presente como mais verdadeiro e seguro, aprendi-o dos sentidos ou pelos sentidos; ora, algumas vezes experimentei que tais sentidos eram enganadores, e é de prudência jamais confiar inteiramente naqueles que uma vez nos enganaram.

Mas, ainda que os sentidos nos enganem algumas vezes no tocante às coisas poucos sensíveis e muito distantes, talvez se encontrem muitas outras, das quais não se pode razoavelmente duvidar, conquanto as conheçamos por meio deles: por exemplo, que eu estou aqui sentado perto do fogo, vestido com um roupão, com este papel entre as mãos, e

com outras coisas dessa natureza. E como é que eu poderia negar que estas mãos e este corpo sejam meus? A não ser talvez que me compare com aqueles insensatos cujo cérebro é de tal maneira perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bÍlis, que asseguram constantemente que são reis quando paupérrimos, que estão vestidos com ouro e púrpura, quando estão de todo nus, ou imaginam ser cântaros ou ter um corpo de vidro. Mas quê? São loucos, e eu não seria menos extravagante se me regresse por seus exemplos.

Todavia, tenho de considerar aqui que sou homem e, por conseguinte, que costumo dormir e representar-me em meus sonhos as mesmas coisas [...] (DESCARTES, 2011, p. 31-32)

Segundo Derrida, Foucault parece ignorar o “Todavia...” que se segue... Isto é, não põe em relevo a explícita aproximação do louco e do filósofo em um certo ângulo. No trecho citado, Derrida considera um ponto de partida ilusório, uma vez que “[...] a loucura, a extravagância, a demência, a insanidade parecem, notem que eu digo *parecem*, banidas, [...] fora do círculo da dignidade filosófica, privadas *da carta de cidadania* filosófica [...]” (DERRIDA, 2014, p. 44).

O autor de *História da Loucura* salienta que o exemplo dos loucos é evocado e em seguida descartado, pelo fato de que Descartes prossegue sua especulação abordando os erros sensíveis da imaginação, do sonho, sem retomar adiante as falácias do louco. A originalidade dessa interpretação reside, como nos assegura Derrida, em isolar a loucura de outras formas de ilusão sensível, indiciando com isso um desequilíbrio entre o filósofo, que pode estar enganado por um sonho, mas que numa certa etapa é perfeitamente capaz de recobrar a verdade, e o louco, que jamais poderia solucionar o erro. No caso do homem que pensa, “[...] sonhos ou ilusões são superados na estrutura da verdade, mas a loucura é excluída pelo sujeito que duvida” (FOUCAULT apud DERRIDA, 2014, p. 67).

Esse desnível apontado, argumenta Derrida, não se confirma na trama das *Meditações Metafísicas*, decerto, os sentidos são enganadores, seja para quem sonha, seja para o homem de mente perturbada. Aliás, os loucos não seriam insensatos em todas as situações, não seriam nunca loucos o suficiente, jamais puros errantes (se é que se pode explicar, ou traduzir, a ideia clássica da loucura pelo erro, operando nela uma redução). A loucura universal é a do sonho, os outros tipos são contingentes e parciais, eis o motivo de Descartes não insistir com o exemplo do louco: apela a uma loucura bem mais comum... E também a hipótese do Gênio Maligno (aquela de que haja um Deus que cria uma indústria do engano, de modo que tudo que se percebe seja falso) convoca novamente a

possibilidade de uma loucura total. Desse modo, essas diferenças entre o filósofo e o louco, sondadas por Foucault, ao fim, não se confirmam no *Cogito*.

Na verdade, essas passagens povoam a superfície da discussão, aquilo que Derrida quer de fato explorar está no profundo da história, que passa, ora pela sensibilidade histórica de Foucault, ora por um louco empreendimento – captar o silêncio da loucura –, mais que isso, fazer o silêncio falar fora da ordem, fora do círculo psiquiátrico, de modo que encontre expressão sem perder seu estado selvagem, salvo do confinamento e dos ardis da disciplina. O quão livre estaria o mestre para desviar-se de “[...] noções, instituições, medidas jurídicas e policiais, conceitos científicos [...]” (FOUCAULT apud DERRIDA, 2014, p. 62), e tudo mais que impede a circulação da loucura, em sua “inacessível pureza primitiva”? Talvez, seja este os nervos históricos, ou ainda, essa espécie de asserção negativa, o que mais intrigue Derrida – os quais moverão Foucault na direção da diferença.

É legítima a indagação do discípulo: que vantagens tem Foucault perante outros? Que poderes possui sobre a loucura? Que jurisdição? De onde vem o saber de sua justiça? Derrida propõe aspas para a história da loucura, uma vez que esta não se trata de um objeto, ou de algo arrazoável. Haverá testemunhas para isso? “Testemunhar é dar razão?” (DERRIDA, 1994, p. 55). Afinal, o que historicamente permite a existência de um livro como *História da Loucura*? Qual seria a “instância falante” do livro? Em que se apoia sua linguagem sem apoio?

Evocaremos aqui, a título de ilustração dessas interrogativas, uma anedota que encontramos em *Escritos*, de Jacques Lacan, que estava a comentar sobre o direito de o paciente não aceitar a sugestão do analista, num movimento de contrassugestão. Se desde muito tempo a sugestão na psicanálise explicava tudo, assim nos diz Lacan, o que ocorreria se ela se furtasse à explicação, como seria a dialética analista-paciente?

*Cristóvão carregava Cristo,
Cristo carregava o mundo inteiro,
Diga-me, então: onde é que Cristóvão
podia firmar os pés?...*
(LACAN, 1998, p. 379)

Se levarmos em consideração o projeto de Cristóvão-Foucault de carregar Cristo-Loucura, torna-se urgente, neste jogo de razão e desrazão, em que tanto insiste Derrida, repensar não somente a firmeza dos fundamentos, os desconcertos de uma síntese aparentemente irrealizável, o silêncio de Foucault ante sua própria empresa, mas também,

e sobretudo, ao contabilizar no balanço os solos que faltam, compreender o movimento que soltara e observar o milagre.

Em sua arqueologia do silêncio, Foucault deveria mesmo, assim reconhece o discípulo, prescindir de um bem delineado método filosófico preliminar, ou pelo menos não explicitá-lo, caso contrário faria um trabalho estéril. Deve-se, ao mesmo tempo, notar que o historiador da loucura reiteradamente salienta dificuldades, muito próprias desse universo alienado. Diferentemente de Erasmo, o elogio da loucura de Foucault vai ressaltar a dificuldade de falar, provavelmente isto valha para a percepção.

Ao ver Foucault partir de um discurso iniciado na cultura clássica, quando a loucura se torna assunto proeminente, é bastante incômodo para Derrida Foucault ter deixado na “penumbra a história do logos pré-clássico” (DERRIDA, 2014, p. 59). No prefácio, Foucault nos fala de um logos socrático indiviso, primordial. Esta unidade sem contrário teria perseverado até a crise clássica. Derrida questiona quando Foucault, no prefácio, não mais publicado a partir de 1972, fala do desregramento, da desmedida, do excesso e do excedente, a *hybris*.

Se, por um lado Derrida não se atém ao objeto do discurso foucaultiano, que não poderia ser a entidade negativa da desrazão, mas a relação com que a sociedade lidou com a loucura desde a idade clássica até o século XIX (que envolve basicamente três momentos: o prestígio do tema da loucura desde o Renascimento, a política de confinamento dos loucos no Antigo Regime e, por último, o gesto de Philippe Pinel de “libertar” os loucos das masmorras e mandá-los de volta para casa na condição de humanos, mas de humanos doentes), por outro lado, Derrida afirma que a sensibilidade histórica de Foucault através da qual irá perceber o jogo social deve superar, e o assume o mestre, as dificuldades, já que não haveria como fazer história sem apoiar-se em um logos.

Semelhante ao Gênio Maligno cartesiano, o historiador francês tem de duvidar das próprias percepções, por isso é tão difícil fazer falar o imaculado silêncio da loucura, estará sempre em profundas dúvidas. Derrida aproxima a história extraordinária pretendida por Foucault ao sujeito cartesiano que supõe o Gênio Maligno, um Gênio do Logos, ou “as noções, instituições, medidas jurídicas e policiais e conceitos científicos” como uma grandiosa indústria do engano, na Grande Ordem do Mundo. Derrida percebe fundamentos cartesianos sob os pés de Foucault, e ainda diz sobre o livro: “[...] não podia mais não ser

cartesiano em sua essência, não podia mais não ser em memória do cartesianismo [...]” (DERRIDA, 2014, p. 88).

O logos da loucura, ou a escritura da desmedida, é possível somente se houver o deslocamento do jogo dialético razão-desrazão, esse movimento que dá ao historiador uma valiosa chance de tagarelar. A história da alienação deve contar, portanto, com seu logos excedente, a *hybris*. Ora, “A *hybris* é excessiva e excedente somente dentro do espaço aberto pela hipérbole demoníaca”, ao mesmo tempo, como concebe Derrida, pós-socrática e cartesiana (DERRIDA, 2014, p. 80). No entanto, isso abre um problema lógico: como se daria o ajuste entre as *hybris* neste intervalo histórico de Sócrates e Descartes? Em suma, Derrida não avança sobre o paradoxo da totalidade histórica da desmedida, sobre o “todo” do excesso, neste outro do Logos, apenas vagamente insinua um deslocamento.

30 anos após o lançamento do segundo livro de Foucault (1961), Derrida retoma a discussão semelhante a esta que abordamos (em *A escritura e a diferença*, de 1967). Com o texto “Fazer justiça a Freud”, o discípulo irá indicar novamente uma penumbra histórica, mas dessa vez refere-se ao que está além do recorte do livro, o que está adiante de Pinel e de todo o século XIX, no exato limite em que Freud se torna a dobradiça... Derrida volta-se para “[...] as condições históricas nas quais o livro se enraíza [...]”. Quer ver a época pertencente à obra, não propriamente aquela sobre a qual o autor escreve, entes, a idade não-clássica escrevente do livro de Foucault – a idade da psicanálise.

“Toda língua tem sua língua de sonho” (FREUD apud DERRIDA, 1994, p. 58), Derrida cita *Traumadeutung* de Freud como um lembrete displicente e desconcertante. Ao querer pronunciar as loucas palavras de silêncio, Foucault, no julgamento de Derrida, não tenha talvez percebido suficientemente as influências que sofre seu livro. Certamente, Freud (juntamente com Marx, para Derrida) foi um dos que melhor soube mostrar o Gênio Maligno a atuar no sujeito, aquele que estará em sonho mesmo quando acordado.

Com educada picardia, Derrida recoloca as palavras próprias de Foucault a respeito do psicanalista: “É preciso fazer justiça a Freud”, num exato trecho em que Foucault reconhece que Freud, diferentemente da psicologia, “[...] retomava a loucura ao nível de sua linguagem [...]” (FOUCAULT apud DERRIDA, 1994, p. 66). Derrida, assim como fez com as meditações de Descartes, se encaminha para demonstrar espaços freudianos em que estaria Foucault a pisar, a língua da loucura que tanto almeja, a língua de sonho que o

historiador quer acessar. Deste modo, Descartes e Freud, como duas pernas, possibilitaram a firmeza do livro.

Para Foucault, Freud não liberta o louco do médico, apenas recria o asilo numa situação psicanalítica:

Para o médico, Freud encaminhou todas as estruturas que Pinel e Tuke haviam organizado no internamento. Ele realmente libertou o doente dessa existência asilar, na qual o havia alienado seus “libertadores”; mas não livrou o que havia de essencial dessa existência; ele reagrupou os poderes, estendeu-os ao máximo, atando-os entre as mãos do médico, ele criou a situação psicanalítica, ou, por um curto circuito genial, a alienação torna-se desalienante. (FOUCAULT apud DERRIDA, 1994, p. 82)

Freud oscila, portanto, entre gênio bom e gênio mal. Derrida assinala que, em Foucault, a psicanálise sempre esteve condenada de antemão, como um membro de um corpo policial, “Não lhe pode ser prometido qualquer futuro que a permita escapar a seu destino [...]” (DERRIDA, 1994, p. 82). Na tentativa de mostrar fundamentos freudianos em Foucault, entendemos que Derrida excede a medida, nesta já constituída tradição da *hybris*, salta sobre a discussão de *História da Loucura*, em direção à *História da Sexualidade*, em que vê mais claramente os suportes freudianos numa espiral prazer-poder.

Em 1972, Foucault publica “Resposta a Derrida”. Compreende que na crítica derridiana se revelou um misto de pecado cristão e lapso freudiano. Isto é, a partir de um provável lapso interpretativo, uma falta contra a filosofia, esta lei suprema de todo o discurso, em três páginas, condenou-se, sem qualquer salvação possível, um livro inteiro. Pecado cristão, porque bastou um pecado. Lapso freudiano, porque o erro desvelou algo. Mas não houve qualquer palavra da parte de Derrida a respeito de qual seria o efeito preciso desse erro, e como incidiria em “[...] regulamentos de polícia do século XVII, o desemprego na época clássica, a reforma de Pinel e os asilos psiquiátricos do século XIX [...]” (FOUCAULT, 2002, p. 270). Em sua outra revisão, de 1991, o justiceiro de Freud não se arrisca.

Foucault ainda defenderá seu ponto de vista com relação ao *Cogito*. Contra-argumenta que Derrida inferiu equivocadamente quanto ao fato de os loucos não serem nunca completos insensatos. Foucault esclarece que o texto de Descartes não mostra isso em nenhum momento, o sonho é que na verdade seria uma realidade intermitente, variante, logo não poderia expressar o universal como quer Derrida.

Que isso muda na totalidade do livro? Dispara Foucault. Eis uma pergunta de Todo, de um Todo histórico, após o outro ter questionado um Todo lógico (ou mais propriamente, uma reflexão mais apurada de seu deslocamento). O espelho mestre-discípulo já está quebrado... Em resposta, Derrida vale-se de um excedente: “Fazer justiça a Freud”... Essas desmedidas que envolvem filosofia e história são comentadas por Foucault. Este partira do pressuposto de que a filosofia não é nem histórica, nem fundadora de conhecimento. O historiador francês se empenhou em fazer uma análise de acontecimentos e saberes, avaliando “[...] formas sistemáticas que religam discursos, instituições e práticas, todas as coisas que Derrida não diz uma palavra em seu texto” (FOUCAULT, 2002, p. 271). Mas Foucault admite, ao mesmo tempo, que não se libertara o suficiente de postulados filosóficos.

Em face dessa rede de desequilíbrios, fica-nos então a exigência de repensar a todo instante as instabilidades ao se tomar a loucura como problema, seja através do excesso de história ou do excesso de filosofia, ou em todos os excessos possíveis, além de três páginas.

Em sua arqueologia da alienação, Foucault analisa que, ao não se reconhecer em certas figuras, a sociedade as exclui e, com isso, projeta sobre elas o que não se admite ser. Murilo Mendes, num caminho saborosamente confluyente, observara a respeito da loucura que “O desmemoriado lembra de tudo, menos do que os outros sabem ou se lembram. Daí a discrepância, a aparente violação do contrato social, e o ferrolho para o bode expiatório da impunida culpa alheia” (MENDES, 1997w, p. 1018). Toda a psiquiatria, psicologia e psicanálise, como dobras do labirinto social, não estão isentas desses dados preliminares, da exclusão “instintiva”. Foucault audaciosamente afirma que “Nunca a psicologia conseguirá dizer sobre a loucura a verdade, porque a loucura é que detém a verdade da psicologia” (FOUCAULT, 2008, p. 88). Murilo refletia que “De resto o desmemoriado vai aproveitando da desmemória dos outros, pondo às vezes os doutores, desmemoriados inoficiais e ineficientes, em sérios embaraços dos quais se livram aplicando ao outro o eletrochoque, instrumento cuja memória falha” (MENDES, 1997w, p. 1018). A psicologia só foi possível depois que a loucura fora reprimida e excluída (FOUCAULT, 2008, p. 100). Foucault não deixa esquecer que a ciência (ou uma ciência) somente passa a existir no dia em que seu passado não mais a escandaliza (FOUCAULT, 2002, p. 324). Ou, diríamos em paródia freudiana, a ciência dependeria do esquecimento de traumas. E essa amnésia, a

sustentar a hegemonia dos cientistas desmemoriados, vai encontrar um historiador da loucura (“história não é memória”, lembrou-nos Foucault requerendo um afastamento ainda mais amplo [2002, p. 324]). Como dissera Derrida, Foucault é aquele que atua cartesianamente contra a Indústria do Engano, feita de noções, instituições, medidas jurídicas e policiais e conceitos científicos. Ou, em paródia bleuleriana, o historiador taumaturgo detecta os dispositivos que acionam os complexos que, ativados, afetam a memória científica – a memória eletrocutada. Provocou Foucault: “Seriam as paredes dos asilos tão sólidas a ponto de desafiar a lembrança?” (FOUCAULT, 2002, p. 324).

Kraepelin e Bleuler, evocados aqui como metonímia do psiquiátrico, não têm vergonha de dizer um bocado de frases como: “A não se desliga de B, mas muitas vezes é comum estar desligado”, “Isso claramente se distingue daquilo, mas em certos casos estão confusos”, “É assim, embora também possa não ser”... Assentados sobre paradoxos (os tratados dos psiquiatras e nós), consultaremos esses textos psiquiátricos e os aproveitaremos como brinquedos paródicos, como se se tratassem não de um monólogo severo, ou da voz absoluta da polícia, a qual circula em toda a polis, e também em nossos últimos fonemas, menos ainda de verdade da loucura, mas de Gramáticas Delirantes (e não de gramáticas do delírio), de Delírios Nosográficos – talvez seja paradoxal toda gramática, toda lei, toda polícia, o Rei, *embora possa também em certas circunstâncias não ser* (ecoa a voz do Bobo).

De forma perspicaz Foucault percebe na esquizofrenia algo de global em nossa cultura: “O mundo contemporâneo torna possível a esquizofrenia, não porque os seus acontecimentos o tornem inumado e abstrato, mas porque nossa cultura faz do mundo uma leitura tal que o próprio ser humano já não consegue reconhecer-se nele” (FOUCAULT, 2008, p. 98). Num tempo em que o profeta Moisés ou Narciso, não se sabe, perde o rosto, “Digo-te que me busco em todos os retratos, \ Na água de muitos rios \ E não me reconheço” (MENDES, 1997d, 366). Exatamente quando “Somos contemporâneos de raças extintas” (MENDES, 1997d, p. 317). Lançamo-nos, partindo de contradições e paradoxos, como operário que quer empregar-se no esquizofrênico, numa desmemória eficiente. Um trabalho que se põe a enfrentar a interposição do silêncio nas obras da loucura, a interdição. Aos conflitos de obra e silêncio, nas Casas de Trabalho, são necessárias outras modalidades medicinais.

Por exemplo, a acusação de taumaturgia a Foucault, juntamente com todas as inteligentes propostas de revisão de premissas, feitas por Derrida, que elas produziram, que efeitos obtiveram além de o historiador ter retirado do livro seu prefácio? Em suma, que contribuição Derrida deu ao delírio histórico foucaultiano? Nesse jogo de obra e silêncio, ou de obra silenciosa, ou de obrar silêncio, ou quaisquer que sejam os demais desdobramentos, necessita-se mais do que esse infértil policiamento lógico-filosófico, que identifica nos pés de Foucault próteses (perna-Descartes e perna-Freud sem as quais ele jamais poderia ter andado), enquanto Derrida, por sua vez, se movia como um tira de sapatos brilhantes, sem propor soluções, menos Bobo que Polícia por causa disso.¹⁶ Ao fim, no trânsito Derrida-Foucault, efetuou-se silêncio e ausência de obra.

O mencionado misto de lapso freudiano e pecado cristão, com que Foucault se defende em 1972, não é por Derrida retomado, aí Derrida silencia-se. Nada fala. Esquece. E escreve para a “salvação” de Freud em 1991.

Em nosso movimento pretendemos buscar nas desmedidas (numa tradição da *hybris*? outro paradoxo!) a potencialização do louco projeto de Foucault, o qual encontra em Deleuze e Guattari, sobretudo a partir de *O Anti-Édipo* (1972), um frescor revigorante para a cultura do desatino. Deleuze e Guattari, observaremos à frente, irão maquinar seu conceito de esquizofrenia sobre esse foucaultiano *continuum* desviante: “O que se denomina ‘doença mental’ é tão-só a *loucura alienada*, alienada nesta psicologia que ela própria tornou possível. Será preciso um dia fazer um estudo da loucura como estrutura global [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 89).

Não que antes da Modernidade, nos prelúdios desse desatino mundial, o mundo não estivesse escalonado em divisões, e em rituais de exclusão (Foucault chama atenção para a diminuição do limiar de sensibilidade à loucura [FOUCAULT, 2008, p. 91]), mas parece que o moderno nasce, em sua obstinação em proliferar, à pulverização da possibilidade de o sujeito autorreconhecer-se, com uma sensação de divisão, ou ao lado de (novamente, outra divisão). Divisão de Igreja e Estado, do sentido geral e particular, Quixote e Espanha, palavra e coisa, Louco e cidadão, o Homem público e privado, o segredo maçônico e a publicidade do tácito, nostalgia da paz e desejo de poder, *Aufklärung* e a menoridade,

¹⁶ É curioso considerar que até mesmo o psiquiatra, segundo Félix Guattari, sempre se portou como um médico indulgente, de menor prestígio que os outros, tentando reverter com seu trabalho tanto descrédito e desprezo (GUATTARI, 1985).

Cogito e Deus maligno, a catedral gótica elevada, imóvel, e as igrejas girando pelo cosmos infinito, Cisão do Texto Único da natureza, Iluminismo Alto e Baixo, “Um” Iluminismo e outro, “um” autor de “Um” Iluminismo e Outro, Técnica e Magia, Logos e Hybris, louco e loucura, psicologia-psiquiatria e psicanálise, o psicótico e o neurótico, consciente e inconsciente, *Desagregación* e *Spaltung*, demente precoce e esquizofrênico...

Na velocidade alucinada do mundo moderno, ao apelo frenético da escritura e de objetos parciais, a psiquiatria se volta a um projeto de mapeamento dos espíritos destinado a falhar. A empresa de nosografar o viajante da Nau como se fosse espaço espiritual estático só poderia mesmo resultar no “Ele é assim, mas pode não ser” dos marcadores psiquiátricos, ou como dissera um paciente a seu médico: “Sou um ser humano como o senhor, se bem que não seja um ser humano”. Enquanto alguns cartógrafos modernos comandam os sentidos da loucura com duchas e máquinas giratórias, sustentando a razão e seu monólogo poderoso desmemoriado, ficará para nós a tarefa de tentar promover outras escritas, de encontrar, com outras máquinas de giro e desvios, as paixões de espírito, arremessando-as, quem sabe, para o outro lado dos leprosários, quem sabe, “[...] fundidas para sempre, \ A loucura e a lucidez” (MENDES, 1997d, p. 334).

3. FURAR O PARADOXO DELIRANTE: *o fora do lírico
esquizofrênico e do esquizofrênico lírico*

“Leitor:

Está fundado o Desvairismo”

(Mário de Andrade, Pauliceia Desvairada)

3.1. QUIXOTISMOS

Dom Quixote, o cavaleiro andante da literatura, no início da segunda parte da obra, lançada em 1615, dez anos depois das primeiras aventuras, preocupado com os efeitos e a proliferação de seu livro, o personagem interpela Bacharel Sansão Carrasco para que lhe dê logo as notícias. Ao fazer menção dos leitores, Sansão Carrasco cita Salomão: “Infinito é o número de néscios” (CERVANTES, 2002, p. 367). Sansão Carrasco traz as boas novas para Quixote:

[...] é Vossa Mercê um dos mais famosos cavaleiros andantes que tem havido, ou haverá em toda terra [...] estão impressos doze mil exemplares de tal história; senão, digam-no Portugal, Barcelona e Valência, onde se estamparam, e ainda corre a fama que se está imprimindo em Antuérpia, e a mim me transluz que não há nação em que não se leia, nem língua em que não se traduza. (CERVANTES, 2002, p. 363)

O livro de Quixote (o livro e Quixote se confundem), como escritura nômade, se imprime em todos os recantos, está nas estampas de todos os lugares. O personagem passa a ter consciência do impacto e de como suas aventuras são apreciadas, ele se interessa avidamente por saber quais delas mais impressionam os leitores, as que mais marcam, ao contentamento de “[...] andar em vida pelas bocas do mundo, impresso e com estampa e com bom nome, é claro, porque sendo ao contrário, não há morte que se lhe iguale” (CERVANTES, 2002, p. 363). O risco de morte em Quixote se mistura ao risco da escritura, palavra e vida, para o sucesso ou para a desventura, não vislumbram separação, a não ser, é importante dizê-lo, nas extravagâncias que se alçam, nas analogias frustradas, pelos efeitos da crise, às leituras incríveis das aventuras de um cavaleiro pertencente a um mundo anacrônico: “Há dois caminhos por onde os homens podem chegar a ser ricos e considerados: um é o das letras, o outro das armas” (CERVANTES, 2002, p. 377). No mundo medieval, o poder real apenas se expande por meio do exército, com o mercantilismo, porém, abre-se uma nova arte de governo, o Estado deve acumular riqueza monetária, fortalecer o crescimento populacional e concorrer permanentemente com as potências estrangeiras (FOUCAULT, 2008, p. 8, 11). Dom Quixote quer ainda sustentar sua existência nas ruínas do militarismo das suas andanças de cavaleiro e nos sentidos falhos da palavra que guarda a vida, a pé e a cavalo, vivendo debaixo do céu, ao frio, à fome, à sede, “lustrando a terra”, nas ardentes abstinências, dentro de uma bela novela, adivinhando inimigos à espreita, com uma bravura inesitante. Ao contrário, “[...] os cortesãos, sem sair dos seus aposentos, nem dos umbrais da corte, passeiam por todo o

mundo, olhando para um mapa [...]” (CERVANTES, 2002, p. 375). Isto é, à travessia dos nomes, dos corpos e das armas pelas terras, Quixote se serve de uma relação com o mundo incompatível com aquela viagem em mapa dos cortesãos, que, acometidos em outro tipo de vertigem, já não se lançam às “inclemências do céu”.

Em seu perfil arcaico, o reino das letras destoa nesta nova vida aquecida por um sol abstrato, que nunca girou, arquitetado em gabinete pelos novos cosmólogos.¹⁷ Por exemplo, o grande livro da natureza em Galileu está escrito em linguagem matemática. Consoante Galileu, seria uma usurpação conceber a filosofia como fantasia, segundo modelos como a *Ilíada* e *Orlando Furioso*, “[...] livros em que a coisa menos importante é a verdade daquilo que apresentam escrito” (GALILEU, 1978, p. 119). Porque

A filosofia [corrige Galileu] encontra-se escrita nesse grande livro que continuamente se abre perante nossos olhos (isto é, o universo), que não se pode compreender antes de entender a língua e conhecer os caracteres com os quais está escrito. Ele está escrito em linguagem matemática, os caracteres são triângulos, circunferências e outras figuras geométricas, sem cujos meios é impossível entender humanamente as palavras; sem eles nós vagamos perdidos dentro de um obscuro labirinto. (GALILEU, 1978, p. 119)

Os signos do universo, ou do mundo natural, não são desse modo signos verbais. No entanto, não convém aqui sancionar o trecho¹⁸ como uma asserção final universalizante, já que compõe uma galeria de esclarecimentos, em muitos argumentos, aos ilustres da Igreja. Para o aristotelismo a alma não é numérica porque o número não compreende. Galileu, por ora, sem seus números cruéis, acabou deixando evidenciar neste recorte outra coisa. Ao mesmo tempo em que não se faz possível, ao que facilmente se deduz, declarar matematicamente que o livro da natureza está escrito em linguagem matemática, além disso, também não haveria como adular o padre em linguagem matemática, pois a língua da Igreja é filosofia usurpada, tal que tão-somente números, triângulos e circunferências não seriam suficientes para encontrar a saída no labirinto obscuro da Igreja.¹⁹

¹⁷ Embora Aristarco de Samos, antes de Copérnico e Kepler, na Grécia antiga, já ter aventado a hipótese heliocêntrica (CHÂTELET, 1994, p. 56).

¹⁸ Neste trecho, Galileu está disputando com Sarsi, o pseudônimo que o jesuíta Horácio Grassi criou para questionar o *Discurso sobre os cometas*, de Galileu. Grassi foi professor de matemática, e arquiteto da Igreja de Santo Inácio.

¹⁹ A carta de Galileu a Benedetto Casteli indicia um “acordo” entre a percepção sensível da natureza e a exegese não-literal das palavras sagradas, visando à adequação das teses corpenicanas em face das Escrituras

Há outros lados. Giordano Bruno concebia o universo como infinito, como um sistema em transformação permanente, onde tudo é móvel, mas uma espécie de movimento de seres vivos (BRUNO, 1978, p. 9). Um princípio anímico está em todas as coisas, o anímico aqui não se distingue da matéria animada, portanto, matéria e espírito não seriam substâncias destringidas. Giordano Bruno recusou veementemente a metafísica aristotélico-tomista da ortodoxia cristã, queimou-se... Em seu pensamento, uma combinação de panteísmo e animismo com a qual espiritualiza o universo infinito. Toda matéria animada traz dentro de si a própria divindade. Semelhante à concepção de natureza de Lucrécio, em seus poemas de física, os corpos jamais conhecem limites. Com efeito, os sentidos, na sua inconstância superlativa, jamais negariam o infinito, “[...] cada objeto parece limitar outro objeto: o ar limita as colinas, os montes limitam o ar [...], nada há para além do todo, que lhe sirva de limite” (LUCRÉCIO apud BRUNO, 1978, p. 5). É uma fraca fantasia essa muralha que demarca o finito, ninguém jamais a percebeu, então, apenas surge nas palavras, estas somente é que dizem a finitude.

Em *Tratado de Magia*, Giordano Bruno vai explorar os sentidos do termo *magos*, que significa, entre outras coisas, sábio. O mago é também o que atrai para si prestígio e o que sabe se comunicar com os espíritos dispersos no universo, basta ter ciência de quais são as representações comunicantes.²⁰ Em Giordano brilha algo de quixotesco. Ao que parece, não seria fácil para ele esquivar-se das leis paroquiais (das Letras da Igreja), uma vez que se via profundamente comprometido com os mitos antigos, os mitos egípcios, sobretudo. A Giordano, a verdade não se encarnaria no plano geométrico-matemático, talvez sim, para Galileu. Se, para Quixote, “A história é como uma coisa sagrada, porque tem que ser verdadeira [...]” (CERVANTES, 2002, p. 366), para Giordano, ao comentar o motivo das perseguições que estava a sofrer arremata, “[...] o motivo é que tudo me desagrada, detesto o vulgo, a multidão não me contenta. Somente uma coisa me fascina: aquela em virtude da qual me sinto livre na sujeição, contente no sofrimento, rico na indigência e vivo na morte” (BRUNO, 1978, p. 3). Mais que pela ambição dos nomes,

sagradas... O aspecto literal que às vezes tomam os intérpretes pode se distanciar do verdadeiro. Seriam dois os livros divinos: a natureza e as Escrituras. A carta foi importante ao processo inquisitorial.

²⁰ Dirá Giordano Bruno em *Tratado da magia*: “Eis aqui o idioma imutável dos deuses, que, enquanto outras línguas mudam a cada dia milhares de vezes, permanece sempre o mesmo – tal como sempre a mesma permanece também a aparência da natureza. É por esta razão que os deuses nos falam através de imagens ou de sonhos, que nós, por falta de hábito, por ignorância e pela obtusa debilidade de nossas faculdades mentais, chamamos de enigmas [...]” (BRUNO, 2008, p. 54).

Quixote e Giordano não se escusariam do enigma antigo, da aventura espiritual, não obstante os ingratos desajustes para com as novas disposições.

Francois Châtelet interpreta, em *Uma história da razão*, que o sistema heliocêntrico de Copérnico seria para a Igreja ideia perdoável, o universo infinito de Giordano, não. A infinitude do universo de forma alguma se acomodaria aos preceitos da tradição. Na verdade, o mais indigesto à Igreja não seriam as concepções científicas de Giordano Bruno, mas suas “extrapolações teológicas” (CHÂTELET, 1994, p. 58). Com o telescópio, Galileu exibiu aos italianos nobres as montanhas da lua, mostrara ainda que o supralunar e o sublunar se vêem sob os mesmos princípios, contestando a distinção aristotélica. Tendo em vista esses desconcertos, nós perguntaríamos: por que o matemático é perdoado e o mago panteísta, não? Teria sido incauta a Igreja no jogo de prever e atenuar riscos? O perigo matemático, e heliocêntrico, teria sido ingenuamente subestimado, em comparação com a ameaça do animismo de Giordano Bruno? Ainda o retomaremos adiante.

Antes a quantidade de livros era escassa, lia-se em voz alta. Com a multiplicação do livro, começa-se a ler silenciosamente, apenas com a agilidade dos olhos (CHÂTELET, 2008, p. 54). À mudança técnica de confecção do livro, das mãos às mãos mecânicas (CHARTIER, 1998, p. 9), depreende-se um fortíssimo abalo cultural. Os livreiros do século XV apenas financiarão os livros que darão bons rendimentos e em tempo breve (FEBVRE, 1992, p. 356). Ao lado dos religiosos e místicos, os textos medievais são enormemente difundidos com o aparecimento da imprensa (FEBVRE, 1992, p. 364). Existiu um processo de “volta às letras antigas” (FEBVRE, 1992, p. 365) no século XV, e também XVI, era grande o sucesso dos autores medievais e antigos, enquanto os “livros científicos”, se assim poderíamos chamar-lhes, correspondiam à décima parte das impressões (FEBVRE, 1992, p. 368). A massa de leitores procura outro tipo de texto nas lojas dos livreiros.

[...] começa a se imprimir muito cedo uma outra categoria de obras que obtém há muito um grande sucesso que está longe de se interromper: os romances de cavalaria – particularmente aqueles que celebram os feitos mais ou menos lendários dos heróis da Idade Média. (FEBVRE, 1992, p. 367)

Com a multiplicação das atividades impressoras, a indústria do livro, que despontara no Renascimento e na Reforma, exerce papel decisivo na difusão das histórias

lendárias. Elas vão tentar atender uma insaciável “sede de romanesco” dos homens do século XVI. A indústria do livro empreendeu uma poderosa distribuição de anacronismos.

Conforme Roger Chartier, o medo do esquecimento obcecava as sociedades europeias na primeira fase da modernidade (CHARTIER, 2007, p. 9). Esse dilema entre memória e esquecimento, diante do medo de esquecer, instaura um duplo perigo: a fatalidade da perda por um lado e o excesso de escrita por outro, que, multiplicando textos inúteis, “[...] abafa o pensamento sob acúmulo de discursos” (CHARTIER, 2007, p. 9). Em uma narrativa farta de problematizações dessa espécie, Cervantes explora sob diferentes enfoques esta interessante tensão moderna com relação ao registro.

Cada vez maior e sem conhecimento das línguas antigas, o público leitor contribui decisivamente para o desenvolvimento tanto das literaturas nacionais, quanto da atividade de tradução. O encorajamento das traduções por parte dos reis, uma prática comum, revelava o desejo de unificação política (FEBVRE, 2002, p. 385). As traduções se tornam mais numerosas que as edições em língua original, como vimos na “ficção” de Cervantes. Enquanto emblema da propagação dos sentidos medievais, Quixote vê com deslumbre a fragmentação e ampliação do mercado do livro. Ao entrar em uma estamperia em Barcelona, conhece um tradutor (da obra *Le bagatelle*) e nota com decepção que este, além de não traduzir as línguas rainhas antigas, Grego e Latim, não imprime livros para alcançar fama, um bom nome, mas para obter os proveitos.²¹ “Deus lhe dê ventura”, Quixote abençoa o homem difusor das *Bagatelas*.

A fim de evitar perseguidores, o fidalgo se deu a esse passeio em Barcelona, percorrido também por Chartier, e se deparara com o anúncio: “aqui se imprimem livros” (CERVANTES, 2002, p. 633). Com a inserção das tarefas técnicas de impressão (CHARTIER, 2007, p. 35) e dos caracteres tipográficos (os elementos do corpo do livro) na composição do plano ficcional, isto é, transpostos na alma textual, Cervantes recobre, por conseguinte, o “corpo” do leitor com uma natureza literária, diríamos nós, com uma alma romanesca – uma condição quixotesca. Admirado com o maquinismo impressor, Quixote se defronta com a estampa da “*Segunda parte do engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*” (CERVANTES, 2002, p. 634). E observe-se que, já que se trata da segunda parte e não da primeira, no título deveria se inscrever então “cavaleiro”, em vez de

²¹ Os tradutores recebiam pagamento adiantado e os exemplares em relação aos autores (CHARTIER, 2002).

“fidalgo”. Nesta multiplicidade de encontros da ficção, de enredos em cascata, *mise en abîme*, retraçando as afinidades entre o mundo do leitor e mundo das novelas, indiferenciando-os, e por consequência identificando Quixote e leitor, Cervantes talha também o público, dele tomando posse à distância, até fazer do leitor seu maravilhoso engenho de embustes, sua cabeça encantada.²²

A máquina da cabeça encantada é uma imitação (mímesis) de uma máquina, vista em Madri, construída por um estampador. A experiência da cabeça encantada, cena brevemente anterior a Quixote adentrar na imprensa, parece consistir em mais uma das tantas alegorias da relação escritor-leitor, numa insinuação sutil, especulamos, da máquina de embustes do circuito literário, nesta aventura de comércio de livros do capítulo LXII, a sugerir a encarnação da escritura em um maquinismo de ilusões e de ambiguidades. Porque, ao mesmo tempo em que a cabeça de bronze é oca, e factualmente nada diz, dela emanam respostas confabuladas por outros, verdades fabricadas que contentam Quixote mais do que qualquer um. A cabeça encantada é mímesis de mímesis (de outra máquina que também imita: uma cabeça que fala), do estampador de Madri. A engenhoca “[...] parecia um medalhão romano de imperador e de bronze [...]” (CERVANTES, 2002, p. 632). Ela atua num extraordinário mistério, como magia oracular, e embuste inevitavelmente efêmero.

Percorridas às intrigas do literário e do real, as inúmeras faixas de realidade impassivelmente nascem, se não nascem, nutrem-se, da abertura dimensional que a loucura do personagem propicia, e que recai sobre o leitor, que naturalmente representa uma dessas dimensões da engrenagem. Dom Quixote, nascido num mundo de livros, imensamente apaixonado pelas novelas, mas pelas novelas verossímeis,²³ a ponto de ter seu cérebro seco, quando então pretendeu vivenciá-las, se faz de um personagem fictício um homem de verdade, um amante do verdadeiro, com suas juras firmes, sendo também, simultânea e paradoxalmente, homem engenhoso, cujo espírito exprime irremediavelmente em todos os lugares paródias trágicas. Ele vai divagar em muitos planos em companhias avariadas,

²² A cabeça encantada fora um embuste de Dom Antônio para impressionar Quixote. Um titeiro que atua à distância, no quarto abaixo de onde, através de um fino tubo por onde fala e ouve, vai responder a tudo que se lhe pergunte. Dirá Dom Antônio a Quixote: “[...] foi feita e fabricada por um dos maiores nigromantes e feiticeiros que teve o mundo [...]” (CERVANTES, 2002, p. 628). Esclarece o narrador: “[...] fez esta em sua casa para se entreter e encher de pasmo os ignorantes [...]” (CERVANTES, 2002, p. 632).

²³ Dirá Quixote ao ver as estampas de livros: “[...] as histórias fingidas são boas e deleitosas, quando são verossímeis, e as verdadeiras, quando são exatas (CERVANTES, 2002, p. 634).

personagens, escritores, tradutores, tipógrafos, leitores e tantos outros “malucos”, como lho disse um de seus perseguidores: “[...] tens a propriedade de tornar doidos e mentecaptos todos os que tratam e comunicam contigo [...]” (CERVANTES, 2002, p. 629). A verdade frágil vai transcorrendo, em *mise en abîme*, pelos olhos dos leitores, estes, ao verem multiplicadas as instâncias do real, acabam assemelhando-se, em sua contingente, avulsa e controversa existência, a livros apócrifos. Com efeito, forjar-se-á a cabeça de bronze do leitor, pelas mãos maquinais de Cervantes, redobradas pela interação com ou interposição sempre arriscadas de tantas outras mãos, como as dos críticos e, nesta edição utilizada, as do tradutor Visconde de Castilho e Azevedo...

3.2. O REI BOBO DE SHAKESPEARE

Mais escandaloso que verter um fidalgo em sandeu, em *Rei Lear*, Shakespeare leva à cena a loucura do rei, o que ensaia a loucura real. Para Barbara Heliodora, estamos diante de um “cataclisma”, a partir do qual se torna difícil, à tentativa de emitir um comentário, não experimentar hesitação (1997, p. 171). Enquanto representação do poder soberano medieval, o rei, fragilizado pelo desatino, desprezado e aviltado pelos súditos e pelas filhas, se encontra calamitosamente desassociado do supremo, insulado, está incapaz de dirigir e sanar as incontroláveis instabilidades, de uma era de loucos. Ao pretender dividir e distribuir a Grã-Bretanha às três filhas, as quais o vituperam à frente de todos, com a imagem de rei benevolente e fraco, oferecendo oportunidades a um motim, num tempo em que as gentilezas estão escassas, Lear em arriscada condição abre uma série de degradações. Se, para um rei, ser forçado a ceder poder encaminha²⁴ a destruição de sua sanidade, às vicissitudes que vive o reino, não fica claro se Lear enlouquece porque não mais o respeitavam ou a causa inversa.

Escrita por volta de 1605 e 1606, a obra não circunscreve a doidice no chefe. Nas cenas, o disparate transfunde-se em loucuras contingentes a que todos estão sujeitos. Como os cabelos brancos que ensandecem, como a ganância das filhas que querem matar o pai, ou os absurdos nos mexericos, quando as gentes falam pelo avesso, ou a noite triste e

²⁴ Michael Rank ao considerar a loucura do Rei Charles VI da França (de 1380 a 1422) entende que “Sua sanidade mental começou a deteriorar devido ao stress de sua posição”. Tinha a ilusão do corpo de vidro, não poderia ser tocado por ninguém porque haveria o risco de ele a qualquer momento se despedaçar. E Rank ainda profetiza o passado: “O seu legado afetou diretamente os países vizinhos logo após sua morte. Mais uma vez, graças às políticas reais de casamento entre parentes, ele passou sua doença mental a seu neto, Henry VI [1421 a 1471] da Inglaterra”. RANK, Michal. *Os governantes mais insanos*: lunáticos, excêntricos e megalomaníacos, desde Calígula até Kim Jong II. 2014.

chuvosa, dentro da qual as criaturas erram pelo escuro, e os homens têm terríveis conversas, ou as pessoas ridicularizadas em disfarce, sem serem capazes de estar em uma posição fixa, ou o sofrimento e as decepções do rei para com a família, as traições das filhas e dos outros, a falta de entendimento entre os homens, o mau estado do corpo, a cegueira dos olhos (como aquela do conde de Gloucester que não poderia saber se, ao pular de um penhasco e sobrevivido, fora salvo pelos deuses ou enganado pelo guia que perambulou embaixo com ele sem jamais ter subido) ou a cegueira da alma como as paixões e o ciúme (da princesa que assassina a irmã, por amarem o mesmo homem, não a seus maridos, e resultando, após o dolo, em suicídio...).

O Bobo nessa vida de incontáveis enganos efetiva-se como voz da verdade, como um sábio de confiança que educa o rei, capaz de conduzir Lear à verdade mais essencial. Os encontros do rei com o Bobo são sem dúvida os mais profícuos, os mais iluminadores para a majestade, “Tu darias um bom Bobo” (SHAKESPEARE, 2011, p. 50), ele diz ao rei depois de este responder corretamente a uma charada. A partir de um dado momento, do ato IV, o Bobo não mais aparece. Eis que surge a alteza enfeitada fantásticamente com flores selvagens, disfarçada de Bobo, entrelaçada aos entes da terra,²⁵ triunfante na loucura da imanência, “Que visão arrasadora” (SHAKESPEARE, 2011, p. 122), solta Edgar. O Vovô (como o Bobo lhe chamava) já se comporta como menino (como o rei se referia ao Bobo).

Indivíduo, Estado e natureza para os elisabetanos, conforme Barbara Heliodora, deveriam ser harmônicos (HELIODORA 2011, p. 7). A desarmonia desses três níveis espelha a ou repercute na condição de Lear: “Se isso é triste de ver num desgraçado, \ O que dizer num rei!” (SHAKESPEARE, 2011, p. 126). Haja vista a posição de Cordélia, ao enxergar em Lear nada além de um pai, a filha deveras fiel, não estando dominada pela ambição como as outras, após ter sido escorraçada, ao final é lembrada por Lear, é quem “reativa” a memória do pai-governante. Ele convida a filha: “[...] vamos viver, \ Orar, cantar, contar histórias, rir das borboletas douradas [...]” (SHAKESPEARE, 2011, p. 140), ao fim Cordélia morre. Lear reconhece seus erros, ajudado pelo Bobo na noite chuvosa (SHAKESPEARE, 2011, p. 9). Observe-se que há uma pluralidade de posições e arranjos do natural e do político em Lear. Quando retorna como Bobo, já não mais está fraco e

²⁵ Numa festa à fantasia, “O rei [Charles VI] e seus poucos amigos decidiram chegar incognitamente, vestidos de criaturas da floresta. Todas suas fantasias foram confeccionadas usando alcatrão, folhas secas e galhos”, todos se queimaram, porque havia no recinto várias tochas, apenas o rei se salvou (RANK, 2014).

benevolente: “Então matar, matar, matar, matar!” (SHAKESPEARE, 2011, p. 126), não baixa as calças para suas filhas chicotearem-no, admoestação esta que recebera do Bobo. Sua contradição se acentua, talvez devido a não mais se constranger com ela, no oxímoro de contradição harmoniosa, como se o espaço social do monarca não permitisse coerência, ou unissonância. Após verter-se em Rei-Bobo, exerce o papel de pai e, ao mesmo tempo, o de general furioso, vê-se como supremo além do natural: “Primeiro eu limpo. Ela [a própria mão] fede a mortal”, diz a Gloucester quando este se prestara a fazer-lhe uma reverência com um beijo, um tanto absurda, aliás, dada a nova condição do rei (SHAKESPEARE, 2011, p. 124). Ele ainda detém essas magnificências, que são fantasmais e deterioradas, a custo de um fio que o liga a um passado. Embora recebendo essas reverências embotadas, o trovão não lhe obedece quando o rei manda o céu calar-se. É por efeito dessa aliança antipática, de realeza e criatura vil, ao imiscuírem-se o rei e o Bobo, que surge a possibilidade de talvez refazer um reino fragmentado. Está-se diante de uma coessência quiásmica: a consciência integradora, honestidade tola, do rei leva à tripartição do reino (ou a sua pulverização, se considerarmos o desalento dos súditos, quando o reino vira hospedaria desregrada), ao passo que a consciência perversa do rei, no que assume sua própria ambiguidade, promete uma reunificação do reino. Aí, não apenas etimologicamente, consciência deriva de convivência. E tudo a cargo da crise mais fundamental, a do próprio homem, esse ser abandonado à dor, solitário e em transe, quando “Verdade e irrelevância se misturam; \ Razão na loucura”, (SHAKESPEARE, 2011, p. 125) nesse ser Homem que é rei-Bobo: “Lear: – Nascidos, nós choramos por chegar \ A este palco de tolos” (SHAKESPEARE, 2011, p. 125).

3.3. O TEATRO, A LITERATURA E A LOUCURA, POR FOUCAULT

Foucault nos põe a pensar que

No teatro do século XVI e do início do século XVII, o louco, portador da verdade, ocupa uma posição nitidamente afastada dos outros personagens. A ação se desenvolve com os outros personagens experimentando sentimentos mútuos, tramando entre eles uma intriga e partilhando, de algum modo, a verdade. Em certo sentido, eles sabem exatamente o que querem, mas ignoram o que lhes acontecerá no momento. Do lado de fora, ao lado, acima deles encontra-se o louco que não sabe o que deseja, não sabe quem ele é, e nem mesmo domina seus próprios comportamentos, nem sua vontade, mas conta a verdade. (FOUCAULT, 2002, p. 240)

Vítima de seu próprio fantasma, Lear exprime com seu corpo a verdade de que os atores e espectadores não estão conscientes (FOUCAULT, 2002, p. 264). O louco no teatro é um excluído incluído. Ele não possui a vontade da verdade. Do Renascimento ao pós-internamento do século XIX ocorreu uma alteração, a áurea da loucura deixa de efluir verdade para efluir enganos. Mensageiro da verdade, distribuidor de essências, essa representação do louco deixa de enganar o engano, aparece condenado, na psiquiatria e também no pensamento de Freud, a falsear-se. O louco, depois de Molière (segunda metade do século XVII) (FOUCAULT, 2002, p. 240), já não ganha mais o centro do palco. Nestes novos tempos, ao passo que o louco só profere mentiras, o filósofo também não mais poderia inflar-se como o magnífico pensador. O filósofo e o Bobo saem de cena.

A importância de Freud e Marx, cujas “escolhas originais” já não partem de uma filosofia autônoma, dentro da qual outrora eram operadas, pelo menos até Hegel, (FOUCAULT, 2002, p. 234-235), demonstra, para Foucault, um enfraquecimento do agente tradicional da filosofia. À percepção de historiador, houve um desvio do papel do filósofo, excluído do palco das ideias, tornou-se professor de filosofia. Muitas vezes, ele está bem distante do ato singular, da criação no pensar. Foucault não se autorrefere como filósofo, e aventurou-se entre outras aventuras em ser um historiador da loucura, entendendo que investido em tal atividade contribui melhor para a filosofia, mesmo estando de fora (mas de todo? provocaria talvez Derrida, pedindo aspas). E Foucault tanto se interessa por literatura porque “[...] ela é o lugar onde nossa cultura operou escolhas originais” (FOUCAULT, 2002, p. 235). O literário muitas vezes quer se prestar a uma função subversiva, e a escrita tem a chance de alcançar a transgressão.

O problema é saber em que direção vão os fios que tecem a escrita. Sobre esse ponto, a escrita posterior ao século XIX existe manifestamente para ela mesma [e não para circular no interior de um grupo social] e, se necessário, ela existiria independentemente de todo o consumo, de todo leitor, de todo prazer, de toda utilidade. Ora, essa vertical e quase intransmissível da escrita assemelha-se, em parte, à loucura. [...] Essa escrita não circulatória, essa escrita que se mantém de pé é justamente um equivalente da loucura. É normal que os escritores encontrem seu duplo no louco ou em um fantasma. Por trás de todo escritor esconde-se a sombra do louco que o sustenta, o domina e o recobre. Poder-se-ia dizer que no momento em que o escritor escreve, o que ele conta, o que ele produz no próprio ato de escrever não é outra coisa senão a loucura. (FOUCAULT, 2002, p. 243)

É necessário ponderar que as forças transgressivas na literatura vão também se perdendo (FOUCAULT, 2002, p. 247), de modo que às vezes já num clima ameno os

lances literários vão se convertendo em pedantismo, a ponto de estarem bem menos resistentes que o silêncio, ou que a ausência de obra. Devemos também pontuar que essa sombra louca do escritor, ao pensamento foucaultiano, obviamente não se instala nele com os sentidos psiquiátricos (às fuligens do pós-internamento), admitir isso equivaleria a não suspeitar da “ciência” dos mestres das mentes, suprimindo-se qualquer contraste entre loucura e aquilo que dela se diz nas descobertas psiquiátricas, numa amnésia da Grande Internação, como se, a partir da qual, a verdade tivesse sido roubada do Bobo e o psiquiatra retornasse como avatar do verdadeiro. Kraepelin, Bleuler, Freud, Jung, Lacan, para citar alguns importantes nomes, a todo tempo recomendam uma escuta prudente, meio distanciada, com relação às suas especulações sobre o louco. Não obstante, essa confiança plena nos mestres da alma, a despeito de suas próprias recomendações, ainda parece ser muito insistente. De qualquer modo, pensar a loucura do escritor não pode equivaler, obviamente, e por que será que ainda temos de explicar isso?, a um diagnóstico clínico de estados psicopáticos. Desviar-se-á portanto dessa grosseira vinculação – ou mesmo da ausência de *esquize* – entre escritor e narrador; ator e personagem; pessoa, poeta, eulírico...

Neste palco de tolos (palavras do Rei Lear), ou na civilização moderna, completariamos, a aproximação entre loucura e literatura hasteia uma discussão estimulante e dilacerante: “Hoje não se pode empreender esta experiência curiosa, que é a escrita, sem enfrentar o risco da loucura” (FOUCAULT, 2002, p. 242). Tanto pela assiduidade desta temática na história literatura, quanto pela as inúmeras abordagens das irrealidades do real, a pluralidade de formas literárias, a obsessão do gênio, as eras e as idades em trânsitos nas obras, as maravilhas ovuladas nas leituras, o ser símil da linguagem, os delírios poéticos, os sonhos sonoros da poesia, a vasta quantidade de escritores taxados de loucos, bem como o próprio “ato de escrever”, incidir-se-á sempre obliquamente no pensar, aos tributos de um intrigante problema filosófico, em que a Úbris, a convencer com chistes, a zombar da nobreza da razão, vai blasfemar contra o Logos, sem furtar-se da penosa missão de encaminhá-lo para a sua verdadeira essência, sem poupá-lo dos furos que lhe abrirão as medidas, displicentemente, recaindo-se então, ou mergulhando tudo, no labirinto onírico do real, ou em outras palavras, na indecisa rede literária, e o quão improvável é achar-se... Ei-la içando-se – a função cultural da loucura.

3.4. PLATÃO E A LOUCURA POÉTICA

À exclusão do poeta em *A República* de Platão, já se permite entrever um desajuste da atividade poética com uma certa “razão social”, com a tal Cidade Perfeita, sendo a poesia mimética recusada em Platão (PLATÃO, 2008, p. 293). Para o mestre, os que praticam a mimesis encetam a destruição da inteligência dos ouvintes. Porquanto a poesia está envolvida com o que não existe; o artista sempre se ocupará, pois, com uma imitação da imitação. O marceneiro fabrica uma cama que é “cópia” da ideia-cama, mas ao menos é útil para o leito, em contrapartida o pintor está extremamente afastado da verdade, absorto na inutilidade de seu produto. Além de não servir para o corpo, a coisa pintada corrompe a alma.

Lida o artista com uma aparição que não só é ilusória como também traz, como qualquer ilusão, impurezas para a alma. A natureza que aparece na obra de arte, a ludibriar “crianças e homens ignorantes” (PLATÃO, 2008, p. 296), como fonte de enganos, se verte num monstro turbulento que cria um descompasso do corpo e da alma, com efeito, o artista, assim como o artífice cobiçador, “[...] não é capaz de comandar os monstros que nele habitam” (PLATÃO, 2008, p. 291). O corolário da corrupção na alma fomenta o irascível indômito no artista e no público. Há algo de “animalesco e irracional” nessa natureza mimética, pervertendo-se a todos na intemperança e desmesura.

A despeito dos prazeres que da imitação emanam, da estima de Homero e de Hesíodo, dos elevados assuntos de que tratam, nada disso é suficiente para fazer com que Platão admita haver na arte uma possibilidade de boa educação para a República. A poesia produz apenas *phantasma*, *phantasia*, e nunca seres reais (PLATÃO, 2008, p. 297). Ao passo que o filósofo, inferimos, poetou a Cidade Perfeita.

Mas a criação, no que se refere a isso não discordaremos de Platão, só pode validar-se por seus bons efeitos. Por melhor poeta que seja Homero, “[...] que cidade foi, graças a ti, melhor administrada [...]?” (PLATÃO, 2008, p. 298), perguntou-lhe Platão. Ou, quais guerras chefiaste? Quais bons conselhos deste? Esta interpelação cruel que vislumbra ao fim das contas o Bem social é a nós admirável, sem qualquer ironia. Platão não vê nada de efetivo, em outros termos, nada de verdadeiro, nesta cultura mimética. Como, então, os poetas beneficiariam a República? Ou (aventamos) quais outros poetas poderiam melhor contribuir, se o grande Homero tem sido um zero à esquerda?

Com esse “saber” da poesia, esse dito “só por si” (PLATÃO, 2008, p. 299), jamais se entenderá além da aparência. Não filosofa, é avesso ao bom senso, mesmo se é belo à multidão ignara (PLATÃO, 2008, p. 301). Não é sério, mas brinca. Por isso, Platão recorre meio a contragosto à exclusão: a arte “enfraquece a razão” – “[...] o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional [...]” (PLATÃO, 2008, p. 304). A mimesis artística é capaz de tematizar sobre todas as técnicas, a do médico, a do ferreiro, a do marceneiro, entretanto essencialmente nada delas conhece.

Em *Íon*, Sócrates, mais condescendente com a atividade poética, felicita o rapsodo: “[...] muitas vezes invejei-vos, os rapsodos, Íon, pela vossa técnica” (PLATÃO, 2011, p. 27). Sócrates se coloca como leigo (*idiótes*)²⁶ diante da arte de cantar os poemas. Sua inabilidade advém de que ele não possui o enlace com o divino, sem o qual não há como desembaraçar-se e despertar o fascínio do público. Diante dos poemas, o espectador pode ficar atraído ou cair no sono, tudo irá depender da simpatia para com as Musas. Note-se que nesta “técnica” há um contrassenso, visto que está sempre à sorte da conexão (do poeta, do rapsodo e do público) com as Musas, ou seja, com um mundo isento de técnica. Sócrates por conta disso desloca essa habilidade do rapsodo para um outro tipo de competência, para um poder divino, ilustrando todo este processo magnético, Musa-poeta-rapsodo-público, com a pedra de Hércules, “[...] essa pedra não só atrai os próprios anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis [...]” (PLATÃO, 2011, p. 37). Esses anéis atratores têm o mesmo poder da pedra magnética, mas dela são dependentes, a “Musa cria [*poieî*] entusiasmados e através desses entusiasmos uma série de outros entusiastas [...]” (PLATÃO, 2011, p. 37). Não em virtude de uma técnica, mas de uma concessão divina, de estarem “possuídos”:

Assim como os coribantes não dançam freneticamente estando em seu juízo, assim também os poetas líricos não fazem aquelas belas melodias estando em seu juízo, mas, quando eles embarcam na harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuídos [...] (PLATÃO, 2011, p. 39)

O ofício do poeta fica sujeito a que ele esteja “fora do seu juízo e o senso [*noûs*] não esteja mais nele. Enquanto mantiver esse bem, o senso, todo homem é incapaz de fazer

²⁶ Veja-se a nota do tradutor Cláudio Oliveira: “Nesse sentido, quer dizer “particular” em contraposição ao “comum”, “privado” em contraposição ao “público”, “leigo” em contraposição a “perito”. Fora de uma contraposição, em sentido geral, *idiótes* pode significar “homem de condição modesta”, “simples cidadão”, “plebeu”, mas também “homem sem educação”, “ignorante”, “homem comum”, “vulgar” (2011, p. 60-61).

poemas e de cantar oráculos” (PLATÃO, 2011, p. 39). A inspiração imprevisível da Musa explica como um poeta medíocre, ou despossuído de uma boa “técnica”, de repente cria um belíssimo poema – o senso lhe está ausente. Com a alma entusiasmada,²⁷ Íon, delirando, possuído por Homero, que lhe desperta, hipnotiza, faz sua alma dançar, não é conhecedor acerca das coisas de que está a falar o seu poeta predileto. Isto vale também para o público.

Ao encerrar, Sócrates no seu remate revelador expõe que esse serviço aos deuses, que conteria aparentemente todas as técnicas, na verdade, nada conhece, logo, ele inverte a posição de leigo, *idiótes*, que passa a caracterizar os poetas e os rapsodos. Íon, que havia sido talvez um militar, fica ainda a insistir que a técnica rapsódica e a técnica militar são uma única. Aliás, Platão, volta e meia recorre a essa aproximação, guerra e poesia, mas, quando a evoca, tão-logo a desfaz (talvez querendo aproveitar a pluralidade de contrastes que ensejam). Se bem que em *A República*, acolhe o canto patriótico, a poesia militar como educativos. Ora, Íon aprendera a arte da guerra através dos versos de Homero. Sócrates, em sua argumentação, vai afastando o técnico do rapsódico e leva Íon a optar entre ser um homem injusto (que diz portar uma técnica militar) ou ser um homem divino (que seria algo mais nobre e mais belo que a injustiça). Sócrates desta maneira “recomenda” a Íon “contentar-se” com a virtude do divino (PLATÃO, 2011, 59). E o filósofo, portanto, o portador real de técnicas.

Vimos anteriormente em *A República* que a poesia traz vícios, é uma atividade sedutora e animalesca que estraga a alma. Faz o público em aflição, em intemperança, comportar-se como mulher (PLATÃO, 2008, p. 305), como crianças a chorar sem procurar remédios para a lesão. Ao ter a alma corrompida, aquele que era justo desperdiça no além os prêmios dos deuses, dádivas muito superiores ao que se recebe em vida (PLATÃO, 2008, p. 343).

Lá, arcos, fusos, luzes, esferas encaixadas, círculos de rebordo multicoloridos a girar magnificamente, “No cimo de cada um dos círculos andava uma sereia que com ele girava, e que emitia um único som, uma única nota musical; e de todas elas, que eram oito, resultava um acorde de uma única escala” (PLATÃO, 2008, p. 316). Umas almas sobem

²⁷ Murilo Mendes ao presenciar o pintor Dorazio em ação afirma que “[...] o antigo mito do criador possuído pela sua obra ressurgia diante de mim na faixa de uma realidade viva, constelando-se de problemas” (MENDES, 1997b, p. 1312).

cheias de lixo e pó, enquanto outras descem à terra em estado de pureza. A serem precipitados no Tártaro, “Estavam lá homens selvagens, que pareciam de fogo [...]” (PLATÃO, 2008, p. 315). Nesse lugar, as almas escolhem seus futuros. Orfeu escolheu uma vida de cisne (PLATÃO, 2008, p. 318). Er, que vira tudo isso, não bebeu da água do esquecimento e, após estar morto há dez dias, retornou como mensageiro. Nessa conjuntura enunciada, o pensamento se intrincou com respeito à arte. Ora, como pensar este embolho de essências: poesia, aparição, imitação da imitação, além, ilusão, poder divino, alma, corrupção, desembaraço, prazer, irracional, desperdício dos prêmios dos deuses, sereias cantantes, condição das almas no além, entusiasmos sob a influência dos deuses, pedra de Hércules, fantasmas, ausência de técnica, possessão, ausência de juízo, círculos de rebordo encaixados girando em contrário, intemperança, brincadeira, desmesura?... Num ponto mais específico, os desperdícios dos prêmios divinos e os benefícios das musas...

Em *Fedro*, a loucura, para os mais antigos que Platão, não era vista como desprezível ou desonesta (PLATÃO, 2007, p. 80). Era um bem, eles deram à arte de prever futuro o nome de *maniké*, mania (posteriormente, alterado para *mantiké*, arte divinatória, de “louco” a “clarividente”) (PLATÃO, 2007, p. 80). A profetiza de Delfos e as sacerdotisas de Dodona “Em seus momentos lúcidos praticam somente coisas sem importância ou nada fazem” (PLATÃO, 2007, p. 80). Os tais “mais antigos” consideram mais nobre o delírio que provém dos deuses que a sabedoria dos homens. Além das profecias, apelou-se a remédios, para os males que caíam sobre o povo, a preces e a cerimônias expiatórias. A inspiração para odes e poemas constitui uma terceira espécie de loucura, sem o delírio provado pelas musas, “[...] julgando que apenas pelo intelecto será bom poeta, sê-lo-á imperfeito, a obra poética empalidece perante aquela nascida do delírio”. (PLATÃO, 2007, p. 81). Profética, misteriosa, poética e erótica, as quatro loucuras.

3.5. PHÁRMAKON

Entra Derrida enfeitado com flores silvestres extasiadas, a transpor muros, ampliando o atletismo de Heródico,²⁸ a ressaltar o despiste dos mitos por parte de Sócrates, que fizera uma curta digressão enquanto Fedro preparava o mestre para apresentar-lhe a escritura de Lísias, Sócrates por um instante, em seu passeio com Fedro, manda os mitos

²⁸ Era um corredor atlético que ia até os muros de Atenas e retornava, sem transpor a cidade (PLATÃO, 2007, p. 56, n 6).

passarem: “Os dois mitos sucedem à mesma questão e estão separados apenas por um curto período, o tempo exato de um desvio” (DERRIDA, 1997, p. 12).

Sócrates se sente envergonhado, tudo isso com alguma ironia, de “escrever discursos” (DERRIDA, 1997, p. 12), encabulado de transpor o enfadonho discurso de Lísias (Fedro lho lera). Derrida traz a comparação dos escritos com uma droga (*phármakon* – remédio e \ou veneno) a qual “[...] atrai Sócrates para fora da cidade, seduzindo aquele que nunca quis sair, mesmo no último momento, para escapar da cicuta. Elas [as folhas da escritura a agir como *phármakon*] o fazem sair de si e o conduzem por um caminho que é propriamente de êxodo [...]” (DERRIDA, 1997, p. 15).

A princípio, esse *phármakon* sugeriria uma substância, uma medicina, aquilo que produz ao mesmo tempo remédio e veneno, ao contrário, *phármakon* é “[...] a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, e fornecendo-lhe por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo” (DERRIDA, 1997, p. 14).

Antes de ler, Fedro indaga a Sócrates sobre o mito Farmaceia (Farmaceia e *phármakon* estarem em sucessão na escritura, perguntou Derrida: é causal?), ao considerar o local em que estavam, caminhando para uma sombra na beirada do rio, se teria sido ali naquelas colinas o rapto de Bóreas. “Os temas, os lugares no sentido da retórica, estão estritamente inscritos [...] eles são encenados; e nesta geografia teatral a unidade do lugar obedece a um cálculo ou a uma necessidade infalíveis” (DERRIDA, 1997, p. 13). Com essa minúcia inebriante, brinda-nos Derrida: “[...] Sócrates não teria sido incitado, se o calor, que pesa sobre toda a conversação, não tivesse levado os dois amigos para fora da cidade, ao campo, junto ao rio Ilissos” (DERRIDA, 1997, p. 13). Ao lermos esta consideração em Derrida, sobre o que exige o espaço do diálogo, no exato instante das exigências do calor na escritura, “*daiamón*” aciona-nos uma espécie de máquina síncrona e nos pomos a reparar na voz do técnico do fogão, a falar lá da cozinha, “Nem se eu quisesse consertar, porque essa peça não existe mais”.

Semelhante à sincronicidade de que nos falou Jung: coincidência que estranhamente nos comove, situações isentas de nexos causais que muito “significam para a experiência interior do homem” (JUNG, 1984, p. 440) (e nos faz atonitamente perguntarmos: é casual? [JUNG, 1984, p. 445]), semelhante também ao engate da

linguagem psicótica, o forno quebrado, envolvido em acontecimentos acausais, vira uma máquina simbólica arcaica cujas peças se mistificaram. E o fogo, que se tornou nessa geografia teatral uma substância ausente na máquina de fogo, pertence de algum modo à unidade do lugar, ao passeio dos dois amigos? Essa simultaneidade significativa pesa sobre o calor da escritura? Sobre esse jogo em *Fedro* de condená-la ou salvá-la?

O fogo, em Plotino, dos elementos é o mais elevado, sempre em ascensão, está mais próximo dos incorporais. É mais leve que os corpos, não acolhe em si os demais elementos: os outros podem ser aquecidos, mas o fogo, mais sutil, não pode esfriar. Representa a luz incorpórea. É como uma forma-ideal que se destaca e subordina as outras. Se o belo somente pode ser percebido pelos olhos da alma, o fogo é, pois, o mais belo, porque está menos infectado pela matéria.

A despertar maravilhamento, nesse neoplatonismo, “[...] essa Beleza que também é o Bem, deve ser colocada como primeira realidade [...]” (PLOTINO, 2003), assim já se pode prever que aí não se conceberá o artístico como uma infeliz imitação do sensível, ou corrupção da inteligência, esta aliás viria após o Bem, após o Belo. Privadas da graça artística, as pedras em estado bruto são para o artista partes feias, enquanto ainda não comungam com a ideia que as entroniza na unidade. A beleza que atingiu a pedra vive melhor em si mesma, permanecendo pura à pedra e às naturezas sensíveis: “[...] Fídias produziu Zeus, sem referência a nada de sensível, mas colhendo <do intelecto> como seria se Zeus quisesse aparecer a nós visivelmente” (PLOTINO, 2003). Tudo isso ocorre numa espécie de concessão momentânea ao mundo sensível.

Para Aristóteles, o artístico está além da experiência; a poesia, em seu âmbito universal, além da história, porque esta fica no âmbito particular. Como se sabe, a mimesis, em Aristóteles, é imitação que altera: o prazer, que não seria proporcionado na percepção de um cadáver real, surge para o deleite do espectador quando representado artisticamente. A imitação, que é instintiva, desde a infância imitamos, diferentemente da concepção de Platão (para quem apenas em êxtase o poeta cria as odes), viabiliza os conhecimentos, “[...] por ela [a imitação] todos experimentam o prazer” (ARISTÓTELES, 2007, 30). A poesia, atividade próxima da filosofia, em Aristóteles, é capaz de refazer hábitos mentais, de superar circuitos limitados pela rotina das palavras, de reeducar a vida sensacional com estranhos prazeres. A arte não poderia ser julgada, por isso, no horizonte de uma mera utilidade pragmática.

Essa aprovação da poesia em Aristóteles também não é absoluta. O irracional na poesia deve cumprir, para esta ser de boa qualidade, sua finalidade (causa final), tem de ser razoável. Os assuntos poéticos possuem comumente elementos irracionais, “Contudo se o fim podia ser alcançado melhor ou tão bem, respeitando a verdade, a falta é indesculpável” (ARISTÓTELES, 2007, p. 89). O poeta bom consegue “mascarar” o absurdo, apresenta o falso de modo conveniente à necessidade. Em contrapartida, “[...] quando não há necessidade de recorrer ao irracional [...]”, e o poeta assim o faz, trata-se de pura malvadez (ARISTÓTELES, 2007, p. 93-94). Muitos contemporâneos de Aristóteles, antipáticos à poesia, não perdoaram as relações metafóricas, os nomes fantasiados, a língua estranha ininteligível (ARISTÓTELES, 2007, p. 78), Aristóteles adota uma outra posição: observa as circunstâncias.

O poeta malvado, que incorre num irracional desnecessário, não será perdoado segundo o legislador Aristóteles. Mas se a finalidade arrazoar o absurdo, se agrada, se o efeito contribui para ser mais impressionante, se, ao modificar a fisionomia dos termos corrente, evita a banalidade... (ARISTÓTELES, 2007, p. 78) A Aristóteles, “Deve-se preferir o impossível crível ao possível incrível” (ARISTÓTELES, 2007, p. 93). Ou seja, o contraditório, o irracional, o impossível, nas circunstâncias poéticas, podem encontrar fundamento. Convém analisar, na balança, os motivos das escolhas do poeta e o que pensaria o homem sensato (ARISTÓTELES, 2007, p. 93-94). Ao fim: a finalidade.

Encabulados, no Rito Acadêmico de saltar por sobre a Idade Média (assim como François Châtelet saltou, também envergonhado, de Aristóteles a Galileu, 20 séculos de história, em *Uma História da Razão* [p. 51]), pousamos (num lapso que revela) no ensaio de Montaigne *É loucura atribuir o verdadeiro e o falso à nossa competência* (1580). Montaigne contesta a presunção do homem racional quando este sem motivo maior descarta testemunhos de estranhezas como falsos, como se os limites do possível estivessem demarcados e bem estabelecidos, e é assim que essa razão condena resolutamente como ingenuidade e ignorância a crença fácil, as ditas ilusões do povo, por exemplo, os milagres de cura e as visões proféticas. Montaigne sustenta que essa demarcação está além de nossa competência, porque é loucura presumir “[...] ter na cabeça as fronteiras e os limites da vontade de Deus e do poder de nossa mãe natureza [...]” (MONTAIGNE, 2010, p. 133). Se, por um lado, a deixar-se convencer, a alma vazia de crenças seria mais impressionável, pois está como uma balança que não possui contrapeso

em um de seus pratos, de modo que se lhe deposita algo, pesa, por outro, a razão que desdenha de depoimentos de *homens de boa fé* incorre no absurdo de legislar a natureza. Montaigne evoca Lucrecio quando nos fala “hábito dos olhos” unicamente por meio do qual os espíritos se espantariam, ou não, com o que vêem, sem procurar as razões. Em suma, é o costume do olho que guia o homem. Portanto, a Montaigne, seria mais sensato nem afirmar nem negar esses relatos extraordinários, mas deixá-los em suspenso.

Se notarmos que o fogo hesitante nos fez sair do calor incômodo em *Fedro*, exotou-nos para o êxodo, em direção a Plotino, Aristóteles e depois Montaigne, à dificuldade de sincronizar as escrituras, de encontrar concórdias nos casos, nesta distribuição de anacronismos, ou mesmo de conseguir “entrar” em Derrida, veremos que *phármakon* nos arrasta sem controle para um passeio. “O *phármakon* é o que, sobrevindo sempre de fora, agindo como o próprio fora, não terá, jamais, virtude própria e definível” (DERRIDA, 1997, p. 49). A escritura, como lugar insuportável, lugar das balanças de Aristóteles e Montaigne, por exemplo, onde se decidirá sobre o possível e o impossível, e talvez emitir suspensões, não existirá senão através de um grande poder de deslocamento, em doses que excedem ou faltam, de maneira que a justiça dos pratos, ante a falsificação dos contrapesos, a subirem e a descerem, ao longo dos séculos jamais encontrou seu equilíbrio.

A não-identidade, a não-essência, que vai recusar o poderoso *É*, compromete-se com despistes, com movimentos que vislumbram colocar o fora, fundamentando-se à “inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo”. Nessa situação sempre mal definida, na loucura de uma paisagem alienígena e abstrata, indiferente aos corpos, *fundada* em adversidades, despertam-se conflitos. E o sentido sofre a desmesura por saltar por sobre o *É*.

Esse significante escasso, esse discurso sem grande responsável [escritura enquanto fala enfraquecida] é como todos os espectros: errante. Ele vaga (*kulindeítai*) aqui e ali como alguém que não sabe aonde vai, tendo perdido a via reta, a boa direção, a regra de retidão, a norma; mas, também como alguém que perdeu seus direitos, como um fora da lei, um desviado, um mau rapaz, um vagabundo, um aventureiro. Correndo as ruas ele não sabe nem mesmo quem ele é, qual a sua identidade, se é que tem uma, e um nome, aquele de seu pai [...] Não sabe de onde se vem e para onde se vai, para um discurso sem responsável, é não saber falar, é o estado de infância. (DERRIDA, 1997, p. 96)

A escritura é portanto um filho perdido (DERRIDA, 1997, p. 97). O Logos possui um pai, Sócrates. A escritura é mais que a metáfora do filho bastardo, rejeitado pelo pai do Logos. A escritura é órfã. E sofre perseguições ou reprovações injustas justamente por não ter um pai. Mais ainda, a escritura é violenta e parricida. E não pode deixar de expor a si mesma.

O que é o pai? indagávamos mais acima. O pai é. O pai é (o filho perdido). A escritura, o filho perdido, não responde a essa questão, ela (se) escreve: (que) o pai *não* está, ou seja, não está presente. Quando ela não é mais uma fala despossuída do pai, ela suspende a questão *o que é*, que é sempre, tautologicamente, a questão “o que é o pai?” e a resposta “o pai é o que é”. (DERRIDA, 1997, p. 98)

Se a escritura de Platão nasce a partir da morte de Sócrates, ou se o pai do Logos morre ao beber o veneno, à sentença de sair ou morrer, e assim tornou o Logos também órfão, e por isso o Logos já não é, ou não está, de maneira que restará a Platão, para reverter o parricídio e vivificar o pai do Logos, recorrer à escritura – Logos e escritura tragicamente se misturam, ou ambos ficam dissolvidos (“No líquido, os opostos passam mais facilmente um no outro” [DERRIDA, 1997, p. 102]) como drogas sem identidade em *phármakon*,²⁹ “A morte do pai abre o reino da violência” (DERRIDA, 1997, p. 98).

O Estrangeiro estava a falar a Teeteto que “[...] é chegado o momento de atacar a tese do pai [...]” (PLATÃO apud DERRIDA, 1997, p. 119). Derrida assim avalia:

Esse parricídio, que abre o jogo da diferença e da escritura, é uma decisão terrível. Mesmo para um Estrangeiro anônimo. É preciso forças sobre-humanas. E é preciso correr o risco da loucura ou de passar por louco na sociedade sábia e sensata dos filhos agradecidos. Por isso, o Estrangeiro ainda tem medo de não ter forças, de brincar de louco, certamente, mas também de sustentar um discurso que para os sãos seria sem pé nem cabeça; ou ainda, se assim preferirmos, de tomar um tal caminho onde não se poderia evitar de andar sobre sua cabeça. (DERRIDA, 1997, p. 119)

Ao fim desse diálogo onde se escreveu que “O discurso é então iniciado. O *lógos* paterno está revirado” (DERRIDA, 1997, p. 119), já não podemos mais destrançar as farmácias de Derrida e de Platão (“A farmácia não tem fundo” [DERRIDA, 1997, p. 100]). Restou, pois, a impureza, a mistura: “Na espessura líquida, tremulando no fundo da droga, toda a farmácia se refletia, repetindo o abismo de seu fantasma” (DERRIDA, 1997, p. 123). A espessura líquida de *phármakon* (ao risco do mito?) nos leva todos à hipnóse,

²⁹ “O líquido é o elemento do *phármakon*” (DERRIDA, 1997, p. 102).

permitindo-nos ao mesmo golpe tentar superar o efeito de suplência, superar o fantasma do pai. No desfecho de *Farmácia de Platão*, ou de Derrida (nesse eco de abismos e fantasmas), apresentou-se no diálogo final, um pedido de Sócrates para que se queime a carta, para que o fogo consuma a escritura, as vozes confusas na torrente, imiscuindo-se, uma passa à outra, ou uma espessura à outra, numa espécie de indireto livre esotérico e paródico, queimou-se às pressas um discurso (Platão, segundo Derrida, após a morte de Sócrates queimara as tragédias que escrevera para dedicar-se inteiramente à filosofia)... Sugere-(se) o discurso de Derrida?... Eclodem nesse instante golpes na porta e escreve-(se): “ – mas é talvez um vestígio, um sonho, um fragmento de sonho, um eco de noite... esse outro teatro, esses golpes do fora...” (DERRIDA, 1997, p. 124).

“(em um quarto gótico, estreito e abobadado, está sentado, intranquilo, em um alto mocho junto a sua escrivantina)” vive Fausto (GOETHE, 1985, p. 35). O drama se inicia ao incômodo do sujeito com a estreiteza gótica, onde os saberes, em contraste, extrapolam-se a si mesmos, soltos à pilha de livros insuficientes e inúteis. Fausto, a revirar papéis, em ardentes leituras, “Estudei com ardor tanta filosofia, \ Direito e medicina, \ E infelizmente até muita teologia [...]”, não sabe... (GOETHE, 1985, p. 35) Esse velho homem, que “[...] almejando a Verdade, em erros mergulhava!” (GOETHE, 1985, p. 44), entulhado de heranças e detritos, não pode mais funcionar, “Oh! aparelhos antigos, que não valem nada! [...] \ E tu, velha roldana, antiga e esfumaçada, \ A lâmpada a brilhar sobre esse armário, eterna” (GOETHE, 1985, p. 44). Desponta, pois, um desarranjo entre as novas produções, com os signos do passado, em um tempo em que os estudantes lhe cercavam, agora, vê-se como impostor, “E chego ao fim ignorante de tudo \ Coração a ferver! Para que tanto estudo!” (GOETHE, 1985, p. 35). Em crise, à angústia do verdadeiro, ou com saudade da verdade, sente, por outro lado, sentimentos novos, convulsões, “Em toda parte o universo o chama, em toda parte o trai [...]” (BLANCHOT, 2011, p. 284).

O simbolismo gótico, esse último estágio em que o ocidente viu os sentidos “domados”, e os corpos *palavra* e *coisa* enlaçados, como nos dissera Foucault, traz irritação a Fausto: em meio aos velhos instrumentos, papéis bolorentos, drogas e essências, “Só vejo ossos carcaças esqueletos e pó...” (GOETHE, 1985, p. 37).³⁰ As catedrais góticas,

³⁰ O Estudante (que foi ter com Fausto, porém Mefistófeles é que faz as vezes de professor, disfarçado) diz para Mefistófeles: “Para ser bem sincero almejo ir-me embora. \ Esses muros antigos, ambiente abafado, \ [...] O espaço é muito pouco, estreito, desencanta [...] \ Aqui se embota o ouvido, a vista e o pensamento” (GOETHE, 1985, p. 88).

as quais não suportaram a multiplicidade de sentidos, construídas conforme Deleuze já em uma turbulência, “[...] o gótico é inseparável de uma vontade de construir igrejas mais longas e mais altas que as românicas. Cada vez mais longe, cada vez mais alto...” (DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p. 29).

Com muita dificuldade, a luz rompe os vitrais góticos, e suas cores indecisas, para alcançar a carne de Fausto, que está em uma masmorra escura, “Fausto não é apenas o homem para quem começou o tempo para o mundo acabado, mas também aquele para quem o próprio tempo está acabado” (BLANCHOT, 2011, p. 287). Ao abrir o livro profundo de Nostradamus, Fausto contempla o sinal do Macrocosmo, que inunda seu ser, ele invoca espíritos, recorre à magia, ao antigo mundo símil, quando o tudo ainda estava no Todo. O homem de espírito foi roubado: “Não sou de Deus a imagem! Sinto-o profundo. \ Pareço mais um verme, e no pó vivo imundo” (GOETHE, 1985, p. 44). A ideia de suicídio lhe seduz, “Fausto é essa hora goethiana em que a tensão trágica se faz harmonia, essa hora hegeliana em que do excesso da oposição nasce o acordo [...]” (BLANCHOT, 2011, p. 287).³¹ Visto que se por um lado o tempo e o mundo estão mortos, por outro, seu corpo noturno não deixa de se inquietar, de contemplar, de se opor, de forçar contradições, é quando o homem titânico vê a realidade única ser substituída pela possibilidade pura, “[...] tudo termina não há mais nada, mas é então que o homem do espírito começa a ver, a respirar, a tocar” (BLANCHOT, 2011, p. 287-288). E topa com Margarida.

Margarida, com sua juventude e inocência sedutoras, pertencente ao mundo novo, sentia sempre o ar pesado mediante a presença de Mefistófeles, e estranhava seu semblante de louco. Ela expunha sua sensação na catedral: “Abafado, que horror! \ Colunas em redor \ Parecem sufocar! \ A abóboda no alto \ Mantém-me em sobressalto \ Quero ar! quero ar!” (GOETHE, 1985, p. 182).³²

3.6. HÖLDERLIN E A RESTAURAÇÃO DA UNIDADE

³¹ Blanchot está na verdade pensando o Fausto de Valéry, comparando-o ao Fausto goetheano (o da hora goetheana) e ao excesso hegeliano, explorando essas possibilidades: do Fausto valériano contendo desdobramentos de Goethe e de Hegel. Entendemos que a observação vale, ainda que estivesse desviada da original intenção, também ao Fausto de Goethe, à hora goethiana.

³² Antes da disseminação do livro, a partir da metade do século XV, a tipografia gótica foi alcançando vários intermediários até ser substituída pelos caracteres romanos. Basicamente, primeiro, a letra de Soma, cara aos teólogos e universitários; segundo, a gótica maior (menos redonda), comuns nos livros de igreja; terceiro, a gótica “bastarda”, até chegar o futuro, as letras romanas. FEBVRE, Lucien. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, Hucitec, 1992. p. 119-121.

Hölderlin, em sua missão sagrada, nos expõe a trágica morte de Empédocles, isto é, o estado pré-eterno da alma, o Uno harmônico, a força unificadora do amor, no seu texto teatral, são atirados ao vulcão (CURIONI, 2008, p. 42), em novo tempo, o sol “Faz o mundo fervilhar a sua volta, agitando \ E revolvendo toda a corrupção e o tumulto \ Que há no peito dos mortais” (HÖLDERLIN, 2008, p. 327). Sob custódia das mãos de Hölderlin, Empédocles, como que transposto aos episódios do fim do século XVIII, não possui mais alento, não obstante, a morte do pensador grego significaria, em um estranho sacrifício, a ressurreição do rito de unificação, o eterno retorno de uma “festa nos bosques sagrados”. (CURIONI, 2008, p. 44), Num misto de esperança e recusa ao novo mundo, “nascido de luz e noite” (HÖLDERLIN, 2008, p. 327), “O poeta alemão, por sua vez, lutava através da poesia, idealizando a volta ao espírito da ‘polis’ congregadora, através do cântico”. (CURIONI, 2008, p. 44). Hölderlin à nostalgia do Um entoa pois um canto ambíguo: “O coração se lamenta à terra, e a mãe \ Obscura, lembrando-se da antiga unidade, \ Estende os braços de fogo ao éter” (HÖLDERLIN, 2008, p. 331). A cítara solene está despedaçada.

A risada é sem sentido. O eu – vertido em um “sonhador tolo” (HÖLDERLIN, 2008, p. 299) que “Errava triste ao longo da praia, sem heróis” (HÖLDERLIN, 2008, p. 309) – fica submetido a “infinitos desejos e angústias” (HÖLDERLIN, 2008, p. 303), distante da alegria da altura divina, da tranquilidade dos alpes prateados, dos “elementos sagrados” (HÖLDERLIN, 2008, p. 305). A intimidade tornou-se desconfortável, o Uno se fragmenta, o jogo é pois agitado, os discípulos indagam. Empédocles lamenta: “Meu poder chegou ao fim” (HÖLDERLIN, 2008, p. 319). A Empédocles, a solução é o salto ao abismo natural. Suicida-se, enquanto os rios ressoam e a floresta verde flutua e murmura. Sacrificou-se para consagrar as elegias e os hinos, já que “Em pedaços está agora a suave cítara” (HÖLDERLIN, 2008, p. 313).

Pausânias, esse personagem-espelho, ou personagem-apoio, que se punha a fazer Empédocles reconsiderar seu destino trágico, lembra-lhe: “[...] não era eu que estava a teu lado \ Quando a chuva do céu deslizava por tua face \ Misturando-se com as lágrimas, olhava-te, e tu sorrias [...]?” (HÖLDERLIN, 2008, p. 313). Esse homem, sempre ao lado de Empédocles, mas incapaz de salvá-lo da solidão, admite: “Acompanhar-te-ei, embora não esteja como tu \ Em estreita união com as forças da Natureza” (HÖLDERLIN, 2008, p. 313). Pausânias não se atira como seu mestre “às chamas sagradas” (HÖLDERLIN, 2008,

p. 333), se bem que prometera, junto com ele, “Entrar no santuário do abismo” (HÖLDERLIN, 2008, p. 315).

Além de Nietzsche, Heidegger também foi seduzido, sobre quem a poesia de Hölderlin exerceu grande fascínio: “A poesia de Hölderlin nos é um destino” (HEIDEGGER, 2013, p. 11). Eis a primeira sentença orientadora para Heidegger: “Tudo é intenso” (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2013, p. 12). Ao destinar sua explicação à arte de Hölderlin, Heidegger assume no prólogo o desafio de humildade, “[...] a fala explicativa deve se despedaçar, bem como aquilo que ela busca [...] A explicação do poema deve ambicionar tornar-se supérflua em favor do que é dito poeticamente” (HEIDEGGER, 2013, p. 16), para enfim ser capaz de desaparecer diante do simples estar aí do poema. Heidegger o explica pela voz de Hölderlin: “Por coisas humildes \ Desafinava como pela neve \ o sino, com o qual \ os homens fazem soar \ A hora do jantar” (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2013, p. 16). Nesse embalo da neve, que, como cobertura simples, desafina, ou “estraga” os hinos e as elegias, Heidegger explicará em repliques.

Essa neve musical da crítica heideggeriana, essa simplicidade votada ao supérfluo, essa promessa de dissonância e desaparecimento nos exerce fascínio, “Parece dita por amigos, cada rosto parece aparentado” (HEIDEGGER, 2013, p. 18). É como se o filósofo, esse homem do Logos, paradoxalmente explicasse: “Falo em delírio” (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2013, p. 34). Porque existe um evidente descompasso entre sua explicação e a razão do poema. Os alemães “[...] são o povo da poesia e do pensamento, pois agora eles precisam ser sobretudo pensadores para que a palavra poética seja perceptível” (HEIDEGGER, 2013, p. 40), assim arremata em *A chegada a casa \ Aos parentes*. Por obra dos “parentes” Hölderlin e Heidegger, poesia e filosofia se “catalizam” a partir de uma profunda comunicação, um tanto perigosa talvez, “mas onde há perigo \ cresce também o que salva” (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2013, p. 30).

O pensamento que o filósofo propõe em *Assim como em dia santo...* é revisitado por Blanchot. Blanchot disputa a importância dada ao caos, no comentário crítico de Heidegger, ressaltando em vez do caos a palavra sagrada. Heidegger em sua análise minuciosa, numa composição crítica prosaica, frustra Blanchot. Levando em conta, via Roland Barthes, que a crítica nasceria ao “atrito” de linguagens, a do escritor em sua relação com o mundo, a linguagem do crítico em sua relação com a linguagem do escritor,

numa “lógica” metalinguística, veremos nesse “atrito” Heidegger-Hölderlin-Blanchot procedimentos imprescindíveis para problematizarmos o rito crítico. Pois bem, Blanchot aponta um desnível incomensurável de linguagem entre Heidegger e Hölderlin. Conforme Blanchot, o segundo possui uma linguagem de aparência pobre, monótona, de pouca variação temática, em suma, humilde, já a linguagem de Heidegger possui uma riqueza e virtuosidade incomparáveis (BLANCHOT, 2011, p. 122-123). Não nos esqueçamos de que Heidegger nos falara sobre seu projeto de alcançar a “virtude” da humildade, chamado aqui de neve musical desafinada. Prosseguindo, Barthes entende que a atividade crítica deve *cobrir* em vez de *descobrir*, em vez de uma investigação que soluciona os mistérios e as determinações da obra, a crítica para Barthes se fundará ao ato de se cobrir uma obra “o mais completamente possível” (BARTHES, 1970, p. 162) com sua própria linguagem, deslocando-se, nessa escolha, da “verdade” à “validade”. A cobertura de Blanchot à palavra de Hölderlin é o sagrado; a cobertura de Heidegger, o Caos (se bem que em outros textos Heidegger destaca a palavra sagrada). Mas persiste uma frustração: a neve musical de Heidegger, a crítica que deveria cobrir com o supérfluo e se despedaçar. Frustra-nos (e também a Blanchot) sua neve no tocante à desafinação do sino hölderliniano por conta de análises profundamente coerentes e bem sedimentadas, isentas de fraturas. E Blanchot? Será que opera a cobertura sagrada?

“[...] saído do Caos sagrado” (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2013, p. 62) do ritual crítico, a discordância da interpretação heideggeriana por Blanchot, devemos pontuá-lo, não se deveu simplesmente ao descobrimento de uma disposição, Caos e Sagrado na textura do poema, a uma melhor determinação da proposição poética de Hölderlin. Na verdade, o problema é que “[...] esse ritmo que é sua verdade superior, esse elã para o alto são, por sua vez, ignorados pelo comentário [...]” (BLANCHOT, 2011, p. 123). E a Mente que não erra erraria ao ler “erros” poéticos, tornando-se mente errante, inferimos nós, ao cobrir a obra não com o “caótico”, mas com uma coerência de pensadores, ao explicá-la razoavelmente. Heidegger, assim, conserva de seu “parente” Hölderlin uma distância. Com sua linguagem desgraçadamente magnífica, a qual não desaparece, a neve traz o seguinte supérfluo: da “canção sem palavras” (sino hölderliniano), produziu-se o atrito com as “palavras sem canção” do filósofo. Então a promessa do supérfluo “foi cumprida” com a magnitude coerente e lógica a cobrir as elegias e os hinos com a neve do prosaico? Se é

isso o dissonante do sino, é sim errante, e seu prosaísmo inteligente, frustrante. Porque a fala explicativa não se despedaça e, imensamente, sentimos a ausência do Caos.

3.7. JASPERS E A GENIAL LOUCURA

É imprescindível, neste momento, refutar a tese de Karl Jaspers, *Genio y Locura* (1913). Jaspers vê na loucura uma oportunidade válida para se obter uma espécie de lucro estético, considerando-se os gênios Strindberg, Swedenborg, Van Gogh e Hölderlin. Sem nos alongarmos muito, comecemos pelo ponto mais frágil: Swedenborg. Dos quatro é aquele que possuía, ao olhar do filósofo, um “gênio” científico, embora Jaspers o teria mencionado apenas de passagem. Das ciências, dos vastíssimos campos do saber, após a experiência extraordinária, após a visão da Grande Luz, Swedenborg passa a ocupar-se com sua teosofia. Não há qualquer especulação, mínima que seja, de Jaspers no tocante à possibilidade de influência no campo científico, a esquizofrenia está fadada a uma renovação de formas expressivas, gênio aí tem o sentido de faculdade estética. Seja talvez para ele a esquizofrenia uma doença estetizante. O filósofo-psiquiatra não se distancia por completo da visão de que os loucos seriam homens inúteis, sujeitos ocupados com atividades consideradas vãs. À tentativa de suavizar estas palavras, diríamos que significaria mais ou menos: os esquizofrênicos podem sim ser úteis, podem “trabalhar” eficientemente, *mas* com arte, com teatro, com poesia, com pintura (e religião). Filosofia, talvez. – Ciência, não. Eventualmente, pode-se ser um cientista, como Swedenborg o foi, mas apesar da esquizofrenia (na verdade Jaspers não o diz), nunca por “causa” dela. Essa ausência da mais-valia científica está no não-dito de seu tratado. É-nos um silêncio, a debilitar a especulação, mais psiquiátrico que filosófico. Mesmo com uma valorização de um gênio esquizofrênico, a arte acaba funcionando segundo nossa leitura como uma bagatela histórica dada caridosamente aos loucos, seria por assim dizer o campo existencial em que poderão interferir, o lugar em que podem brincar.

Já que os escritos de Swedenborg posteriores às crises são de “ordem” religiosa, por que então Jaspers inclui o ocultista sueco no grupo de “artistas dementes”? (JASPERS, 1961, p. 258). Será que o filósofo-Jaspers recupera a aliança arcaica Arte-Religião, sem considerar entre elas qualquer distinção? Parece-nos claramente que não, que é o psiquiatra-Jaspers que comanda as ideias, à guisa dos ecos dos ruídos das Casas de Trabalho. À exposição de dados biográficos, feita por Jaspers, Swedenborg teria se

desinteressado pela ciência e pelo trabalho com o surgimento das visões, quando passa a visitar cotidianamente as habitações dos anjos e a desenvolver seus escritos teosóficos.

Ao lidar com o “material” biográfico, na análise dos dados e das obras, Jaspers opta por manter em latência seu significado nosográfico, expondo as anormalidades livre de grandes esclarecimentos, valendo-se de sua intuição psiquiátrica. Obviamente, a formação do conjunto fará um ou outro sentido de acordo com a disposição dos sintomas em galeria. Sempre oceânicos (por isso, naturalmente irregulares e incompletos), a variação dos sintomas pode ocasionar efeitos diferentes, os diagnósticos psiquiátricos portanto vão ficar a cargo da inconstância do mar biográfico das causas. Um ponto curioso é que para Haeckel (médico\cientista alemão) Strindberg não possuiria nenhuma debilidade psíquica (JASPERS, 1961, p. 74).

Jaspers ensaia incluir na lista de gênios loucos Kierkegaard (e também Nietzsche), mas retrai-se: “Se Kierkegaard, por exemplo, fosse um esquizofrênico – o que, desde logo, estamos longe de poder demonstrar, dado que carecemos por completo de informação sobre a índole de seus sintomas mais elementares –, não caberia em nenhum desses grupos” (JASPERS, 1961, p. 249).³³ A lista de Jaspers premia a loucura dos loucos excelsos, aqueles que puderam atingir notabilidade. Jaspers também notara algo: “a massa de dementes que nos estabelecimentos psiquiátricos se dedicam a escrever, pintar, esculpir ou desenhar” (JASPERS, 1961, p. 249). E “Não é raro ouvir falar de pessoas que, ao começo de suas doenças, tocavam piano de forma tão arrebatadora, que o auditório jamais tinha ouvido nada parecido [...]” (JASPERS, 1961, p. 172).³⁴ Mas, para Jaspers, se na doença dos dementes comuns por acaso existir “um substrato sobre o qual a loucura poderia engendrar florescimento artístico”, isso seria um inconveniente, visto que já não haveria atuação do gênio (JASPERS, 1961, p. 249). O interessante a Jaspers seria reconhecer uma mudança de estilo e de forma artísticos operada na obra de um artista após progressão da doença, quanto mais brusco o salto estilístico nas produções após o acesso, mais oportuno.

³³ “Si Kierkegaard, por ejemplo, fuese un esquizofrênico – lo que, desde luego, estamos lejos de poder demostrar, dado que carecemos por completo de información sobre la índole de sus síntomas más elementales –, no cabría en ninguno de estos grupos” (JASPERS, 1961, p. 249).

³⁴ “No es raro oír hablar de personas que, al comienzo de su dolencia, tocaban piano de forma tan arrebatadora, que el auditorio jamás oyó nada parecido [...]” (JASPERS, 1961, p. 172).

Considerando-se o “laudo” de Jaspers, Swedenborg espelha Strindberg. Não possuem debilidade nas faculdades mentais e sua esquizofrenia parcialmente contribui às obras, esses têm uma esquizofrenia meramente estimulante, que integra o complexo artístico. Hölderlin espelha Van Gogh, e ambos seriam espelhos invertidos dos primeiros, pois as faculdades intelectuais se veem perturbadas, sua esquizofrenia influi mais poderosamente no trabalho: determina-o. Nos últimos, a moléstia teria operado uma brusca mudança estilística. Jaspers presume benefícios da doença cerebral – novas estéticas como presentes da esquizofrenia: “Da mesma maneira que um molusco enfermo engendra uma pérola, a esquizofrenia pode engendrar extraordinárias obras de arte [...]” (JASPERS, 1961, p. 180).³⁵ Num arcaísmo de unidade, o crítico se verte em um decifrador de espelhos, numa resistência, talvez distraída, a um logos fragmentado.

Ao considerar a crítica de Laplanche (sobre Hölderlin), que explorou o vinco da loucura e da obra, em *Hölderlin e a questão do Pai*, Foucault, ainda que reconhecendo algumas boas descobertas de Laplanche, questiona *a questão do pai*: “Qual a obstinação em um ‘idêntico’ sempre repostado em jogo, que assegura, sem problema aparente, a passagem entre a obra e o que não é ela?” (FOUCAULT, 2002, p. 193) Ao lidar com a loucura do autor, e, ao mesmo tempo, não poder precisar de que modo se dá a passagem de personas, de autor louco ao poeta louco, numa indivisível unidade,³⁶ como se poderia administrar esses contatos, a partir da percepção precária de Laplanche? – A loucura, inferimos, que produziria efeitos *na* poesia, receberia em outro turno efeitos produzidos *pela* poesia? Quais seriam as relações de dependência ou interferência? São simétricas – loucura e poesia? Se são assimétricas, como medir as (des)proporções? Existe uma balança para operar tal medição?

Quando prefere casos de artistas já formados cuja linguagem dê um salto que corresponda diametralmente ao sintoma, Jaspers tem em mente a excepcionalidade em que incorrerá sua empresa, não apenas pela base frágil das narrativas biográficas, nem apenas pela dificuldade de se encontrar uma nítida alteração (reinvenção) estilística, mas sobretudo pela custosa reversão da frouxidão do nexos, pela dificuldade de estabelecer a aliança do término da loucura e do começo da obra (como diria Foucault), de reter esse

³⁵ “De la misma maneira que un molusco enfermo engendra una perla, la esquizorenia puede engendrar extraordinarias obras de arte [...]” (JASPERS, 1961, p. 180).

³⁶ Ao comentar a arte de Bruno Conte, o crítico Murilo Mendes deixa claro não querer empreender uma unidade entre o Bruno escultor e o Bruno escritor, “Seria talvez errado aludir à unidade de seu espírito como artista e escritor” (MENDES, 1997b, p. 1307).

prolongamento de modo válido e verossímil. Em *Gênio e Loucura*, o desafio se torna sumariamente a conquista do “e” – essa conjunção especialíssima, o espaço de passagem, o estalo catalítico em que loucura converte-se em gênio.

O sintoma vira poesia quando Jaspers analisa a arte Hölderlin: “Há toda uma série de fragmentos confusos e difíceis de entender, por falta de nexos e coordenação entre os termos do discurso e porque a sequência das ideias e imagens parece fortuita (incoerência), ou porque se produzem reiterações ou intercâmbios que carecem de toda razão de ser” (JASPERS, 1961, p. 185-186).³⁷ Aos transbordamentos caóticos de todos os temas (JASPERS, 1961, p. 194), o poema se desenha como uma caligrafia da alma alucinada.³⁸ A alma esquizoide escreve letras ásperas, pinta o psiquismo. Eis a confiança plena na linguagem, na pintura, na verbalização musical do espírito, em comunhão com um *phantasma* doente. Mas para se ler as obras³⁹ será preciso uma “[...] certa íntima predisposição a entendê-los [os poemas de Hölderlin] de uma maneira suprarracional, pois a razão somente não basta para captá-los” (JASPERS, 1961, p. 181).⁴⁰ O mesmo vale para a apreciação dos quadros do pintor holandês: “Mais por pura intuição do que se baseando em seus conhecimentos científicos, qualquer psiquiatra detectará uma espécie de ‘clima esquizofrênico’ em muitas obras de van Gogh” (JASPERS, 1961, p. 245).⁴¹ Novamente permanece a insuficiência psiquiátrica, o projeto de alcançar o “e”, de *Gênio e Loucura*, deve contar com um preenchimento, com um recheio não exatamente psiquiátrico, uma vez que “O espírito se encontra acima da antinomia saúde-enfermidade” (JASPERS, 1961, p.

³⁷ “Hay toda una serie de fragmentos confusos y difíciles de entender, por falta de nexos y coordinación entre los términos del discurso y porque la secuencia de las ideas e imágenes parece fortuita (incoherencia), o bien porque se producen reiteraciones o intercambios que carecen de toda razón de ser” (JASPERS, 1961, p. 185-186).

³⁸ E também calcula: “Es de todo punto posible que, si analizamos un determinado poema con un criterio estrictamente psiquiátrico, descubramos en él, defectos tales como amaneramientos, lugares comunes, desorden, incoherencias, neologismos [...] y que fué proyectado al exterior en pleno desbarajuste de las funciones psíquicas del autor” (JASPERS, 1961, p. 176).

³⁹ Otto Maria Carpeaux em *Origens e fins* dizia que “A santa loucura de Hölderlin acha a sua interpretação na nossa própria loucura banal, a loucura não furiosa, mas calma e cômoda, da nossa vida quotidiana, a loucura calma à qual nosso mundo conseguiu subjugar o santo espírito de Hölderlin” (CARPEAUX, 1943, p. 63).

⁴⁰ “[...] cierta íntima predisposición a entenderlos de una manera suprarracional, pues la razón sola no basta para captarlos” (JASPERS, 1961, p. 181).

⁴¹ “Más por pura intuición que basándose en sus conocimientos que científicos, cualquier psiquiatra detectará una especie de ‘clima esquizofrénico’ en muchas obra de van Gogh [...]” (JASPERS, 1961, p. 245).

246).⁴² Portanto, o logos psiquiátrico, acompanhado de outros “logos”, se torna algo limitado nessa busca ao suprarracional.

E vejamos um pouco mais sobre essa intuição. Numa exposição de “Colonia de 1912”, diz-nos Jaspers,

[...] se congregava a arte expressionista de todos os países da Europa, e eis que o mais saliente era a monótona uniformidade que o caracterizava, me assaltou mais de uma vez a sensação de que, entre tantos expositores que pretendiam fazer-se passar por loucos, estando completamente lúcidos, o único louco excelso, o único de verdade e apesar de si mesmo, era van Gogh. (JASPERS, 1961, p. 260-261)⁴³

Mais sobre seu fascínio:

Acaso se conteste que a nossa é uma época propícia a entusiasmar-se por todo o que suponha exotismo, raridade, novidade ou retorno ao primitivo [...] Ao que a mim diz respeito, tenho de confessar que, pessoalmente, Strindberg não me importa nada: o único interesse que tenho por ele é somente de tipo psiquiátrico, psicológico. De outro modo, van Gogh me fascina [...]. (JASPERS, 1961, p. 259)⁴⁴

Jaspers quase percebe a precariedade de seu posicionamento.⁴⁵ Mas com méritos toca (“tocar é conhecer” [MENDES, 1997o, p. 825]) nessa explosão de sintomas do mundo moderno, da qual não está incólume: “Vivemos em uma época de imitações e artificialidade, onde toda espiritualidade se mercantiliza ou burocratiza [...] onde tudo se faz em vista de um lucro, onde se simulam histrionicamente as emoções; em uma época assistindo a uma dança frenética [...]” (JASPERS, 1961, p. 261).⁴⁶ Murilo Mendes dizia que “Nossa época, nascida sob o signo do relativismo, se distingue em boa parte pela flutuação e instabilidade das idéias” (MENDES apud CANDIDO, p. 179). Pulveriza-se

⁴² “El espíritu se halla por encima de la antinomia salud-enfermedad. (JASPERS, 1961, p. 246).

⁴³ “se congregaba el arte expresionista de todos los países de Europa, en el que lo más saliente era la monótona uniformidad que lo caracterizaba, me asaltó más de una vez la sensación de que, entre tantos expositores que pretendían hacerse pasar por locos, estando completamente cuerdos, el único loco excelso, el único de verdad y a pesar suyo, era van Gogh” (JASPERS, 1961, p. 260-161).

⁴⁴ “Acaso se conteste que la nuestra es una época propicia a entusiasmarse por todo lo que suponga exotismo, rareza, novedad o retorno a lo primitivo [...] Por lo que a mí respecta, he de confessar, personalmente, Strindberg no me importa nada: el único interés casi que tengo por él es sólo de tipo psiquiátrico, psicológico. En cambio, van Gogh me fascina [...]” (JASPERS, 1961, p. 259).

⁴⁵ Que diria Jaspers, se Van Gogh ao passear numa galeria de quadros se sentisse assaltado em grande fascínio pela tela produzida por um artista louco, desperdiçaria o sintoma?

⁴⁶ “Vivimos en una época de imitaciones y de artificiosidad, donde toda espiritualidad se mercantiliza o burocratiza [...] donde todo se hace con vistas a un lucro, donde se simulan histriónicamente las emociones; en una época asistiendo a una danza frenética [...]” (JASPERS, 1961, p. 261).

pois o valor basal dessa sintomatologia; se a realidade explode em sintomas, o sintoma se dissolve na dança frenética moderna. A sensibilidade histórica de Jaspers que relaciona modernidade e esquizofrenia é sem dúvida elogiável. “A situação em que nos colocou a cultura contemporânea se caracteriza por ter aberto de uma maneira insólita nossa alma às coisas mais estranhas” (JASPERS, 1961, p. 260).⁴⁷ E “Acaso estamos assistindo a uma dança frenética por conquistar algo que se traduz somente em gritos, em gestos, em violências, em embriaguez de si mesmos [...]?” (JASPERS, 1961, p. 259).⁴⁸

A Idade Média,⁴⁹ para Jaspers, é histórica, a Modernidade, esquizofrênica (JASPERS, 1961, p. 259). O processo de conversão ao moderno esquizoide ficou oculto. Contudo o que Jaspers sabe é que buscamos emoções violentas, num afã estúpido de regressão ao primitivo. E constantemente a embriaguez dionisíaca se simula (JASPERS, 1961, p. 260-261). Em meio a esses sintomas modernoides, a esquizofrenia passa a ser um modo existencial autêntico, de uma sinceridade quiçá suprema – a Nova Revelação.

Dessa maneira, a esquizofrenia dos sujeitos, semelhante num certo ângulo à loucura para o Renascimento, sustentaria um espaço de verdade, ou a possibilidade sempre aberta à autenticidade, onde o singular se realiza: “O conceito de ‘esquizofrenia’ não é unívoco, mas encerra uma variedade quase infinita de acepções, segundo o sentido em que se tome” (JASPERS, 1961, p. 245).⁵⁰ Talvez a singularidade seja a razão maior de os conceitos clínicos serem quase infinitos. Jaspers compreende que os esquizos não são comparáveis entre si, e reconhece a artificialidade de sua orquestração, como a abordagem de Hölderlin e Van Gogh (“es sumamente instructiva” [JASPERS, 1961, p. 247]), Hölderlin, “tan etéreo, tan ideal”, Van Gogh, “apegado a la tierra” (JASPERS, 1961, p. 247). É como se, indomável, a esquizofrenia possuísse uma ausência de essência: “[...] toda uma série de alterações psíquicas da maior diversidade, alterações muito difíceis de caracterizar com

⁴⁷ “La situación en que nos ha colocado la cultura contemporánea se caracteriza por haber abierto de una manera insólita nuestra alma a las cosas más extrañas [...]” (JASPERS, 1961, p. 260).

⁴⁸ “¿Acaso estamos asistiendo a una danza frenética por conquistar algo que se traduce sólo en gritos, en gestos, en violencias, en embriaguez de sí mismos [...]?” (JASPERS, 1961, p. 259).

⁴⁹ A Idade Média não oferece bons exemplos de esquizofrênicos, apenas casos muito esporádicos, segundo Jaspers. Na modernidade, ao contrário, são ricos casos, como os quatro gênios abordados (JASPERS, 1961, p. 259).

⁵⁰ “El concepto de “esquizofrenia” no es unívoco, sino que encierra una variedad casi infinita de acepciones, según el sentido en que se tome” (JASPERS, 1961, p. 245).

precisão, apesar da abundância e relevo que possam apresentar seus traços mais distintivos” (JASPERS, 1961, p. 29).⁵¹

Como um interlocutor ingênuo da própria loucura, aquela que simpatiza com a de Van Gogh, Jaspers “lega” a responsabilidade pelo transe catártico aos quadros vivos, estes é que em mistério atiram entusiasmos para todos os lados, os quadros é que fulminam com suas pérolas negras da loucura os transeuntes distraídos. Em Jaspers, a loucura advém dos quadros e da modernidade embriagante (indutora da apreciação do estranho), como se obra de Strindberg estivesse sem cartuchos, como se Jaspers, com a cabeça encantada, fosse puramente passivo.

No fim, o texto não progride senão com interrogativas, Jaspers não propõe, assume prudentemente suas inúmeras dúvidas. Talvez acredite na promessa de um remédio estético que contribuiria para ajudar na cura de uma época (isso também pertence aos seus não-ditos) que, absorta em artificialismos, carece de emoções sinceras. Ao mesmo tempo, Jaspers recomenda que é ruim e perigoso os artistas lúcidos, com o conteúdo das formas, se passarem por loucos. Mas não diz por quê...⁵² Ainda em aberto, e mal tramada, a relação dos sintomas históricos e dos sintomas psicopatológicos.

3.8. SINTHOMA SEGUNDO LACAN

Em Lacan o sintoma é criativamente “corrigido” para *sinthoma*, tal elaboração marca uma transposição necessária para uma outra modalidade de escrita. Porque o que Joyce escreve é *sinthoma*. Lacan reconhece no escritor um sintoma – Joyce está sobrecarregado de pai (LACAN, 2007, p. 23). Um pai que era carente. O *sinthoma* em Joyce reage ao rompimento, ou à distinção, do Real, Simbólico e Imaginário, estando avulsos, o *sinthoma* adere a um “*mas isso não*” (LACAN, 2007, p. 15). O falo (em ambiguidade do fálico e do sujeito que fala)⁵³ é um parasita com a função da fala, “Mas como ele [Joyce] tinha o pau um pouco mole, se assim posso dizer, foi sua arte que supriu

⁵¹ “[...] toda una serie de alteraciones psíquicas de la mayor diversidad, alteraciones que es muy difícil caracterizar con precisión, a pesar de la abundancia y relieve que puedan presentar sus rasgos más distintivos” (JASPERS, 1961, p. 29).

⁵² O sujeito ao fazer-se histérico corre o risco, segundo Jaspers, de ficar histérico, mas nunca ficará esquizofrênico o sujeito que se fizer esquizofrênico. Onde estaria então o perigo? (JASPERS, 1961, 257-263).

⁵³ Assim provoca Lacan: “O falo é a conjunção do que chamei de *esse parasita*, ou seja, o pedacinho de pau em questão, com a função da fala. E é nisso é que sua arte é o verdadeiro fiador de seu falo” (LACAN, 2007, p. 16).

sua firmeza fálica” (LACAN, 2007, p. 16). O *sinthoma* é portanto poético, um desvio da fala.

O artista para Lacan derivou do artesão, aquele que sustenta a família com o produto das mãos, produto que exalta a família (LACAN, 2007, p. 23). O *sinthoma* compensa o pau mole, como em Joyce, sai em defesa da filha com esquizofrenia, ou melhor, dessa coisa nosográfica de que se fala, que o parasitário na fala tragicamente nomeou. O *sinthoma* protege, num outro *falasser*, pai, Joyce e a filha telepata; um além do Simbólico, do Real e do Imaginário, é um quarto elemento que os enlaça.

Em consequência do *sinthoma*, de seu artifício, desfaz-se a verdade. O sujeito (barrado de seus desejos) está dividido, dado à fantasia, está apto ao meio-dizer, “[...] só há verdade na medida em que ela apenas pode ser dita pela metade, tal qual o sujeito que ela comporta” (LACAN, 2007, p. 31). Em reação à divisão se artefaz um nó, como ocorre na “arte da analista” (“É de suturas e emendas de que se trata a análise”) (LACAN, 2007, p. 71). Embora formule a pergunta, não importa tanto a Lacan se Joyce era ou não louco. Mas a escrita, o *sinthoma*, a “dinâmica dos nós” (LACAN, 2007, p. 79), tudo aquilo que desnorteia as falas impostas. “Quando se escreve pode-se muito bem tocar o real, mas não o verdadeiro” (LACAN, 2007, p. 78). Em suma, o que permite reparar a hiância da cadeia Simbólico-Real-Imaginário, em face da divergência do real e do verdadeiro, é o erro: “Mas é claro que a arte de Joyce é uma coisa de tão particular que o termo *sinthoma* é de fato o que lhe convém” (LACAN, 2007, p. 91), com efeito, o sintoma se transforma em um parasita da fala. Com seu jogo de intrusões, e erros reparadores, Joyce instala uma discrepância entre fala e escrita:

É por intermédio da escrita que a fala se decompõe ao se impor como tal, a saber, em uma deformação acerca da qual permanece ambíguo saber se é caso de se livrar do parasita falador de que lhes falei há pouco ou, ao contrário, de se deixar invadir por propriedades de ordem essencialmente fonêmica da fala, pela polifonia da fala. (LACAN, 2007, p. 93)

A fala imposta sofre intrusão de muitas falas até o ponto de experimentar uma decomposição. Essa ambiguidade de livrar-se do parasita falador e de favorecer o polifônico, talhando errâncias, faz-se escrita. Não o sujeito, mas a fala que claudica na escrita de Joyce, em um contragolpe, talvez, “[...] o *sinthoma* seja colocado no ponto exato do lapso [...]” (LACAN 2007, p. 94). Através de uma escrita que toca o real, “Joyce é estimulante porque sugere, mas isso é apenas uma sugestão [diria Lacan meio desajeitado

no dizer], um modo fácil de apresentá-lo. Daí, seu valor, seu peso [...] todo mundo quebra a cara com ele [...]” (LACAN, 2007, p. 116).

Os primeiros trabalhos, *Da psicose paranoica em sua relação com a personalidade*, e ainda, *Primeiros escritos sobre a paranoia*, são por assim dizer rejeitados por Lacan, ele comenta neste seminário 23 ter resistido a sua republicação. O psicanalista entende que a *paranoia* não pode travar relações com a *personalidade* “[...] pela simples razão de que são a mesma coisa” (LACAN, 2007, p. 52). Na paranoia, o Imaginário, o Simbólico e o Real são uma única consistência (LACAN, 2007, p. 52).

Em *Primeiros escritos sobre a paranoia*, ao falar sobre as incoerências de linguagem, sobre os distúrbios profundos de pensamento – a esquizografia, os escritos inspirados – Lacan reconhece “arte poética” no estilo da paciente Marcelle C. (LACAN, 2011, p. 382). Marcelle C. ao escutar o nome das flores já sente o seu perfume (LACAN, 2011, p. 374). São inspirações estranhas, “Eu faço a língua evoluir, é preciso abalar todas essas velhas formas”, comenta a paciente (C. apud LACAN, 2011, p. 385). Com uma perplexidade radical ante os sentidos por ela mesma produzidos, está convicta em absoluto do valor de sua escritura, que expressa verdades de ordem superior. Perante o delírio reivindicador, erotomaniaco, reformador, Lacan destaca, na escritura da nova Joana d’Arc, os distúrbios: verbais, nominais, gramaticais e semânticos, ao fundo paranoico da falsidade de julgamento (LACAN, 2011, p. 385, 386). Elisões silábicas, esquecimento de partícula, imagens puramente auditivas, diferenças do sentido, *nonsense*, condensação e aglutinação de imagens, pseudoincoerências, a compor a série de esterotípias, destituídas de tendências afetivas, ao olhar do psicanalista, “[...] num selo de absurdidade particularmente pobre que, nós diríamos, “sentem” a ruminação mental e o delírio” (LACAN, 2011, p. 387)”.

Nestes escritos iniciais sobre a paranoia, Lacan recorre à analogia da escrita paranoica e do surrealismo. O estilo⁵⁴ de Marcelle C., e de tantos outros paranoicos, registraria um mecanismo análogo ao dos surrealistas (Lacan se refere aos manifestos de Breton, de 1924 e 1930), que escreviam automatismos em autonomia, fora de qualquer hipnose, (LACAN, 2011, p. 391), em Marcelle C. “[...] são as escórias da consciência, palavras, sílabas, sonoridades obcecantes, ‘lenga-lenga’, assonâncias, ‘automatismos’

⁵⁴ Conforme Chartier a noção de estilo é marcada pela utilização da tabueta de cera, muito comum na idade média, onde se escrevia com o estilete, fazendo sulcos, desenhando numa plataforma efêmera (cujas marcas se apagam) na qual se depositava a personalidade do escritor, momentaneamente.

diversos [...]” (LACAN, 2011, p. 393). Para Lacan, as cartas possuíam um notável valor poético. Na criação artística, todavia, o estilo partiria de uma escolha arbitrária, feita racionalmente.⁵⁵

Se *literatura* significa cobrir de palavras a folha de papel (LACAN, 2008b, p. 95), em seu testemunho delirante, Schreber poderia ser qualificado como escritor. Não como poeta. Lacan se refere à poesia no seminário 3 como “[...] criação de um sujeito assumindo uma nova ordem de relação simbólica com o mundo” (LACAN, 2008b, p. 96). San Juan de la Cruz, Proust e Nerval o assumem, são poetas. O misticismo de San Juan de la Cruz, por exemplo, conforme Lacan, aponta para uma experiência religiosa autêntica, Schreber, diferentemente, ao escrever num testemunho objetivado, faz plágio do Real. Logo, não haveria uma nova experiência em Schreber, mas uma decisão. No psicótico, o que foi recusado na ordem simbólica reaparece no Real (LACAN, 2008b, p. 106), forçando um remanejamento do mundo.

Essa poeticidade de que fala o psicanalista não nos parece mais que uma vaga sugestão: “Há poesia toda vez que um escrito nos introduz em um mundo diferente do nosso, e, ao nos dar a presença de um ser, de uma certa relação fundamental, faz com que ela se torne também a nossa” (LACAN, 2008b, p. 96). E, nesse passo, a dúvida acerca da autenticidade é interdita pela poesia. É como se os escritos de Schreber carecessem de um comércio ontológico (San Juan de la Cruz “se apresenta numa atitude de recepção e oferta” [LACAN, 2008b, p. 96]), em impedimento de se partilharem as possibilidades que emergem no que se testemunha,⁵⁶ como se se instaurasse o não-vivível ao outro, a partir dos símbolos fantasmáticos precipitados no Real.⁵⁷ Feito um viveiro de fenômenos, seus pássaros do céu, Schreber decide escrever para a solução de sua aventura interior, “[...] ele jamais lidou senão com sombras e com cadáveres” (LACAN, 2008b, p. 97). Na verdade, está se defendendo, em outras palavras, renovando o sintoma, porém de maneira alguma criando sintoma.

⁵⁵ Lacan acrescenta, “[...] de uma necessidade sentida cuja espontaneidade se impõe contra qualquer controle [...]” (LACAN, 2011, p. 395).

⁵⁶ Lacan, como se atuasse numa circunspeção do fenômeno da alucinação verbal, esclarece: “[...] se o símbolo é de todos por que as coisas da ordem do símbolo tomaram para o sujeito aquele acento, aquele peso?” (LACAN, 2008b, p. 99).

⁵⁷ Prosseguindo da nota anterior: “Na fala delirante o Outro está verdadeiramente excluído, não há verdade atrás, há tão pouca que o próprio sujeito não põe nisso nenhuma verdade, e que fica em face desse fenômeno, bruto no fim de contas, na atitude da perplexidade” (LACAN, 2008b, p. 67).

Subjugada pelo desejo, toda realidade é alucinada; logo, não é Schreber quem mostra, a coisa é que através da invasão psicótica se mostra, não se parecendo com nada:

O sujeito, por não poder restabelecer de maneira alguma o pacto do sujeito com o outro, por não poder fazer uma mediação simbólica qualquer entre o que é o novo e ele próprio, entra em um outro modo de mediação [...] substituindo a mediação simbólica por um formigamento, por uma proliferação imaginária, nos quais se introduz de maneira deformada, e profundamente a-simbólica, o sinal central de uma mediação possível. (LACAN, 2008b, p. 107)

Por mais poético que aparente ser seu delírio psicótico, em sua força constituinte reprodutora, onde tudo se torna signo, faltaria nele a poesia, isto é, a instância da mediação simbólica. O formigamento e a proliferação de imagens não estariam na conta da criação, mas resultam de uma precariedade que pertencia à ordem do Simbólico, talvez seja isso nos moldes lacanianos uma antipoesia. O significante, profundamente remanejado na cadeia simbólica, através da língua fundamental que se instala no presidente, faz suas exigências. Essa autonomia simbólica acarreta a confusão do plano Imaginário e do plano Real. O corpo despedaçado de Schreber, em que Deus é mais um dos pedaços, se torna atraente para os leitores, porém esse resíduo corporal não seria mais que um espelho, formado dentro de um interminável monólogo. O livro de memórias deve ser visto, segundo essa direção, como uma construção de um relato que expõe, para a própria defesa do monológico, esse inconsciente que se faz superfície, em linguagem de nervos.

3.9. PRESIDENTE SCHREBER

Foram 13 anos de idas e vindas ao sanatório.⁵⁸ O presidente do Tribunal de Apelação de Dresden se encontrava em grande estafa intelectual, quando conduzido ao internamento, mas não recusou mesmo com todos os constrangimentos a escrita de suas vivências. Superexcitados, os nervos de Schreber constituíram grande ameaça a Deus. “A alma humana está contida nos nervos do corpo [...]” (SCHREBER, 1985, p. 35). Aparentado ao homem, “Deus é, desde o princípio, apenas nervo e não corpo [...]” (SCHREBER, 1985, p. 36). Todavia, os nervos divinos não existiriam em número limitado, como no caso dos organismos. Ao contrário, espalhados pelo cosmos, são infinitos, “Têm em particular a capacidade de se transformar em todas as coisas do mundo

⁵⁸ Em meio a tantas controvérsias no discurso psiquiátrico com relação ao estado clínico de Schreber, segundo o diagnóstico de Flechsig, seu médico, tratava-se de *Dementia Paranoide*, isto é, uma designação pertencente à nosografia kraepeliniana. Schreber, que lia os estudos de Kraepelin sobre as enfermidades mentais, faleceu meses após a publicação da análise de Freud, em 1911.

criado” (SCHREBER, 1985, p. 36), nesta função os nervos são chamados de raios. Mas os raios divinos, a fim de conservar sua existência independente, se furtam a permanecer ininterruptamente nos corpos viventes. As *Memórias de um doente dos nervos* tornam públicas as experiências e concepções religiosas deste profeta moderno, numa espécie de teosofia nervosa.

Por meio de raios puros, como seres animados, Deus é capaz de afastar qualquer doença do corpo (Schreber relata tê-lo observado diariamente) agindo sobre os micro-organismos daninhos, ou ainda determinar o destino de povos inteiros, “Ele [Deus] também podia se conectar com algumas pessoas altamente dotadas (poetas, etc.) – (‘fazer com eles uma conexão nervosa’) [...]” (SCHREBER, 1985, p. 39). Muitas vezes em sonho, Deus proporciona representações fecundas sobre o Além, elevando a alma (beatitude). A conexão nervosa seria semelhante a impulsos psicológicos, à força de um interesse voraz, que se lançam em “[...] *uma excitação muito intensa*, [os nervos dos homens vivos] possuem uma tal força de atração sobre os nervos de Deus que Deus não poderia mais se livrar deles, ficando portanto ameaçado em sua própria existência” (SCHREBER, 1985, p. 39). A não ser depois da morte, quando sem qualquer risco essas relações passam a ser regulares, ocorrendo uma triagem cósmica dos nervos.

Em diversos graus de beatitude, na gradação de nervos brancos ou enegrecidos, encontrar-se-ão as almas dos vivos, já que haveria apenas a sorte de uma conjunção parcial e momentânea. Mesmo os deuses são díspares: Arimã (inferior) e Ormuzd (superior). Com nomes bíblicos, Daniel Paul Schreber superou, com seus nervos potentes, desde os tempos de adoração ao Sol, a partir de suas interações e comunicações permanentes com os raios, todos os profetas existentes e as demais epifanias. Entra num processo de emasculação, de modo que, com nervos femininos, que lhe dão volúpia, Miss Schreber atrai os raios e vai restituir o estado de beatitude perdido, para criar uma nova raça de homens. Se a provação das almas deflagrava uma sensação de mal-estar, “A beatitude [purificação] consistia num estado de gozo ininterrupto, associado à contemplação de Deus” (SCHREBER, 1985, p. 43-44). Beatitude e Volúpia. Contudo, era contrário à vontade de Deus que os nervos divinos transitassem para o corpo de Schreber, por isso, em contragolpe, atuando como um falsificador de pensamento, Deus investia na destruição do entendimento do presidente.

“O sol é uma puta”, exclamava aos gritos (SCHREBER, 1985, p. 143).

Os defuntos se atraíam por Schreber, seus “homúnculos”, almas minúsculas, com milímetros de estatura, de poucos nervos ou de apenas um, que lhe abarrotavam aos milhares a cabeça, em breve duração (SCHREBER, 1985, p. 87). Às vezes, várias almas lhe falavam por um mesmo crânio, intoxicando Schreber com veneno de cadáver, que ia acumulando em seu corpo. Mas esses eventos são aqueles fixados em sua memória, ou melhor, são suas impressões nervosas; Schreber com certa moderação guarda delas um afastamento, sua teosofia é conscientemente incompleta e conjectural.

Ao contato com os pássaros miraculados, restos das almas defuntas, beatificadas, destacadas da massa global divina, é como que torturado por suas falas mecânicas e inconclusas, que o incitam a dar-lhes acabamento, a completar as estruturas quebradas, coagindo-o a pensar. Por outro lado, alguns raios têm efeito relaxante e sonífero; destarte, em seu corpo ocorrem milagres curativos e prejudiciais (pela ação de raios puros e impuros). Muitas vezes, para aliviar-se do tédio violento provocado pelas vozes, pela vida no sanatório, e pelos atos penosos divinos, Schreber recorre a exercícios de pensamento-de-não-pensar-em-nada. Como desenhar (na imaginação), tocar piano e jogar xadrez. Conforme um receptáculo sinistro das eras, o presidente sente em seu corpo arquivos históricos como a lepra (*orientalis, indica, hebraica e aegyptica*), as pestes branca e negra, o período glacial, etc. (SCHREBER, 1985, p. 105, 106).

Incorpora uma espécie de escritura nos nervos, as sensações acústicas e luminosas produzidas são projetadas no interior do sistema nervoso (SCHREBER, 1985, p. 132), escorpiões foram postos em sua cabeça (SCHREBER, 1985, p. 107), sua medula espinhal bombeada, e seu entendimento evaporava no ar... (SCHREBER, 1985, p. 158) Deus tentava arrancar-lhe os nervos da cabeça, “[...] muitas vezes meu crânio era como que serrado em várias direções” (SCHREBER, 1985, p. 159), fluxos de raios faziam sulcos no crânio, e nele era depositada uma estranha cola que prejudicava a capacidade de pensar. As impressões sensoriais, como por exemplo as palavras, sequências vibratórias no pensamento (“[...] meus nervos não podem evitar a sensação acústica das palavras pronunciadas” [SCHREBER, 1985, p. 213]), retornando mecanicamente, vozes na qualidade de almas, como longos fios, afetam Schreber de tal maneira que este se vê obrigado a recorrer à produção de sensações defensivas. Conquanto amplie o pensar, pensamento sem cessar “lesa o direito natural do homem” (SCHREBER, 1985, p. 209), defende o jurista.

Para se proteger dessas impressões que atacam dentro dos nervos, Schreber vai desenhar: “[...] imagens que consigo produzir voluntariamente no meu sistema nervoso interno, fazendo uso da capacidade humana de imaginação [...]” (SCHREBER, 1985, p. 160). Enquanto Deus desagradavelmente controlava os músculos das pálpebras, o presidente desenha Napoleão saindo do guarda-roupa sobre um cavalo, empunhando uma espada para o meio do quarto, “[...] uma viva representação dessas imagens, e o resultado é que se tornam visíveis na minha cabeça ou também fora dela [...]” (SCHREBER, 1985, p. 223). Fenômenos curiosos sucedem ao tocar piano: os sons se misturam, sirenes, palavras, estalidos de ferro do trem, apitos do barco a vapor, a todo tipo de influência externa, bem como certas imagens visuais, no pensamento-musical-de-não-pensar-em-nada. E acrescenta-se nessas produções o prazer de desenhar um traseiro feminino em seu corpo... (SCHREBER, 1985, p. 233).

Ao ser transferido para outro hospital, Schreber nota que os novos companheiros apresentam os mesmos nervos de pessoas conhecidas, assumindo as mesmas formas, sua mãe, seus colegas de tribunal, todos com a cabeça aumentada de modo disforme (SCHREBER, 1985, p. 115), às vezes no salão os homens trocavam uns com os outros a cabeça. O médico Flechsig, o fracionador de almas, reaparece no posterior, no von W. (SCHREBER, 1985, p. 116). Eram todos, juntamente com os enfermeiros, “homens feitos às pressas”, não eram reais, careciam de duração, mesmo sua esposa quando foi lhe visitar, ao sair do sanatório, dissolveu-se na escada.

3.10. HUGO FRIEDRICH E LIRISMOS MODERNOS DELIRANTES

Ao refletir sobre e tatear com rara sensibilidade a literatura modernista, em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich considera (no prefácio da edição de 1966) impróprio o termo *estrutura*, não apenas pela banalização a que foi acometido, espalhando-se por diversos campos, mas também por ser muitas vezes entendido como algo rígido, petrificado, Friedrich com essa terminologia se prestará, na verdade, a identificar elementos comuns. Mas sem prescindir do proceder galileico, sem poder livrar-se de uma língua antiga. De antemão, reconhece o equívoco (metodológico) de julgar com o mesmo parâmetro diferentes poetas (FRIEDRICH, 1978, p. 11), em sua busca de unidade estrutural da lírica europeia moderna. Ele se defronta com atributos da lírica que em si mesmos se afastam da ideia de harmonização, como o “estilo lírico pluricelular” (FRIEDRICH, 1978, p.10), o gosto pela dissonância, pela anormalidade, pelo heterogêneo,

pelo fragmentário, pela negatividade... Por conta desses inconvenientes, Friedrich teria preferido evitar o termo, mas acaba desistindo da correção (FRIEDRICH, 1978, p. 10,14).

Desde logo, o crítico adverte que a lírica do século XX, herdeira sobretudo das poéticas de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, não é de fácil compreensão. A obscuridade, a palavra enigmática, por meio da qual o leitor experimenta o fascínio, seduz na mesma medida em que o desconcerta: “Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Para Friedrich, a tensão dissonante seria um objetivo comum das artes modernas, mas não deve ser concebida simplesmente como desordem:

Por toda a parte, observamos nela [na lírica moderna] a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação dos conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo num entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos. (FRIEDRICH, 1978, p. 16)

A incompreensibilidade, ou o mistério dos conceitos, como glória do lírico moderno, é efeito portanto de uma espécie de entrelaçamento de tensões, donde se produz dissonância. A partir de uma mediação de equívocos, “A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade [...]” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Nessa tendência, “traços de origem arcaica contrastam com uma aguda intelectualidade” (1978, p. 16); a dissonância se autonomiza; as significações, imprevistas, “A realidade desprendeuse da ordem espacial, temporal objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo [...]” (1978, p. 16-17). Assim, pode-se estar livre para eliminar os contrastes entre belo e feio, luz e sombra, proximidade e distância, dor e alegria, terra e céu (RIBEIRO, 2015b, p. 481).

Essa lírica, que, dentre sentir, observar e transformar, opta pelo último, lançando-se ao remodelamento da língua e do mundo, prescinde da experiência vivida, do eu pessoal do artista. É uma poesia que a todo custo evita a intimidade comunicativa (FRIEDRICH, 1978, p. 17); “Quando suavidades afins ao sentimento querem inserir-se, palavras desarmoniosas e duras atravessam-nas como um projétil, despedaçando-as” (1978, p. 17). A lírica já não pode mais remeter à expressão de um estado de ânimo, um recolhimento em um espaço anímico, “[...] que mesmo o homem mais solitário compartilha com aqueles que

querem sentir” (1978, p. 17). O poeta modernista faz de si um operador, alheio ao lirismo sentimental, subjugado a uma dramaticidade agressiva (RIBEIRO, 2015b, p. 481). Como se uma fantasia imperiosa o possuísse. Desse modo, o pressuposto lacaniano da mediação simbólica, de uma reciprocidade ontológica, da educação místico-romântica de dar e receber, encontra aí algum abalo.

Nesse processo em que a comunhão é prejudicada, o leitor se torna uma vítima, ele é arrastado para o choque de forças, sem qualquer proteção. O conteúdo do poema se registra por si próprio na dramaticidade formal das sequências sonoras, ou na sintaxe que oblitera e retém a significação, em semantizações radicalmente provisórias, portanto, na autonomia da língua poética, nas suas curvas de intensidade, onde se desfere sem um alvo preestabelecido o sentido. A linguagem no poema é “[...] uma linguagem sem objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente” (1978, p. 18). Mesmo com uma fala perniciosa, a anormalidade lírica não estabelece por assim dizer uma pura degenerescência, estaria ligada na verdade a uma não assimilabilidade com desejo de tradição, a uma vontade estilística dominante em relação à cognição, ao acesso de seus súditos. Seja o caso de uma mediação simbólica deformada.

A presença de categorias negativas indicia a dificuldade de descrever a lírica modernista, afirmando mais uma vez a densidade dissonante, a coação da estrutura, “[...] a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo [...] uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia” (FRIEDRICH, 1978, p. 20). Por esse giro narcísico e doloroso, espacializado num transcendentalismo vazio, a lírica, afetada pelo delírio, restrita a produções inconscientes num tipo de negativismo rígido, se afasta cada vez mais de uma representação coletivizada. Nesse esteticismo narcísico em que a forma se autodestrói no próprio movimento de autoapoderamento de si, marca-se, num misto de frustração social e impulso poético, um distanciamento dos indivíduos e de suas representações privadas (RIBEIRO, 2015c, p. 36).

A lírica pós-baudelaireana incorre em “[...] desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento” (FRIEDRICH, 1978, p. 22). Friedrich ainda aponta nos preciosismos de linguagem o confuso, tecido esvoaçante, mero

amontoado de imagens, sonhos vacilantes... Propõe que tal lírica foge a definições, constrange a estrutura. Quando vai especular sua essência, Friedrich sem saber ao certo aventa a não assimilabilidade ou a anormalidade (1978, p. 23).

Em Rimbaud convergem o poeta e o vidente, de maneira que o primeiro só poderia se realizar no último. É romântica a contraposição a um mundo onde a experiência espiritual se tornou pobre, passando a exigir um “longo, imenso e ponderado desregramento de todos os sentidos” e, por extensão, “todas as formas de sentimento, de sofrimento e de loucura” (RIMBAUD, 2003, p. 79). É preciso chegar ao desconhecido, “o eu é um outro”, “[...] assisto ao nascimento do meu pensamento: eu o olho, eu o ouço [...]” (RIMBAUD, 2003, p. 79). Não haveria como a fantasia não ser violenta, haja vista a alma disforme e o “auto-abandono do eu” (FRIEDRICH, 1978, p. 62-63). Na nova ordem, interpreta Marcel Raymond, “As coisas, diante de nosso olhar, petrificaram-se, cessaram de estar presente em nós, afastaram-se aos pedaços, apagadas para ceder lugar às múltiplas propriedades que a ciência reconhece nelas” (RAYMOND, 1997, p. 31). Depois de atingir o inconsciente e de superar a intermitência de um egoísmo transcendente, que envenena o sujeito e cria “o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito” (RIMBAUD, 2003, p. 80), o sujeito vidente nascerá na alma universal, nas “camadas profundas coletivas” (FRIEDRICH, 1978, p. 63).

Desorientados, “Os temas só às vezes se juntam ainda de modo vagamente compreensível, e apresentam um sem-fim de interrupções, entrelaçam-se o mais das vezes confusamente” (FRIEDRICH, 1978, p. 60), nem ao menos é necessária a destruição da sintaxe, “A Rimbaud basta pôr os conteúdos caóticos em frases que são simplificadas até o primitivismo” (1978, p. 60). A técnica de fusão a qual promove uma equiparação absoluta dos semas, que, trazidos a uma tensão ambígua, que nunca se resolve (como o mar-terra do poema *Marine*), ficam aos fragmentos, sem penderem para um campo semântico ou para outro; é assim que a imagem repele a transposição metafórica (FRIEDRICH, 1978, p. 86). E os versos são tão autônomos que os conectivos se tornam supérfluos. O ritmo é assimétrico – o verso é livre.

Se aquilo que na modernidade separaria a poesia da loucura é uma folha transparente (como ao menos nos dirá Joyce sobre Ulisses)⁵⁹, isto é, a presença do trabalho poético que se engaja na produção de uma transparência artificial, sumariamente, a consistência de uma profissão que, por um afastamento mínimo, impediria a naturalização do desatino nos livros, merece ser considerado um desnivelamento possível entre poema e poesia, e nesse caminho mais transparências interpostas. No que concerne ao gênio rimbaudiano, Marcel Raymond indaga se as visões poético-místicas seriam contemporâneas ao poema, ou se este opera como um mecanismo de lembrança. Para nosso poeta abarrocado, “De modo geral os poemas são paródias da Poesia, como os sermões são paródias do Verbo” (MENDES, 1997o, p. 844 [aforismo 194]). Bastante desafiador abordar os estados excepcionais, o sentimento poético que inunda a alma, fora de uma zona comunicativa ou da instância declaradora. Em Rimbaud, reina um monólogo sedutor, à incompreensibilidade de “dinamismos lingüísticos puros” (1978, p. 75), tal que supere a correspondência do diálogo. Não há interpretação, logo. Já que modernamente o mistério é vazio, resta falar no vazio.

Mais que deformação do afeto, ou transposição de hábitos, a fealdade é um excesso ingênuo e caótico, nasce de uma insaciabilidade afetiva que impele à despersonalização. O “Eu imaginado cedeu lugar a uma expressão sem o Eu” (1978, p. 70). Até que o Eu artificial se cala. Ao sair mundo afora, num nomadismo polêmico, Rimbaud potencializa o silêncio, de que partem significações iterativas na voz dos críticos, e abandona a profissão de escritor – “Funcionários, escritores”: homens inexistentes (RIMBAUD, 2003, p. 79).

A Beatitude n’*Os cantos de Maldoror* (1870), de Lautréamont, faz-se extraordinária, enseja, num afeto de repulsa para com o divino, uma disputa física com o Criador, consagrando uma espiritualidade além do homem e além da dor. As páginas cheias de veneno não deixam de venerar a crueldade do Ser supremo, ora repudiando-a como inumana e reprovável, ora buscando cumprir tal como Deus uma conduta desapiedada, cada vez mais afastada do langor humano. Trata-se de uma natureza estranha e repercutente do divino, ainda que ela seja intolerável a Maldoror, que, em primeira ordem, simpatiza com as feras. A escrever com um furor animal, emoção que prescinde do simulacro do Bem humano, eis sua diferença para com o Criador, o beato sem a ambição

⁵⁹ Uma das epígrafes do ensaio *Cogito e História da Loucura* de Derrida, “Não importa, era terrivelmente arriscado esse livro. Uma folha transparente o separa da loucura” (JOYCE apud DERRIDA, 2014, p. 43).

de agradar vai contatar o leitor monstruoso, a ler cheio de orgulho, com suas narinas de tubarão ante os escritos; Maldoror, num mundo arruinado, em perpétuo perigo, rejeitando as mentiras do Deus maligno, encontra a verdade no ato cruel instintivo (“minha crueldade inata” [LAUTRÉAMONT, 2008, p. 91]), na violação dolosa dos seres indefesos.

Verifica-se em Lautréamont, de acordo com Friedrich, uma densidade de categorias negativas incomparável (FRIEDRICH, 1978, p. 21). Sua fantasia ardente se inclinando ao Nada... Se a caracterização aristotélica do “animal racional”, conforme Foucault, não cessou de assumir diferentes sentidos ao longo da história, a literatura de Lautréamont assalta, diante de tal simbiose atordoante, a concepção positiva da uma natureza, da carga animal que o homem leva (FOUCAULT, 2009, p. 154). Diríamos que esta conjunção, a qual sinaliza o difícil jogo político, em Lautréamont é intensificada em ambos os extremos, tanto na ponta de uma racionalidade inexorável, livre dos albores morais, quanto de um Bestiário múltiplo que acumula negações. Por isso, a Beatitude na obra de Lautréamont, tão distante de Satã, ou de Mefistófeles, ultrapassa a maldade teórica, “[...] mergulhado no inferno do sonho negro e do frenesi verbal, ele veio satisfazer uma necessidade de um contracéu” (RAYMOND, 1997, p. 255). Bestiário e Beatitude. Só, contra toda a humanidade, mas espreitando a possibilidade de um gêmeo, a poesia em Maldoror, com seus germes impessoais, volta-se para a verdade prática (HAMBURGER, 2007, p. 22).

Essa poética inumana contrária à Ordem do Mundo refaz os papéis, uma vez que rejeita o bojo da consciência instalada há milênios, fantasia esta (a inumana) impulsionada por uma necessidade de contemplar um retrato raro, “Nossos cavalos galopavam à beira mar, como se fugissem do olho humano...” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 162). Contrapondo-se à sensibilidade consagrada, Maldoror fez um pacto com a prostituição “[...] a fim de semear desordem entre as famílias” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 79), numa busca religiosa daquele infinito que os cães aspiram (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 82), excedendo o homem finito, se bem que “A grande família universal dos humanos é uma utopia digna das mais medíocres das lógicas (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 86)”. Nesta vida sem valor, “Se alguém tiver gênio, fazem-no passar por idiota” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 87).

Com esta sede de recusa, o canto prático de Maldoror, sempre a cruzar inusitadamente com o anticontemplativo, numa proclamação esfaimada e, por que não?, idiota, na qual a moral sofre os ataques de fúria, “[...] atrai sobre si um ódio

irreconciliável”, já que o herói inflige a humanidade crente de sua invulnerabilidade (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 108). A cara chicoteada por um raio divino se tornou dividida, geminando-se o raio numa cicatriz; o rosto humano, que nascera dúbio, entulhado de hipocrisias, tentará empreender por meio dos esforços de Maldoror uma síntese primitiva e inumana, que busca restaurar a si, alheio à dor demagógica, ou mesmo, através das sensações mais insuportáveis, absorvendo o “suspiro agudo da prostituição” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 80).

Se nas Memórias de Schreber desenhar significava um contraveneno estético à fantasia poética divina, falsificadora do pensamento, em Maldoror, os nervos moralmente livres avançam contra o império ridículo da consciência. Quer dizer, Maldoror a seu modo também está se defendendo, guiando-se por uma “jurisprudência do ofendido” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 119) em sua poesia prática, onde “Volumes se amontoarão sobre volumes, até o fim da minha vida” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 115). O canto de Lautréamont, “a entoar a estrofe séria e fria” (2008, p. 84), não se desvincula nesse sentido das Flores de Baudelaire, de seu poder de despersonalização, que naturaliza à idealidade vazia o choque nervoso entre obra e leitor. Enquanto Poe, traduzido por Baudelaire, prepara a dispersão descontrolada do significado (FRIEDRICH, 1978, p. 51), para este ficar à deriva no jogo dos desajustes formais, a fantasia rigorosa baudelaireana, bastando-se a si mesma, cada vez mais se arreda dos anseios do coração, volta-se às abstrações matemáticas e a um satanismo indiferente às forças naturais, fantasia nascida em meio à paisagem artificial da metrópole, emblematicamente feia e estridente. Em Baudelaire, assim como em Lautréamont, ambos com o coração devorado, a aflição não mais se dissolverá no canto. Não se comercializa com o leitor resultados tranquilizantes, seja no embrutecido amor às monstruosidades, em Maldoror, seja na narcose disfórica dos paraísos artificiais, nas Flores. Instantaneamente, a postura defensiva se vê imbricada na opugnação de uma corrosão física do sentimento, do conteúdo, do espiritualismo – volúpia modernista – “[...] a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante” (FRIEDRICH, 1978, p. 49), ou apenas o ativo sofrimento sem finalidade (FRIEDRICH, 1978, p. 40).

Baudelaire e sua floresta de símbolos, a rejeitar a hegemonia das ciências naturais e o impactante realismo da fotografia, vão arquitetar abalos no já conhecido, no já vivenciado (BENJAMIN, 1991, p. 103-145), nas “impressões mnemônicas” (BENJAMIN, 1991, p. 108) da consciência, segundo a análise de Walter Benjamin. O poeta moderno

para tanto vai necessitar de novas formas, precisará lesar continuamente as plataformas de adaptação, aquelas que impedem de, como diria Rimbaud (2003, p. 80), chegar ao desconhecido... A estrutura mnemônica do consciente, ou o hábito instalado nos nervos, diante do estremeamento acometedor, pretenderá acomodar-se ao novo, incorporá-lo ao vivido, por isso o artista deverá incessantemente renovar seus golpes, se quiser espalhar vícios, se quiser experimentar uma duração inconsciente.

Na ótica de Jacques Rancière, o modernismo não deveria ser visto através da redução ao gesto iconoclasta, ao antimimético e ao antirrepresentativo. A “tradição do novo” sempre conviveu na tradição moderna com a “novidade da tradição” – reinterpretações incessantes do antigo, criando-se um regime estético em estreita relação com o passado, pois mesmo a invenção de novas formas de vida se basearia em noções do que teria sido a arte (RIBEIRO, 2015a, p. 98). Assim, a modernidade, que para Rancière fora muitas vezes compreendida equivocadamente, exige a percepção de “[...] uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2009, p. 37).

Daf se poderia, numa sutura momentânea, recolocar aqui aquelas noções poéticas transbordantes como o mistério, os estratos pré-rationais, a palavra enigmática, os lampejos destrutivos, os traços de origem arcaica que contrastam com uma aguda intelectualidade, o ser símil da linguagem, a convergência do poeta e do vidente, o inumano, a percepção das “camadas profundas coletivas” etc.

Quer na perspectiva schilleriana da educação estética, quer na perspectiva platônica das destinações verdadeiras das formas e das justas ocupações da cidade, o que se depreende, conforme a leitura de Rancière, são distribuições ontológicas, são as maneiras de ser dos indivíduos e das coletividades; almeja-se em um caso a igualdade prometida pela Revolução Francesa, almeja-se em outro uma comunidade política livre. Nos dois: a partilha do sensível.

Distribuirá Rancière: “A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares” (RANCIÈRE, 2009, p. 17). Ela instaura uma “politicidade sensível” em que não se permite saber ao certo as ocupações, os referenciais dos sujeitos envolvidos, onde prolifera e povoa; “[...] a escrita destrói todo o fundamento legítimo da circulação da palavra e as posições dos corpos no espaço comum” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

Stéphane Mallarmé nos adverte no prefácio de *Um Lance de Dados* sobre a “greve”. No prefácio, trata de agitar uma leitura proletária, pois os dados do Nada pouco ensinarão ao “Leitor hábil”,⁶⁰ não há o que conhecer, somente hipóteses. Mallarmé perturba, dissemina “sítios variáveis”, ou como diria Rancière, espalha lugares, distribui ocupações, reestrutura a política dos nervos, reparte o real em consistências e as dispõe na “visão simultânea da página”, na qual poeta e leitor numa ligação perversa e ruidosa estendem a fabulação (RIBEIRO, 2015a, p. 99), em sinfonias de partes, aos desajustes de um livre cálculo profano, que, sem planejar, bloqueia o todo. A repartir-se infinitamente, nas enunciações marllamaquínicas: o matiz, as “subdivisões prismáticas da Ideia”, os blocos de sons, a “partitura” intuitiva, a expressão confusa do mote sorte-azar das experiências e dos sentidos... (RIBEIRO, 2015a, p. 99)

“UM LANCE DE DADOS”. A tipografia senhoril, engordando na página vazia, anuncia o golpe do real, o perigo da aposta. A enunciação parte de cima, pouco mais abaixo que o título, a estrutura boia no ar da página. É possível ouvir os estalidos dos dados no francês “...COUP DE DÉ”, o silêncio sofreu seu corte, numa cosmogonia fatídica, com um mínimo de elementos se evidencia a crise, terreno no qual se movem os cubos de azar (RIBEIRO, 2015a, p. 99).

Espalha, multiplica, faz proliferar e exhibe a ordem microfísica do real que, fora de controle, transforma todos os fenômenos em consistências sem destino, em dispositivos de perda, em dados ficcionais (RIBEIRO, 2015a, p. 99), é como se tudo desde o início estivesse disperso, “antes \ de jogar”. Nesta vida de simulacros, dir-nos-ia Baudrillard, o objeto se encontraria vivo, ansioso para a sua desforra, agitando-se no mundo artificial em que fora escravizado (BAUDRILLARD, 2001). O poeta nesses meandros sem fim vai incitar o leitor a ligar partículas, a lançar-se numa inquietação molecular, com os dados da sorte, entre o desperdício das percepções e uma redistribuição do que fora retirado e levado ao privado-oculto.

Mallarmé livra as páginas da sequencialidade (ou mostra que o mecanismo de aprisionamento está em liberdade), elas são quadros simultâneos, desorganizados, de um antilivro, sem tempo. As matérias se despedaçam, os caminhos se desfazem, as palavras

⁶⁰ Esses termos do parágrafo, em aspas, são do prefácio de *Um lance de dados*, de MALLARMÉ, traduzido por Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 151-152.

esparsas não dizem, os números contam apenas irracionalmente blocos mal definidos, num catálogo infinito de limites transpostos (RIBEIRO, 2015a, p. 102-103). A miúda “pluma solitária perdida” é seguida de um “salvo”, isto é, trata-se de uma pluma-poesia de exceção, a criação minoritária de um “exceto” é sua vocação, conteúdo exato de uma solidão profunda, sua única possibilidade de achar a si mesma, de cair em seu gorro da meia noite prometido no além da página, na hora zero (RIBEIRO, 2015a, p. 103).

Este poema singular (no sentido de Guattari, aquilo que cuida de recusar universais de redução), ao fazer a conjunção de microescritas e de proposições imponentes, com gritos e sussurros, gesto mínimo e reconstituição ampla da percepção, vai produzindo, não isento de agentes de decomposição, seus barulhos lancinantes, suas “coreografias caligráficas” (RANCIÈRE, 2009, p. 24), suas preces laicas. Indiferente à opinião, o poema mallarmaquínico substitui o assunto pela operação, a contemplação do objeto pelo corte, a funcionalidade pelo desarranjo, a especulação teológica pelo gozo mecânico (RIBEIRO, 2015b, p. 103). A pluma nas vagas do ar é escolhida pelas consistências com as quais se acidenta. Quer operar uma maldita partilha, e iterativas aberturas – “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”.

À cultura contestatória e reflexiva dos manifestos artísticos do início do século XX, intrinca-se o hermetismo modernista, turva-se ainda mais seu caleidoscópio de formas. O inconsciente e o sonho, por exemplo, irão alçar-se no Surrealismo como estruturas mais capazes de colidir com os deslocamentos da vida moderna, para problematizar no jogo do psiquismo e da existência os litígios de um corpo social asfixiante, de uma subjetividade extrema, da catástrofe metafísica da modernidade.

O primeiro manifesto de Filippo Tomaso Marinetti, *O Futurismo* (1909), aproveita algumas estratégias do *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels (FABRIS, 1987, p. 60), e ainda se vale de técnicas publicitárias (FABRIS, 1987, p. 59) para promover o incipiente movimento artístico, confluindo-se intensamente arte e política. É interessante considerar que a valorização do choque, da polêmica, também verificável no texto de Marx e Engels, no de Marinetti, está voltada para a afirmação de uma nova época, celebrando o esplendor técnico, “as multidões agitadas pelo trabalho” (MARINETTI apud BERNARDINI, 1983,

p. 34), a dinâmica violenta do cenário urbano,⁶¹ a beleza das fábricas, dos automóveis, agressividade da *polis* moderna. Aquilo que aflige Marinetti é a veneração do passado, deseja promover um ato de rejuvenescimento da arte, sobretudo da italiana, ainda sob hipnose do Renascimento. A arte futurista se engaja na renovação de uma sociedade sedenta de industrialização, temerária com relação à ascensão de intelectuais de esquerda, do movimento operário e do socialismo (FABRIS, 1987, p. 17).

Em grande bloco, atuam as vanguardas como partidos artísticos (com literatos, músicos, escultores, pintores...), refletem sobre o lugar da arte na sociedade, propondo medidas abrangentes, além dos circuitos dos museus. O grupo futurista nos últimos fôlegos irá realizar propaganda do fascismo de Mussolini. Nos manifestos, desde o início, havia uma aprovação exclamativa de diversas formas de “darwinismo social”, sobretudo, da guerra, como eficaz higiene do mundo.

No *Manifesto Comunista*, a defesa é em favor da classe operária, da união dos trabalhadores, visando ao combate do monopólio de recursos da burguesia (RIBEIRO, 2015b, p. 482), que promovera uma reorganização no cenário social. A manufatura dera lugar à revolução da indústria, da máquina a vapor, da maquinaria das fábricas, num novo modo produção (MARX; ENGELS, 2001, p. 25-26): “A burguesia despojou de sua aura todas as atividades até então consideradas com respeito e temor religioso (MARX; ENGELS, 2001, p. 28)”. O ataque às estruturas feudais soa no manifesto como uma espécie de profanação da realidade: “A burguesia rasgou o véu de emoção e de sentimentalidade das relações familiares e as reduziu à mera relação monetária (MARX; ENGELS, 2001, p. 28)”.

Ao passo que Marx e Engels vão querer combater, em 1848, a exploração da classe operária, Marinetti e os futuristas, décadas depois, em 1909, transformam um gênero textual de cunho político em algo artístico, para lutar contra os atrasos da industrialização de uma Itália pobre. Em 1924, André Breton lança o *Manifesto do Surrealismo*. Também fazem parte do grupo: Louis Aragon, Robert Desnos, Philippe Soupault, Paul Éluard, Benjamin Péret. Irão apreciar uma estranha imersão no inconsciente, ao desejo de

⁶¹ Diz-nos Marinetti em seu primeiro manifesto: “Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças [...]”. BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 34.

maravilhoso, de “poesia integral” (RAYMOND, 1997, p. 245), para rebater, dentre outras misérias, a percepção estritamente racional da vida.

A cultura de manifestos artísticos já se via consolidada pelo Futurismo (que muitas vezes fora visto como movimento mais de promessas que de realizações [TELES, 1973, p. 61]), e também Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, para citar os mais difundidos. Os surrealistas tirarão proveito das vanguardas precedentes, mas também das descobertas da recém-chegada Psicanálise de Sigmund Freud, e ainda de outros pensadores.⁶² O primeiro ato de Breton no manifesto é a recusa do trabalho, uma vez que o homem seria um “sonhador definitivo” (BRETON, 1976). Isso não remete à negação somente das exigências do cotidiano e da civilização, além disso, Breton questiona a validade da racionalidade consagrada, do conhecimento técnico, uma vez que os sentidos mais enigmáticos e decisivos se alojariam no inconsciente.

Sobretudo desde o Romantismo, o artista acaba “fornecendo o conteúdo espiritual da mais materialista das civilizações” (HOBSBAWM, 1979, p. 291). O burguês, enquanto sujeito “espiritualmente limitado” (WILLIAMS, 2011, p. 34), exigirá que escritores, atores, músicos, escultores, pintores lhe promovam uma experiência galvanizada, catarses pungentes, espetáculos unificantes em meio às temporadas de trabalho. Em outras palavras, o artista tem de salvá-lo ao menos nos intervalos do cotidiano da própria pobreza em que se afundou (BENJAMIN, 1989). Para a literatura alcançar algum triunfo neste mundo de fábricas, deverá no setor terciário atender às demandas subjetivas da burguesia ascendente, em seu circuito crescente de leitores. Como nos informara Marx e Engels, o poeta se transforma num assalariado burguês (MARX; ENGELS, 2001, p. 28).

Mallarmé, como o grande profeta sintático, criará uma linguagem transcendida, guiada pelo acaso, por movimentos espirituais aleatórios. A poesia irá firmar-se nas próprias anormalidades discursivas que edifica. Segundo Raymond Williams, há em comum nos grandes artistas do modernismo, e das vanguardas, uma espécie de “darwinismo cultural”, em que “os espíritos radicais fortes e ousados são a *criatividade* legítima da raça” (WILLIAMS, 2011, p. 29), avançando não apenas contra os fracos atrasados, mas contra toda ordem social, moral e religiosa estabelecida.

⁶² Segundo Raymond Williams, obras de Bergson, Freud e Jung eram bastante difundidas entre os novos poetas. WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 60.

Vejamos alguns motivos históricos que viabilizariam a grande fuga a um Eu profundo. Em *Manuscritos econômico-filosóficos*, Marx depõe que, reduzido à pobreza trágica do ter, o sujeito moderno se alienou de todos os sentidos, já que as propriedades são privadas (significando não aquilo que é exclusivo, mas excluído), os objetos (ausentes) se fizeram teóricos em sua prática. Irão requerer olhos específicos, olhos históricos. E os objetos do olho não seriam os mesmos dos do ouvido, por isso, nesse emaranhado de coisas, o homem não pode jamais se afirmar apenas no pensar, mas também com todos os sentidos. Segundo Marx, “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história universal até nossos dias” (MARX, 1987, p. 178). A ordem sensível, simultaneamente expandida e retraída no circuito mercadológico, é calamitosamente excitada. Sem esses litígios corporais, com a pretensão de superar o individualismo ímprobo, o comunismo seria a promessa simples de uma expressão positiva da propriedade.

A materialidade libertada no capitalismo exige, pois, um novo modo de sentir o mundo. Com inúmeros objetos circulando, que irão multiplicar-se nos diferentes canais perceptivos, nesse mundo abstrato, as forças do novo sistema social, à intensidade do lucro e das produções fabris, conduzem a um inevitável abalo do sentimento e da linguagem tradicional (RIBEIRO, 2015b, p. 487).

Numa crescente abstração e atomização de todas as coisas, o pensamento artístico, como um pretense agente de sínteses dessas diversidades imensas, necessitará criar uma representação elástica que consiga resolver as dicotomias da relação sujeito e objetos, já que aquele não mais se identifica com seus produtos; mais e mais afastado da natureza, ao que parece, precisa manter-se numa subjetividade extrema para suportar tanto a metrópole caótica e suas ocupações indiferentes à emoção, quanto as constantes rupturas com um antigo mundo encantado. Uma figura adequada é a do “indivíduo solitário e isolado dentro de uma multidão” (WILLIAMS, 2011, p. 13).

Breton reprova que o homem moderno tenha aceito uma asfixiante funcionalidade, que tenha se metido com desenrolar da história em “ridículas aventuras”, “cada vem mais desgostoso de seu destino”. E se por acaso possuir alguma salvação, esta se encontrará na criança interior, dirá Murilo que “O Surrealismo, tentando ultrapassar os limites da razão humana, aproxima-se às vezes consideravelmente da mística” (MENDES, 1997o, p. 822 [aforismo 58]). Paul Valéry nos mostra que uma das vantagens do sonho é ser preciso em esquecer (VALÉRY, 1991, p. 93), pois mesmo olhando determinado elemento, é

perfeitamente comum não sabê-lo, não percebê-lo, quando se está dormindo... A propaganda do onírico responde, desse jeito, por uma necessidade de signos obtusos, aptos a condensar os materiais dispersos, responde também por renegar as condições atuais que objetivam o homem. Enfim, essa moderna inclinação à introspecção aguda poderia também ser entendida como viagem em busca dos tesouros do esquecimento.

A poesia surrealista quer reparar a vida medíocre e a sensatez ascética, quer solapar o “ódio ao maravilhoso”, dispensando a enfadonha literatura descritiva, de pálidos retratos, em uma libertação da imaginação tão radical que nem mesmo o autor poderia interferir no processo da surrealização. Deve-se sem quaisquer reservas retirar os parênteses do sonho, para que este, irrompendo o desvario, governe o mundo:

As confidências dos loucos, hei de passar a minha vida a provocá-las. São pessoas de uma honestidade escrupulosa, e cuja inocência só é igual à minha. Colombo teve de partir com loucos para descobrir a América. E vejam como essa loucura tomou corpo, e dura. Não será o receio da loucura que nos irá forçar a deixarmos a meia-haste a bandeira da imaginação. (BRETON, 1976, p. 27-28)

Muito inferiores à beleza da loucura, as aventuras mesquinhas dos adultos constituirão a vida banal, na qual “O desejo de análise predomina sobre os sentimentos” (BRETON, 1976, p. 31). A Beatitude onírica do Surrealismo busca enfrentar, talvez consiga apenas expor, a catástrofe metafísica da sociedade moderna, voltada para a produção desvairada, a impedir a atuação da atenção, com o trânsito tão complexo de tantos serviços, com a disposição embaralhada do externo-interno. Pela manobra esclarecida, o cálculo vai norteando o homem, enquanto os conteúdos internos são transformados em inutilidades, visto que não contribuem para a autoconservação (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 74).

A escrita automática surge mediante a ação desinteressada das faculdades inconscientes, essa escrita vai lançar-se ao desafio de integrar uma pluralidade de corpos e desejos que se movimentam na urbe e nas cadeias da “noite profunda” da alma, pela equação: realidade + sonho = realidade absoluta, surreal. Essa matemática da alma poética parece demonstrar uma sensação de perda, ou ainda o vislumbre de desnublur Américas ainda encobertas, já que a realidade, envolvida nos embustes torturantes dos artificialismos, desmanchada no ar, tenha abdicado do *status* de verdade.

Com o capitalismo, os corpos se amontoam; as percepções se tornaram abundantes e carentes, num mesmo gesto. Por isso, nesse dinamismo voraz dos objetos ora percebidos, ora privados, cujas imagens serão sempre entorpecidas, com o Surrealismo, a imaginação estará prestes a “retomar os seus direitos” (BRETON, 1976, p. 32). Marcel Raymond põe em relevo, no que concerne à técnica literária surrealista, as excêntricas e recorrentes catacreses (RAYMOND, 1997, p. 249). Os pedaços de corpos, indiferentes uns aos outros, se misturam numa bricolagem pulsante, numa coabitação impensável: aproximação de realidades mais ou menos remotas. O Futurismo, para citar outro exemplo, propõe metáforas que ligam corpos inconcordáveis, ou incompreensíveis sequências ininterruptas de segundos termos, ou metáforas tomadas em rede, não apenas com dois elementos.

A favor da “resolução dos dois estados” (sonho e realidade), o escritor surrealista com sua mistificação da linguagem aponta para o achatamento da identidade, para a drástica redução das possibilidades num mundo feito de protocolos. A ação poética restauradora poderia ser atribuída a um inconformismo para com a pobreza de “experiências comunicáveis” (BENJAMIN, 1989, p. 115), devendo assim cada sujeito apagar-se a um mínimo disposto. Tal pobreza impele o sujeito a construir com pouco: essa fissura mínima provocará sentimentos galvanizados. Aos pedaços que caem da escrita, a ação das imagens surrealistas, para o otimismo de Walter Benjamin, faz com que o corpo social produza tensões revolucionárias de modo que: “[...] as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 35), assim a realidade, num ciclo arrebatador, teria conseguido, completa Benjamin: “superar-se segundo as exigências do *Manifesto comunista*” (BENJAMIN, 1989, p. 35). Mas para isso ocorrer seria necessário que o poeta, sujo do *status quo*, não interfira na loucura limpinha do inconsciente:

Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1976, p. 47)

Existem ao mesmo tempo neste deslocamento movimentos mecânicos e místicos, técnica e magia, encantamento e esclarecimento, superando com uma mágica máquina de síntese a própria expressão religiosa: “Escreva depressa sem assunto prévio,

suficientemente depressa para não parar e não ter a tentação de reler” (BRETON, 1976, p. 51). Mais que um escriba pervertido, o poeta assalariado vertera-se em um repressor de imagens, em um falsário de estados poéticos; suas palavras despóticas embargam a realização da poesia, deverá lançar-se à tarefa difícil da surrealização. O surrealista tem a consciência de que prometera tanto que se conseguir cumprir mesmo uma insignificância será uma consternação.

Há uma angústia de as palavras poéticas romanticamente serem capazes de modificar a desalentadora marcha histórica, ou como se o “como se” das palavras pudesse curar o homem disperso entre objetos independentes, alienado de suas próprias percepções, como um observador passivo do trânsito de objetos do comércio, consumido nas tarefas sem sentido do trabalho. Em seu primeiro manifesto, o surrealista André Breton, como que afundado num gigantesco entulhamento, lança ao mundo um grito de que “A existência não está aí” (BRETON, 1976, p. 70).

Não apenas da vocação visionária de Rimbaud, nem somente do automatismo sintático de Mallarmé, o Surrealismo se nutriu. O reino inconsciente dessa existência alhures também incorpora as inervações de outras poéticas, como por exemplo a de Alfred Jarry, da sua Patafísica (RAYMOND, 1997, p. 219). Para Deleuze, Jarry foi um precursor da ontologia de Heidegger. Deleuze audaciosamente infere “[...] uma semelhança alucinante entre os dois autores” (DELEUZE, 1997, p. 188).

Na obra de Jarry, não subsistirá o Estado, pois a Anarquia que É... (DELEUZE, 1997, p. 120). Ubu, como grande ente anárquico, ao usurpar o trono da Polônia, quer tomar as riquezas todas para si. O rei Ubu, carente de conhecimentos válidos à administração do reino, lesa a circulação de bens, interdita todo o jogo estatal. O Mestre das Finanças simplifica o Estado à sua barriga insaciável. Na mesma medida em que derrama ouro aos pobres para serem mais capazes de pagar impostos, extermina as esferas jurídicas da Polônia, arrasa os nobres. E a todo tempo, sem poder vencer suas intenções indecisas, Ubu necessita dos outros para conseguir obedecer a si próprio. Na verdade, não está dirigindo suas medidas a favor de si, sem qualquer destreza, vai burlar o reino e a si; com a vontade vacilante, ele está tomado de um comportamento possessivo infantil, mediante o qual tudo se perde.

A Anarquia em Jarry, na aproximação de espelhos deleuzeana, corresponde ao Nazismo, em Heidegger (DELEUZE, 1997, p. 121). Promove-se nos dois casos um salto por sobre a razão científica, mesmo com o bastão-de-física de Ubu ou com o desencobrimento do técnico em Heidegger, o científico se fez insuficiente. Desembocam na necessidade de passagem ao poético (DELEUZE, 1997, p. 125). Assim, o âmbito científico, conquanto muito dependa a atenção dos autores, será recusado no passo seguinte. Unicamente se poderia compreender o retraimento do ser no ente técnico mediante um outro da metafísica, seja, esse outro, ontológico, seja patafísico: Física, Metafísica, Patafísica (DELEUZE, 1997, p. 120). De Jarry, antes de Heidegger – a Patafísica – estudo das soluções imaginárias.

Eis novamente a dificuldade, ou impossibilidade, de estruturar a criação literária moderna, de que já nos falara Hugo Friedrich. A poesia moderna, como que a reclamar por um fora, esquizofrenicamente?, ou como que a sinalizar a urgência de desbloqueios, para uma crítica, no mínimo, singular, possibilista, subleva a impotente rigidez do pensamento sistêmico, em detrimento das ilegitimidades patafísicas. Alain Badiou, em sua bela análise sobre Fernando Pessoa, do *Pequeno manual de inestética*, inestético porque rejeita de partida a prescrição do filósofo sobre a arte, assumindo de dentro do discurso filosófico a “[...] existência independente de algumas obras de arte” (BADIOU, 1998, p. 9), nos dirá com toda satisfação: “[...] a filosofia não está, não está ainda, condicionada a Pessoa. Ela não pensa ainda à *altura de Pessoa*” (BADIOU, 1998, p. 58).

A modernidade tem legitimado um programa de reversão do platonismo, “O antiplatonismo é, no sentido restrito, o *lugar comum* da nossa época” (BADIOU, 1998, p. 58). Com respeito a uma tal tradição moderna do pensamento antiplatônico, Badiou cita nomes como Nietzsche e Deleuze. Pessoa estaria numa diferente *altura*, estaria numa tensão insuportável à modernidade filosófica – inscrevendo uma criativa exceção platônica, “[...] *seu pensamento-poema abre uma via que consegue não ser, nem platônica, nem antiplatônica*” (BADIOU, 1998, p. 60).

Com o recurso da heteronímia, o poeta de quatro poetas escapa(m) ao platonismo, Campos, Caeiro, Reis e Pessoa, “na diversidade afectiva dos poemas” (1998, p. 62), não se adequariam num projeto ideico. Em Campos, por exemplo, surge um vitalismo excessivo, caminhando a uma exasperação da sensação (BADIOU, 1998, p.60), “Ele pensa, muito

antes de Deleuze, que há no desejo uma espécie de univocidade mecânica [...]” (BADIOU, 1998, p. 61).⁶³

O materialismo poético de Caeiro alcança, isento de aura, uma poesia que se realizará com uma “nitidez quase seca do dizer poético” (1998, p. 63), sem seduzir nem sugerir. Badiou, diante dessas linhas de fuga as quais a heteronímia permitiu, tenta ainda generalizar os quatro poetas, adicionando sutilmente venenos do homônimo, para protegê-los do antiplatonismo (1998, p. 63, 64), metendo Pessoa, sem abrir mão da exuberância de um equilíbrio singular, fora da materialidade anti-ideica de poetas heterogêneos, e ambiguamente dentro de um quadro (Ideia) de uma literatura completa, numa abrangência literária sistêmica – “*tudo está lá*” (p. 68). Aqui divergimos. Entendemos, de um modo simples e talvez inevitavelmente provisório, em grande dívida, ante essa sempre insatisfeita especulação dos heterônimos, de poetas conflitantes, cuja pluralidade inquieta parece sussurrar a exigência de uma investigação minuciosa desses psiquismos artísticos em sua série e cortes, que os poetas heterônimos realizem nascimentos de sujeitos e subjetividades à pressão de uma tal, sabe-se lá, sensação de incompletude, ao sopro animal do heterogêneo, à insuficiência fatídica do monovocal. Como se falar de Pessoa exigisse muitas bocas simultâneas. Badiou, recorrendo a um *tudo* poético e um tanto arbitrário, postula a *chegada* de Pessoa ao completo. Bem, não sabemos de fato que efeito uma maldita força de incompletude, na altura singela de nossa visão insatisfatória, produzirá na economia platônica da literatura de Pessoa, se, com tal impulso de falta, esse equilíbrio de exceção em relação ao cânon platônico, tão bem apontado por Badiou, se mantém.

Estes exemplos de análises críticas, como a de Foucault, Derrida, Heidegger, Lacan, Friedrich, Rancière, Blanchot, Benjamin, Deleuze, Badiou, marcam um sentimento de transbordamento. Cada um a seu modo reivindica a necessidade de experimentação de outras formas de relação para com o texto literário, para com a sorte da interpretação. Querem sair... Querem um furo crítico... E transbordar...

⁶³ Curiosamente, veja-se, assim como Deleuze empunhara a Heidegger um “antes” em favor de uma revisão de Jarry, Badiou faz envelhecer a partir da poesia de Campos o maquinário deleuzeano.

4. POROS MAQUÍNICOS: *Bequadro, Linhas Autísticas, Passagem de Rito e Esquizofrenia.*

*“Ninguém ampara o cavaleiro do mundo
delirante, \ Que anda, voa, está em toda parte
\ E não consegue pousar em ponto algum”.*

(Murilo Mendes, Poesia Liberdade)

4.1. MAQUINISMOS E DESARRANJOS MOLECULARES

O conceito de máquinas desejanter constitui uma virada na teoria do desejo, “Em toda parte são máquinas, de maneira alguma metaforicamente; máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é ligada em uma máquina-fonte: uma emite um fluxo que a outra corta” (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 15). Essas maquinarias do desejo produzem a produção, ou seja, não são forças representativas, não se instalam num regime analógico, metafórico... Não atuam por identificação. O desejo não é aí o significante de uma falta, o vazio subjetivo destinado a um objeto, nem mesmo a um fantasma de objeto – um desejo de além-objeto – mas uma maquinação desejanter, a vivência da natureza como processo de produção:

*O corpo sob a pele é uma usina superaquecida,
e fora,
o doente brilha,
irradia,
por todo os seus poros,
estourados.*

(ARTAUD apud DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 17)

Num ruído ininterrupto de máquinas, o corpo do sujeito esquizofrênico se lança em acoplamentos complexos, “[...] eu e não-eu, exterior e interior não querem dizer mais nada” (1976, p. 16). As metáforas edipianas do neurótico, ou a própria edipianização esmagadora do analista, mediante a metaforização familiar, “Diz que é Édipo, senão você leva um tapa” (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 64), reduzem as produções maquinicas, os desarranjos intensivos, a partir de uma espécie de representação clássica do desejo, da organização do inconsciente no teatro antigo sofocliano, no entanto, como explicava Murilo Mendes, “A sensualidade multiforme é muito mais insaciável que a sexualidade dirigida a um ponto objetivo” (MENDES, 1997o, p. 817 [aforismo 4]). Optar pelo psiquismo do neurótico já seria, na visão deleuze-guattariana, um sinal de captação de um inconsciente enfadonho, remetendo à distribuição das metáforas envelhecidas, extorquindo-se a polivocidade desejanter do produzir, diminuída neste sistema reductivo-analítico por “Então é isto!”, “É papai!”, “É mamãe!”. Em contrapartida, o sujeito psicótico, em seu passeio matinal, “um modelo melhor que o neurótico deitado no divã” (1976, p. 16), vai sentindo em seu corpo-usina produções como: fluxo-ar cortado pela máquina-nariz, fluxo-sirene pela máquina-ouvido, fluxo-terra pela máquina-tornozelo, fluxo-árvore pela máquina-língua, fluxo-formiga pela máquina-dedo, fluxo-vento pela

máquina-pálpebra⁶⁴ etc. Muitas vezes convertido em “trapo autista” (1976, p. 36) pelo poder psiquiátrico, e sem aceitar o leito fofo do divã, o esquizo talvez dissesse a Freud: “Eu não sou papai-mamãe”...

Assim como a indústria retira seus materiais da natureza, a subjetividade numa modernidade esquizoide criara o *Homo Natura*, note-se que já não falamos segundo uma marcação nosográfico-psiquiátrica, mas de maquinarias desejanter que produzem desarranjos intensivos, em que o sujeito é concluído dos estados por que passa, em meio a zonas intensivas, em que o espírito toca a matéria, “A psicose não é um objeto estrutural mas um conceito; não é uma essência inamovível, mas uma maquinação sempre recomeçada” (2012, p. 89), o que o olhar psicanalítico o tenha nalgum nível negligenciado. Destarte, essas máquinas não faltam aos sujeitos, não operam num efeito de vazio, ao contrário, é o sujeito que falta ao desejo, o sujeito é a peça, ou o resíduo arremessado apaixonadamente para a margem e para o centro, ele é parte na bricolagem, está ao lado. E o esquizo seria o sujeito-limite desse processo produtivo: “[...] é encarregado de ligar uma máquina-órgão a uma máquina-energia, uma árvore em seu corpo, um seio na boca, o sol no cu; eterno encarregado das máquinas do universo” (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 19).

Disso destacam-se três processos: Produções de Produções (ações, paixões), Produções de Registros (distribuições, marcações) e Produção de Consumo (volúpias, angústias, dores) (1976, p. 18). Tanto os registros, quanto os consumos, reinserem-se na produção, o registro já é novamente produção, assim como os consumos já serão reproduzidos. Com efeito, o desejo produz o real, e o arranjo desejante maquina as forças sociais – corpos, natureza, mercadorias, sujeitos, num entulhamento. A libido freudiana e seu feixe memorialista não fizeram senão suprimir do inconsciente seu caráter de usina, propondo recriar, diríamos, no sujeito neurótico, pela via de um autorreconhecimento pretensamente libertador, tocando nos germes da frustração e do trauma, o teatro em que o paciente se meteu. No viés esquizoanalítico, as máquinas são binárias, isto é, dispostas em série, máquina é sempre máquina de máquina. No entanto, nessa mecânica das máquinas desejanter, são as sínteses que fazem as divisões. O fluxo contínuo material (*hylè*), com seu código estocado, na síntese conectiva, é cortado – a acoplagem de fluxos está numa

⁶⁴ Note-se que o paramímico de que falava Bleuler abandona o campo de expressividades para o terreno físico dos contatos, para a maquinaria desejante.

série aberta de corte-fluxo, em cadeia binária (fluxo-máquina) –, e por isso, jamais biunívoca conforme os papéis do freudismo, conforme a metáfora mais simples: “A é B”. Quando, no regime maquínico, um fluxo sofre sua conexão-extração, seu código estocado é extraído, distribuído (*Numen*), integrado à máquina, operou-se então uma mais-valia de código.

Repare-se que o *Numen* é apresentado como uma inscrição disjuntiva, de onde derivam as realidades por divisão, não perfaz uma origem total nem um destino totalizador. *Numen* é sempre de disjunção. Por exemplo, o Deus de Schreber, de sua alma partida, fragmentado em Arimã e Ormuzd. Assim também, os “pássaros miraculados”. Deleuze e Guattari, diferentemente da razão psiquiátrica, têm em conta que os delírios e as alucinações, como se fossem inscrições sensíveis, seriam estágios segundos em relação à sensação primária do tipo: “estou virando Deus”. Delírios e alucinações acontecem, pois, no arranjo distributivo da sensação.

Na fórmula trinitária psiquiátrica, dissociação (Kraepelin), autismo (Bleuler) e o espaço-tempo ou ser no mundo (Binswanger), não se compreendeu o fenômenos dos desejos dos psicóticos fora da instância do eu: “Dirão que o esquizo não pode mais dizer eu, e que é preciso devolver-lhe esta sagrada função da enunciação” (1976, p. 40). A própria máquina capitalista interdita o jogo de identidades, embaralha os códigos, não fornece nada que cubra o conjunto do campo social, em vez disso, substituiu a problemática do sentido pela axiomática das quantidades abstratas (1976, p. 51), organizando no jogo de fetiches a falta na abundância, instaurando pelas mãos da classe dominante o vácuo na economia de mercado, para “[...] fazer cair todo o desejo no grande medo de ter falta [...]” (1976, p. 45-46). Como veremos nos capítulos de nossa “esquizoanálise”, a lírica muriliana, mediante suas tensões para com uma modernidade apocalíptica, numa escrita com laivos anticapitalistas, produz a contrapartida de desarranjos intensivos, “Tudo vê e tudo tocas \ Tudo cheiras tudo ouve \ Nada fica nos teus olhos \ Nada fica na tua mão, \ No teu ouvido, nariz. \ Levaste a noiva ao altar \ Sei que a noiva não é tua [...]” (MENDES, 1997r, p. 208). Capitalismo e Esquizofrenia: processos de produção de desejos, como duas distâncias-limite, como produção de produção. Nos “versos=nervos” murilianos, em meio às visões do novo tempo, propaga-se, muitas vezes a noção de que “Coisa alguma te pertence \ Também não és de ninguém \ Viste o mundo do telhado, \ Cheiraste o mundo, viraste \ O namorado do mundo [...]

(MENDES, 1997r, p. 208), que o “Presente já é passado, Tu falaste, voz sumiu \ Ah! nem o eco ficou”, por isso, torna-se tão natural entoar o “Canto da Pobreza”:

O capitalismo instaura e restaura todo tipo de territorialidades residuais e factícias, imaginárias ou simbólicas, sobre as quais ele tenta, bem ou mal, recodificar, selar as pessoas derivadas das quantidades abstratas. Tudo repassa ou revém, os Estados, as pátrias, as famílias. É isso que faz o capitalismo, em sua ideologia, “a pintura misturada de tudo o que foi acreditado”. O real não é impossível, ele é cada vez mais artificial. (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 52)

As quantidades abstratas na dinâmica das territorialidades mercadológicas, livres da verdade teológica, da moral, das tradições nacionais, do devaneio infantil, do encanto natural, reimprimem as artificialidades, vampirizam os fluxos históricos, recodifica todas as forças com um certo código analfabeto. Aliás, codifica e prescinde de código. A ecologia social, flor do *socius*, sob ação da máquina existencial burguesa, completaríamos, organizando faltas, fazendo furos na população, é entulhada de artifícios, de ductos, ao afã de um excesso de civilização, por meio do qual se formarão os doentes espirituais como disse uma vez Schreber. Para Deleuze e Guattari, “O problema do *socius* sempre foi este: codificar os fluxos do desejo, inscrevê-los, fazer com que nenhum fluxo escorra sem ser tapado, canalizado, reguiado” (1976, p. 50-51).

Outras modalidades maquínicas. As desejantes “fazem-nos um organismo” (1976, p. 22), porém o corpo sofre querendo outra organização, ou mesmo nenhuma. Como se essas máquinas se destinassem ao desarranjo. As desejantes só funcionam de fato desarranjadas, quando o corpo se imobiliza – abrindo-se à massa inorganizada. As máquinas miraculantes ante o trote desorganizador abdicam dos órgãos, Schreber vivera sem estômago, sem laringe, sem pulmão etc. As máquinas celibatárias hesitam; como a intensidade não se fixa, as funções são subtraídas, tal como a boca anoréxica. Daí, produz-se o antiprodutivo, experimenta-se a intensividade da antiprodução, que se engendra no processo maquínico. Para além do princípio de pulsão de morte freudiano, Deleuze e Guattari desenvolvem, em conexão com Antonin Artaud, o Corpo sem Órgãos: “O corpo é o corpo ele está só \ e não tem necessidade de órgão \ o corpo nunca é um organismo \ os organismos são os inimigos do corpo” (ARTAUD apud DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 24).

As produções sociais também coadunam mecanismos de antiprodução, seja com relação ao corpo da terra, ao corpo despótico ou ao capital (1976, p. 24-25). Portanto, também sofre as mutilações do Corpo sem Órgãos a máquina territorial, a máquina déspota e a máquina moderna. “O corpo sem órgãos se rebate sobre a produção desejante, e a atrai, apropria-se dela” (1976, p. 26). Com a experimentação desse estado-sensação, ficou para nós bastante nítido que o despotismo fora preterido na fórmula “Natureza = Indústria” (1976, p. 42). Este açodamento que levam Deleuze e Guattari do territorial ao moderno (*Homo Natura*), de quebrar a linha déspota, no moderno Rito de sobressaltar o medieval, segundo Jaspers uma era histórica, nos inquieta a ponto de tentarmos impetrar o “prolongamento” maquínico da linha déspota.

Distribuindo cortes num *Numen* disjuntivo, queremos furar o furo, ou talvez, cortar o corte, em incômoda tensão com a mitologia moderna que consagra a máquina e ignora os ritos, as cenas, o imenso *Potlatch*⁶⁵ no qual estamos mergulhados, até o ponto de desconsiderar a maquinação ritualística, a potência herética dos doidos medievais, e mesmo a força anacrônica do quixotismo, *o cavaleiro do mundo delirante*, desamparado no trâmite epocal do Ocidente: *Natureza, Polis, Igreja, Indústria*. Para cobrirmos hereticamente o despotismo eclesiástico, cujo sagrado migrara para o corpo da indústria, junto com as forças despóticas, proporemos as máquinas: Rito de Passagem (máquina sagrada), e sua antiprodução, uma espécie de Corpo sem Órgãos na máquina déspota: Passagem de Rito (máquina profana).

A questão que tocamos não é obviamente o regime verdadeiro das mitologias arcaicas e medievais, nem mesmo queremos esquadrihar a história dos legumes feudais, nem ouvir os estalidos dos baques das beterrabas maquínicas, mas a formação ritualística

⁶⁵ Baudrillard em *Senhas* o assevera “Talvez continuemos em um imenso *Potlatch*” (BAUDRILLARD, 2001, p. 10). Georges Bataille, em *A parte maldita*, com grande maestria aborda a tradição do *Potlatch*, vendo-o inclusive na poesia. A economia arcaica de *Potlatch* produz um paradoxal aviltamento na ostentação, consiste em provocar outra tribo incitando-a a retribuir numa escala ainda maior a devastação. Enquanto o sol asteca recebe os espíritos das vítimas, enquanto tribos do noroeste norte-americano incendeiam florestas, destroem casas e canoas, a economia moderna cuida de simplificar o objeto, de desfazer sua teia mítica, isto é, lançar o homem a um excedente de energia cada vez maior e reinvestir este na produção. Eis aí, é importante que se diga, uma diferença na comparação ao primitivo, o reinvestimento. Deleuze e Guattari (1976, p. 18) quando falam do consumo-produção dão referência a Bataille. No que tange a economia simbólica da vida, Bataille conferiu à literatura e ao teatro uma imanente perda trágica, em seus dispêndios e trocas simbólicos, os quais provocam horror e angústia. A função social do dispêndio é, pois, agonística. Tanto o homem primitivo quanto o moderno afirmam seu poder na capacidade de perda. Assim como os rituais arcaicos – as festas, os espetáculos e os jogos modernos são dispêndios improdutivos que vão formando suas cenas de horror (BATAILLE, 2013, p. 23).

que ainda \acute{e} ,⁶⁶ mesmo se isenta de alguma consagração desejante. Passamos da teologia e do pós-medieval “absoluto modernizante” industrial à percepção – sobretudo ao considerar as inversões de sentido antigo-moderno, como veremos à frente, na poesia de Murilo – de Ritos no mundo. Ritos operários, Ritos capitalísticos, Ritos artísticos, Ritos sintáticos, Ritos ontológicos, Ritos metafísicos, Ritos sexuais, Ritos ceticistas, Ritos políticos, Ritos fisiológicos, Ritos místicos, Ritos imaginários, Ritos de limpeza, Ritos de castração, Ritos sentimentais, Ritos de informação, Ritos sonoros, Ritos criminais, Ritos masturbatórios... Alguns Ritos e Ritos de Ritos devem passar no ocaso inorgânico, na superfície da maquinaria déspota... Portanto, o que estamos a dizer é que não se deve sacrificar (segundo os moldes do Rito de Passagem moderno) a percepção ritualística em favor das mitologias antirreligiosas e de seus Ritos (de seus sacrifícios antiplatônicos), visto que o mundo se entulha de rituais, como sucede com Deleuze e Guattari quando decidiram escrever um livro⁶⁷ (Rito de Passagem, máquina déspota).

Esta problematização levantada pode livrar (Passagem de Rito) Deleuze e Guattari de mitificarem a imanência (Rito de Passagem moderno, como expusera Badiou com respeito à tradição antiplatônica), ou mesmo de extraviarem as multiplicidades deleuze-guattarianas na lei negativa (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 15). Desse modo, a maquinação da máquina déspota conduz, ao que nos parece, a um aumento de potência do plano de consistência. Assim como a indústria extraiu para si, em mais-valia de código, os poderes desejantes da catedral, de tantos fiéis operários, o radicalismo moderno não se desfaz tão facilmente da tensão déspota, esta deve receber contragolpes de criações. Em *Mil Platôs* (volume 3), no capítulo “Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos”, Deleuze e Guattari fazem, assim como Artaud, Rito de Passagem (“Como criar para si”) e Passagem de Rito (“Corpo sem Órgãos). Os Ritos devem também entrar na confrontação mecânica das intensidades. Não se trata propriamente do Religioso (no sentido Ocidental), nem mesmo da interessante solução que nos ofereceu Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*,

⁶⁶ Segundo uma nota explicativa da Bíblia de Jerusalém, a palavra Iahweh derivaria possivelmente do verbo ser hebraico, “Eu serei quem eu serei”, “Sou aquele que sou” ou “Ele é” (2002, p. 106). Daqui em diante, com esta tipografia, brincamos com um lapso pós-gótico, como se essa “desmesura” de sentidos que abre a modernidade tornasse o “É” como um resíduo anacrônico da cultura arcaica, já que, além de as letras góticas *terem sido* substituídas nos novos livros pelas romanas, ou mesmo além de, como uma catedral barroca e suas dobras ao infinito, os sentidos profundos verticais do medieval engordarem lateralmente, e a altura antiga se derramasse na modernidade das terras horizontais, panteísticas, a notícia da morte de Deus trazida por Nietzsche vai colocar a necessidade de marcar os paradoxos desta última altura, seus traumas e suas ruínas...

⁶⁷ Talvez Murilo Mendes lhes dissesse: “Teu rito é de antiga origem” (MENDES, 1997z, p. 567).

mas disputar os esportes da mecânica ritual.⁶⁸ Sem nos fiarmos na metafísica labiríntica dos deuses e também do sagrado, não deixamos de tornar mais potente o plano de imanência ao perceber no campo das sensações os corpos despóticos, esquecidos; nem em contrapartida caímos no idealismo antiplatônico moderno.⁶⁹ É preciso considerar o corpo (que sofre por querer organização nenhuma), e não os fantasmas-órgãos. Mesmo Artaud, quando declara guerra aos órgãos (perscrutando Passagem de Rito), em 1947 (DELEUZE; GATTARI, 2006, p. 10), fê-lo através da transmissão radiofônica (Rito de Passagem). “Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9). Na lírica de Murilo, a “fruição dos valores primordiais”, conforme caracterizara Bosi (1994, p. 497), embora à primeira vista seja inconveniente a esse conjunto de práticas desviantes do antigo, é exercida, é celebrada mediante especiais deslocamentos, “[...] não terá o ar devoto de velhos ritualismos” (1994, p. 497), Murilo, nosso “Novíssimo Prometeu”, não quer poupar nenhuma instância, “E não consegue pousar em ponto algum” (MENDES, 1997v, p. 413):

Eu quis acender o espírito da vida
Quis refundir meu próprio molde,
Quis conhecer a verdade do ser, dos elementos;
Me rebelei contra Deus,
Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
Contra minha família, contra meu amor,
Depois contra o trabalho
Depois contra a preguiça,
Depois contra mim mesmo
Contra minhas três dimensões [...]
(MENDES, 1997r, p. 237)

⁶⁸ Por isso, comentamos outrora a respeito da diferença entre o perdão de Galileu e o Rito inquisitório de que não pôde escapar Giordano: o telescópio não *interferiu* na mecânica do Ritual católico. Abalou ideais? Que seja! Mas ao fim não se tratava de um mesmo corpo (Rito científico e Rito clerical), a luneta não triscava, e isso não é metáfora nem alegoria, no candelabro; Giordano propunha o infinito bem como a comunicação com outras divindades no campo despótico, fez para si um Corpo sem Órgão déspota-místico, redimensionando-se o espírito e o universo. Essas nossas hipóteses, ou ilações juvenis, querem sugerir que talvez a Igreja tivesse profunda consciência da dificuldade de um Rito passar, e de que deveria diante de ameaças proteger os órgãos do Corpo da Igreja, então, atiraram Giordano, como naquela hõlderliniana morte de Empédocles, nas chamas para salvar a Unidade.

⁶⁹ Mircea Eliade (2010) nos mostra, a partir da comparação de religiões, ou mesmo de uma exploração daquelas que estão distantes do circuito que o Ocidente considera, “religiões do Livro” (Judaísmo, Zoroastrismo, Cristianismo e Islamismo [2010, p. 134]), que o homem moderno a-religioso encena uma infinidade de ritos iniciáticos: “Pode-se escrever uma obra inteira sobre os mitos do homem moderno, sobre as mitologias camufladas nos espetáculos que ele prefere, nos livros que lê. O cinema, esta ‘fábrica de sonhos’, retoma e utiliza inúmeros motivos míticos [...] graças à leitura o homem moderno consegue obter uma ‘saída do Tempo’ comparável à efetuada pelos mitos” (2010, p. 167). Portanto, pensamos o Rito de Passagem segundo pressões “mitológicas” que impelem a esta ou àquela mecânica ritual, que engendram “numerosas ações e gestos do homem a-religioso dos nossos dias” (2010, p. 169).

Assim a dita *P de R* jamais se completa, é desterritorializante, “Contra Deus, contra o papa, os banqueiros, a escola antiga, contra minha família, contra [...]”, pertence ao molecular, na inscrição (*Numen*) dépotá, enquanto o *R de P* é como um radiofônico ou livresco sacrifício molar, sacrifício = produção do sagrado, que movimentamos, ou pretendemos movimentar, mediante uma crítica menor, para fazer passar, numa apropriação interessada e direcionada para o molecular, para onde “nunca se acaba de chegar” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9).

Um exemplo prático do processo de apropriação, incorporação dissonante, caósmica, Guattari vai nos relatar. Tentou promover na clínica com a qual colaborava “uma minirrevolução interna” (GUATTARI, 2012, p. 162). Buscava mobilizar os doentes e também os membros da equipe, engajava cozinheiros, jardineiros, faxineiros em atividades pertencentes à equipe técnica, como propor palestras, aplicar injeções etc., do mesmo modo, a equipe médica, em revezamento, colaborava nos trabalhos de arrumação, de limpeza etc. Guattari expõe que lances microrrevolucionários como estes poderiam oferecer outro arranjo institucional, encaminhar as instituições a um processo de disjunção, de recriação contínua. Tal obra caósmica se valia de pequenos gestos dissonantes para articular essas passagens de ritos institucionais. Esses contingentes microrrevolucionários, como partículas que viabilizam passagens de rito, em consistência, chamaremos de Bequadro.

Sob desejo de outra ordem, a sintaxe melódica existencial, coletiva, incorpora uma vizinhança desconcertante, em vez de Sol, repousado na escala, Sol suspenso. Os órgãos consonantes são atravessados por complexos heterogêneos, a escala menor em engate com o apito do barco, com os raios prateados de Arimã, com os fluxos históricos, com os estamentos burocráticos, com os saltos de Nijinski, com a mudança de faixa do bergsonismo, em acordes heteróclitos... Pretendemos, para sermos mais precisos, uma “atualização” do Ritornelo de Deleuze e Guattari. Por mais singelas que sejam as notas que o bandolinista escreve, os pingos desconcertantes que o poeta entoa, “Mugem os bois barrocos longemente” (MENDES, 1997g, p. 494), podem nos oferecer saídas. Recriemos: a consistência dissonante!, a linha de fuga que subverte o hábito!, o ritualístico!, a serialidade sartriana! (isto é, “[...] o caráter repetitivo e vazio de um estilo de existência” [GUATTARI, 2012, p. 163]). Da lira de Murilo, Ritornelos, Bequadros merecem ser esquizoanalisados, desdobrados à multiplicidade de subjetividades, “Sou uma valsa lenta \

Brotando nos meus ouvidos. \ Sou um cadáver, uma visagem \ Que alguns sujeitos rindo levam sem flores num automóvel” (MENDES, 1997r, p. 205), “Massas de prazer, ódio e aflição” (MENDES, 1997v, p. 420).

Por mais experimental que o sujeito se considere, o risco de uma maciça reterritorialização está sempre iminente, risco de acomodarmo-nos na poltrona do rei morto, de megalomania faraônica, do triunfo paranoico de uma representação pura, como o Pobre, o Doido, a Mulher, o Negro, a Criança, que assinará distâncias numa arte territorializante, no doentio delírio de dominação. E, com isso, perde-se a zona de indiferenciação, pois se havia paralisado o devir... Sem devir,⁷⁰ o esquizo neurotiza, as máquinas desejanter se edipianizam, o Corpo sem Órgãos se organiza, a máquina de guerra e o espaço liso formarão novamente Estado e estriamento... “O tempo passeia a música e restaura-se, \ Divulga o que não fomos em tempo algum” (MENDES, 1997v, 434), “Homem quebrando seu divino molde” (MENDES, 1997aa, p. 450). No espaço estático (estriado), ou mesmo na pura forma-negativa (“Sim: o abismo oval atrai meus pés” [MENDES, 1997t, p. 545]), carente de devir-criança, devir-negro, devir-mulher, devir-inseto,⁷¹ investe-se negativamente, com um prejuízo marginal, sem potencialização. Quer dizer, quando se coopta um fluxo da representação dominante, ao delírio de dominação, à força rival e semelhante da palavra de ordem da raça pura, o chicote sempre em mais-valia de código muda de mãos...

No seio da desordem, defende-se com um círculo, dentro do qual não há desespero, até que um outro entre, ou que do lugar tranquilo se saia. Há portanto a ação de desordem, de defesa e de salto para fora. Não são propriamente momentos sucessivos, são os três

⁷⁰ Alain Badiou, em *Deleuze*, entende que a maior influência ao pensamento de Gilles Deleuze advenha de Henri Bergson, assinala que, mais do que Nietzsche, o filósofo da duração seria seu “grande mestre”. Interessante esta observação. E também todo o livro – na sua disputa com relação ao platonismo – mas não seremos patrocinadores da leitura de Badiou acerca de Deleuze. Badiou pergunta “Qual Deleuze?”. E no passo seguinte tenta, com um bombardeio de antíteses, mostrar o ontológico, quando entende que Deleuze quer afastar-se do clamor do ser, mostrar platonismos (como, por exemplo, a desterritorialização e a reterritorialização), naquele que quis eximir-se de sistemas de oposição... São como esses os seus questionamentos, são investimentos antitéticos que, por uma pressão de contrários, recolocariam em cena o plano dialético indesejado. Badiou reduz a maquinaria deleuze-gattariana como se ela fosse um genérico do Ser heideggeriano, a singularidade, um genérico do ente. Não enfrenta o antiedípico deleuzeano, não fala de psicanálise, e o que seria para nós o ponto mais frágil do livro, concentra sua análise e sua disputa nas obras pré-Guattari, como *Diferença e repetição* e também *Lógica do sentido*. Devolveríamos a pergunta de Badiou: “Qual Deleuze?”.

⁷¹ Deleuze e Guattari complexificam o jogo de alteridades: “Mas essa sobriedade é a de um devir-criança, que não é necessariamente o devir da criança, pelo contrário; de um devir-louco que não é necessariamente o devir do louco, pelo contrário. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 162)

aspectos do Ritornelo (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 117). O caos pede um efeito tranquilizador, o em-casa quer a abertura ao heterogêneo cósmico. O Ritornelo – uma espécie de síntese de três forças – Caos, Terra e Cosmo.

O território é um ato (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 120). É o que assegura a distância para com as forças do caos. Um produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. O ritmo procede por blocos de heterogêneos, nunca nasce do homogêneo, mas do caos, “É a diferença que é rítmica, e não a repetição [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 120). Na síntese proposta Ritornelo-Bequadro, o Bequadro faz-se, portanto, rítmico em relação ao Ritornelo. O meio é aquilo que passa de um vivo a outro, é um bloco de espaço-tempo, como está aberto, fica ameaçado por intrusos, por notas dissonantes. “Um território lança mão de todos os meios, agarra-os (embora permaneça frágil frente a intrusões)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 120). A expressividade territorializa, como o pássaro que canta, defende um lugar. Novamente, é a territorialização do ritmo e do meio que faz território.

O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres da mesma espécie; marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 127)

Face a essa reflexão do meio natural, queremos diminuir distâncias, para não deixar territorializar, para não incorrer no estriamento. Mas sair às linhas de errância, já que “[...] improvisar é ir ao encontro do mundo, ou confundir-se com ele” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 117). Murilo Mendes não recusa misturas: “Todas as coisas pensam em mim por mim contra mim” (MENDES, 1997s, p. 265). Se “[...] o território reagrupa todas as forças do diferente num só feixe constituído pelas forças da terra” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 129), aproximamo-nos por um instante do Ritornelo, entrando em seu círculo. Nesse andamento, em aceleração dos fraseados ritornélicos, passaremos aos Bequadros, o que significa, no fundo conceitual, que nos apropriamos da terra nietzscheana do eterno retorno (*R de P*), a qual Deleuze e Guattari (em *Mil Platôs*, volume 4) sentenciaram como cósmica, e no nosso corte, ou melhor, na rítmica síntese disjuntiva Ritornelo-Bequadro,⁷² pareceu-nos romântica (traçada pelo panteísmo, pelo

⁷² A diferença entre máquina e agenciamento, estabeleceram Deleuze e Guattari, é que “[...] uma máquina é como um conjunto de pontas que se inserem no agenciamento em vias de desterritorialização para traçar suas variações e mutações” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 146).

dionisíaco, vagando solitariamente sobre a terra [DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 154-155), daí avançamos indefinidamente (como também fizeram Deleuze e Guattari, porém sem nos esclarecer) em direção ao bergsonismo de um Bequadro. É preciso que se diga que todo território está prestes a se desterritorializar, “O território não é separável de certos coeficientes de desterritorialização [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 137).

Quando conceituam o ritornelo clássico, aquele que agencia as forças do caos, Deleuze e Guattari apontam para a relação forma-matéria: “Uma sucessão de formas compartimentadas, centralizadas, hierarquizadas umas em relação às outras, vem organizar a matéria encarregando-se cada uma delas de uma parte mais ou menos importante” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 153). No ritornelo clássico, o artista age como Deus, organiza o caos, tenta domar as forças da matéria bruta, “[...] e seu único grito é Criação! A Criação!” (DELEUZE, GUATTARI, 1997b, p. 153).

Com o ritornelo romântico, por sua vez, “A terra tornou-se este corpo-a-corpo com todas as forças, as da terra como as das outras substâncias”, (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 154) assim o romântico já não pode ser mais Deus, ele será um “[...] Herói que lança a Deus seu desafio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 154), da criação clássica dá lugar a uma atração de fundo. Afunda-se na terra, mas num canto solitário, “Mesmo quando há um povo, ele é mediatizado pela terra, surgido das entranhas da terra e pronto para voltar a ela: é um povo mais subterrâneo do que terrestre” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 156). A própria voz solitária traz o fundo de uma terra espiritual.

Ao discorrerem sobre o ritornelo moderno, ouvíamos o arranjo de duas melodias, as que captamos, como de um tipo de barroquismo, de dobras ao infinito, neste caso, ao Cosmo. Uma melodia cuja clave é a mais grave, ocultada, entrecruzando-se com uma outra mais nítida, aguda, dionisíaca, panteística:

A música moleculariza a matéria sonora, mas torna-se assim capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. *Tornar a Duração sonora*. Lembremo-nos da ideia de Nietzsche: o eterno retorno como pequena cantilena, como ritornelo, mas que captura as forças mudas e impensáveis do Cosmo. Saímos portanto do canto e dos agenciamentos para entrar na idade da Máquina, imensa mecanosfera, plano de cosmicização das forças a serem captadas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 159-160)

As melodias heterogêneas, que se tocam e se desencontram em contrapontos inusitados, enfeixam vozes e efeitos vagos, Deleuze e Guattari agenciam, molecularizam

forças, desterritorializam, mas mediante a seguinte indicação: “É a filosofia-Cosmo, à maneira Nietzsche”.⁷³ Inúmeras menções a Nietzsche, mas de Bergson, a melodia grave, não se escutou senão sugestões. De qualquer jeito, o expressivo é substituído por materiais de captura, para mobilizar captações de forças mudas, de pesos, de energias, vemo-nos agora diante de sintetizadores, de operações de disparates, a filosofia neste instante tende ao movente, “Essa síntese de disparates não ocorre sem equívoco” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 160). Não se explicitou Bergson, mesmo com tais durações, pensamento movente, intuições, em favorecimento do eterno retorno nietzscheano, de sua atualização (conceito de Bergson) no ritornelo. O nosso incômodo, com relação a esse artificioso magnetismo, nos moveu à ação de publicidade do bergsonismo, ou ao disparate de querer, na idade da Máquina, na idade do procedimento (o que permitiu fazer retornar o eterno retorno), se for um equívoco possível, em “força gravífica” (p. 159), promover intensificações.⁷⁴

Vencendo as indigestões causadas pelo plano metafórico (p. 164), o ritornelo moderno (de Mallarmé, Kafka e Klee [p. 164]) no devir cósmico faz do artista artesão, para evadir-se dos meios, da terra, dos ritornelos natais... É neste sentido que o sonoro-musical pende mais ao cosmos do que a pintura, o som tende a desgarrar-se, enquanto a tinta a colar na tela. Para Murilo, no futuro da lírica, “[...] provavelmente se voltará a acentuar o caráter cósmico da poesia” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p.179). O som furta-se aos significantes, à comunicação, numa função catalítica, agindo sobre o entorno, o ritornelo, dirão Deleuze e Guattari, vai tirando daí “vibrações variadas, decomposições, projeções transformações” (1997b, p. 167), vai “aumentar a velocidades das trocas e reações” (1997b, p. 167), como um “cristal de espaço-tempo” (1997b, p. 167). Estamos vendo neste instante o Bequadro surgir, ao som-duração que se desgarrou do espacial e vai “assegurar interações indiretas entre os elementos desprovidos de afinidade natural” (1997b, p. 167), à gravidade do bergsonismo, “Não há o Tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez”... (1997b, p. 168) Ei-lo! Desenvolvendo-se por acréscimos, o Bequadro: “Não tem necessidade de

⁷³ Assim irão dizer: “A filosofia não mais como um juízo sintético, mas como um sintetizador de pensamentos, para levar o pensamento a viajar, torná-lo móvel, fazer dele uma força do Cosmo (do mesmo modo se leva o som a viajar)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 160).

⁷⁴ Mais um esclarecimento a nosso favor: “Sua síntese de disparates será tanto mais *forte* quanto mais você operar com um gesto sóbrio [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 162).

suprimir o tonal, tem-se necessidade de colocá-lo em fuga” (1997b, p. 169), “[...] pois não temos sistema, temos apenas linhas e movimentos. *Bergson*” (1997b, p. 170).⁷⁵

Ao notificar alguns rituais corporais, alguns registros do Corpo sem Órgãos, Deleuze e Guattari remetem: ao corpo paranoico, ao corpo esquizo, ao corpo drogado e ao corpo masoquista (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 10). Não registram o corpo sádico entre os exemplos; o Corpo sem Órgãos quer burlar a nossa tradição egoica, ou ainda, a reterritorialização fálica (como a de um Édipo muito gordo, quando, em meio às forças e rituais políticos, a instância Pai se estabelece disseminada, conforme expuseram em *Kafka*). É preciso, portanto, se desvencilhar continuamente da afecção violenta, mórbida, aquela em que o Eu fere e quer ferir o Ele, para abrir no estriamento da autorrelação e da flor do *socius* mecanismos de recriação, prescindindo dos órgãos (*máquina miraculante*), hesitando entre os canais de passagem (*máquina celibatária*). Ao tentar confrontar, a partir de seu cristianismo excêntrico, a percepção espúria da vida, o poeta Murilo não quer dar chances à repercussão dos órgãos tiranos, o Grande Órgão seja talvez a perversão lançada ao outro – a Grande Tradição do Homem – a qual Murilo Mendes metonimiza como Bomba. Mas essas tradições sádicas são protegidas nos diversos aparatos de reintrodução, de ritornelos (não no sentido deleuze-guattariano, obviamente) sádicos. Os ritornelos sádicos, como uma música tonal humana, devem encontrar, como buscou poetar Murilo, a *saúde-saída*, os Bequadros.

Valendo-se de um ingrediente anárquico (1996, p. 20-21), de potência inquietante da Diferença, hesitou-se entre a negatividade em relação ao orgânico (gesto positivo) e a lei negativa (uma das maldições de Padre)⁷⁶ que pudesse talvez abafar num sistema as multiplicidades (gesto negativo). *Mil Platôs* seria a positividade que produziria em contraponto as dobras da instância negativa de *O Anti-Édipo*. Foi mantida a inscrição do subtítulo *Capitalismo e Esquizofrenia*, porém não houve, numa “segunda juventude” (1995a, p. 7), como deixar de passar do negativo ao positivo, do *Anti* ao *Mil*. São como que linhas de fuga ao negativo, linhas de fuga da fuga, seriam para nós linhas de encontro, em Passagem de Rito da maldição do Padre Negativo. Em meio a esta síncope de Diferença,

⁷⁵ Errata: esta última proposição de *Acerca do Ritornelo* citada foi por nós alterada do original, erramos, em vez de Schumann, demos a conhecer em Bequadro (em improviso, desgarrando-se da ordem do texto, colocando o escrito em fuga) outra nota: Bergson.

⁷⁶ Dirão Deleuze e Guattari que “O Padre lançou a tríplice maldição sobre o desejo: a da lei negativa, a da regra extrínseca, a do ideal transcendente” (1996, p. 15).

do ritmo agonizante de Encontro (multiplicidades) e Fuga (o antiedípico), proporemos, então, em vez de Linhas de Fuga, Linhas Autísticas.

Três autismos foram vistos. O autismo bleuleriano de indiferença em que impera o desinteresse ante o espetáculo existencial do psiquiatra; o autismo hipersensível em que o redor se torna insuportável, em que se sente o mundo como algo perturbador, as coisas como percepções dolorosas, e por conta disso abre-se um espaço de fuga (afasta-se a superfície cutânea). Deleuze e Guattari sem dúvida valem-se desta segunda forma autista, mas excluem dela o espaço de fuga, a torre de marfim, a espiritualidade de uma terra-alívio... Em *O Anti-Édipo*, sente-se à superfície porosa o calor insuportável da matéria, sol no olho, trem no ouvido, sereno na pele, mas sem *cair no transcendente*, sem a conversão em um “trapo autista”, uma vez que com o *Homo Natura* produz-se a produção. O conceito de “autismo” em recriação se verte num tipo meio antionírico de exterioridade pura, ou melhor, num ponto em que a distinção interno-externo não significa mais nada. Portanto, a nosso ver, com o corpo-usina, idealizaram um esquizo que não idealiza,⁷⁷ um esquizo imerso nas zonas de intensidades (*Platôs*).

Ao rejeitarem a transcendência aliviadora autística, conforme visto por Bleuler, postulando de modo genial uma esquizofrenia pós-nosográfica, como fora sonhada por Foucault (“O que se denomina ‘doença mental’ é tão-só a *loucura alienada*, alienada nesta psicologia que ela própria tornou possível. Será preciso um dia fazer um estudo da loucura como estrutura global [...]” [FOUCAULT, 2008, p. 89]), à captação de fluxos, na politicidade do desejo no seio capitalístico, nos acoplamentos e cortes, de *hylè* e do maquínico, Deleuze e Guattari no que operam essa “industrialização” dos corpos intensivos ainda não conseguem escapar, como talvez quisessem, nessa estratégia (*Idea*), do “despotismo” materialista, da metáfora. Metaforizam “[...] escritores, os reformadores do mundo e da saúde, os fundadores de religião” (BLEULER, 2005, p. 89). Não apenas pela posição em relação aos produtos do corpo-usina (Arimã, Ormuzd, Pássaros Miraculosos, Homúnculos, Raios, Nervos Infinitos, Homens Feitos às Pressas etc.), ou por essas sensações surgirem como desenhos secundários (um segundo termo da metáfora?),

⁷⁷ No tocante à polêmica mais emblemática da psiquiatria, o livro de memórias de Schreber, Deleuze e Guattari acabam subvertendo a nosso ver as percepções de Schreber. Quando este diz “Raios divinos”, por exemplo, os primeiros entendem como disjunção da alma, semelhante ao “A é B” que condenaram em Freud, desconsiderando *a priori* o relato de uma experiência religiosa, como se as clarividências nervosas fossem produção de um inconsciente farsante, ou como se a experiência religiosa fosse ao fim inconciliável com a loucura.

mas os pós-estruturalistas franceses afastam grosso modo do universo cultural da loucura o idealismo, o quixotismo, substituindo estas coisas por máquinas. Para isto dar certo seria preciso que o *Homo Natura* coexistisse com um *Homo Historia*.

Sem descartarmos o Narcisismo freudiano e a perda do sentido de realidade janetiano, as três formas autísticas indicadas fomentaram em nós a necessidade de mais Linhas. Os Complexos Afetivos que acabam instaurando, segundo Bleuler, uma Lógica Afetiva, de pensamento a reboque, diríamos, disseminam por conseguinte o terror clássico mediante o parcial, mediante conceitos incompletos. Pois bem, parece certo que a Lógica já **era!** Porém, exatamente por isso é que não deixou de **ser!** Falamos da Lógica de Quem?⁷⁸ As Linhas de afeto não cessam de produzir na tragédia moderna, nas máquinas desejanter, aquilo que Bleuler chamara de valorização de insignificâncias... Aliás, o significado já se tornou anacrônico, um quixotismo, dissera-nos a seu modo Galileu, ainda que, paradoxalmente, sem ter os meios de não utilizá-lo. E Deleuze e Guattari a todo tempo reiteram que as máquinas desejanter nada querem dizer.⁷⁹ O autismo bleuleriano coloca algumas preciosidades (autismo como obstinação de preciosidades desviadas)... Tal conceito de autismo é precioso, pois esclarece uma certa economia de objetos secundários, de finalidades parciais, de política do desejo, à tensão para com o mais antigo lucro fálico, para com o combate furioso pela servidão... A predominância, no autismo bleuleriano, da vida interior, mediante o mergulho no mundo dentro de si, talvez apontasse mais do que nunca para a dança frenética, a embriaguez moderna, à qual se referiu Jaspers (elogiado por Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo*, [1976, p. 51]), de modo que se tornará coisa inexistente tudo aquilo que se oporia ao complexo afetivo: os pensamentos são publicados em jornal, todos em volta são policiais disfarçados, o mundo não é senão uma grande rede de insultos, ou de interlocuções opacas e ingênuas...

Os conglomerados afetivos do *Numen* capitalista, como uma espécie de Reforma calvinista ritornélica,⁸⁰ a esburacar os outros com faltas, são potentes o bastante para fazer

⁷⁸ Se avistarmos *A ilha deserta*, logo no início do texto *Em que se pode reconhecer o estruturalismo?*, Deleuze mostra que questões como “Que é existencialismo?”, ou “Que é estruturalismo?” (DELEUZE, 2006, p. 221) na verdade devem ser substituídas por *quem é*. Isto é, quem se reconhece estruturalista? Melhor ainda, “em que se reconhecem aqueles que chamamos de estruturalistas?” (DELEUZE, 2006, p. 222).

⁷⁹ Apreciemos as máquinas desejanter: “[...] não representam nada, não significam nada, não querem dizer nada, e são exatamente o que se faz delas, o que se faz com elas, o que elas fazem em si mesmas” (1976, p. 365).

⁸⁰ Se não remetermos, quando falamos de ritornelo, ao ritornelo clássico, romântico etc., significará então um sentido desviado de Deleuze e Guattari, indicando o enfadonho de uma tonalidade territorializada no hábito.

inexistir tudo o que se opõe aos tais? O capitalismo autístico, na sua instrumentação mais anticlássica, em sua plasticidade cambiante, incrível falo flexível, de emoções oligárquicas que empobrecem o interno, como espécie de antilirismo coisificante, oferecer-nos-á alguma saída ao titânico medo do centauro? Às produções primitivas do espírito? A “completa interpenetração” do autístico pensamento e do lógico-realista, em que o imaginário é real e o real é simulacro, como descreveu Bleuler, designará sumariamente o capitalismo ou a esquizofrenia, a modernidade ou a loucura alienada? Com a emoção turbulenta que sanciona redes de fugas, de reificações, de remodelação, com leis sem qualidade, a Lógica apenas vigora na medida em que não se opõe, ou melhor, quando atende às necessidades complexuais. Na miscelânea mortuária vigente, estaremos arruinados (condenados eternamente?) diante de complexos afetivos capitalísticos que, numa série de acréscimos bestificantes, desterritorializa a arte de viver, mas não arruína de jeito algum o poder soberano de matar, o delírio de grandeza, a pólvora sexual dos pretendentes, o lugar mais alto do faraó, o Estado de exceção, o Hospital da existência, a baba bestificante do centauro, os jornais delirantes, interrompidos e entrecortados pela propaganda de cerveja, as capitânicas hereditárias, os ideais republicanos, as informações escandalosas, oráculos eletrônicos instalados nos sites de busca, sob ação de deuses perversos, não há é claro como citar em completo tantos desdobramentos... **É a Lógica** afetada na produção de subjetividade, misturada ao riso sofista, às expensas, nas mais estranhas *relações com a realidade* (autismo), de uma palavra-estímulo ativadora do ritornelo complexo, o qual abre a mecânica afetiva incontrolada dos engates, até onde vai o oceano da *physis* capitalista...

As Linhas Autísticas são linhas de tribulação que jamais recusam no meio do jogo goles de esquecimento, não querem instaurar o cruel labirinto linear, de onde não se poderia sair. Se os autistas em Bleuler indiferem os estratos sociais, contam indecências aos nobres, são naturalmente obscenos, é conveniente exercitarmos o jogo esportivo estético, recorrendo-se ora à labilidade anormal, ora aos estados persistentes... Quais são as *coisas* importantes? Ou mais anacronicamente: Que **é** importante? Talvez seja o questionamento decisivo de uma política autista, de um autismo visionário, “Meu novo olhar é o de quem adivinha na criança, \ O futuro doente, o louco, a órfã, a perdida” (LIMA; MENDES, 1997, p. 247). Novamente, as Linhas Autísticas querem radicalizar encontros! Na riqueza de matizes afetivos, ou na labilidade anormal, de bruscas mudanças,

numa política do humor indiferente, ou do humor eufórico, as Linhas Autísticas não se assentarão no simbólico nem no diabólico, mas no repimbólico, nos choques em meio “A fragmentação de Leviatã em mil pedaços” (MENDES, 1997s, p. 271).

No fliperama freudiano, há os mitos desenhados em preto e em rosa, Tântatos e Eros, e Édipo mais em cima, vale mais pontos, vai ficando bem parecido, quando jorra sangue dos olhos, com o pai-jeovático. Tem-se que vencer o complexo de pai, para a mãe camponesa, Monalisa, sorrir. No fliperama jungiano, mais mitos ainda, misturados com vasos alquímicos, parque de areia, roupas lilases orientais, e uma faca dourada com cabo e sem lâmina. E ainda perto do letreiro da individuação as gravuras solares de alertas, “São ossadas!”, “São ossadas!”, piscam... No fliperama de Lacan, às vezes aparece Freud, este acende e apaga como o Gato de Alice, mas são ainda mais intermitentes as mulheres históricas, tatuadas com um pequeno *a*, que viaja no corpo. No meio delas, Freud sempre acende castrado... No brinquedo deleuze-guattariano, o analítico vai receber lesões, a imagem perde atenção, esta volta-se para as alavancas, para os botões lisos, para as pastilhas deslizantes, é um fliperama de montar, de bricolagem, está meio quebrado. À intermitência das luzes defeituosas, o jogador trabalha como artesão de arranjo e desarranjo.

Enquanto a análise toma a pelotinha em seus acidentes luminosos, como pontos estáticos de uma visão, a atenção se chocando com a caveira, a sereia, o gnomo, o bigode, o poste, a viatura policial, em suma, com imagens parciais exteriores que sempre falham na reconstituição de conglomerados existenciais, a intuição, de outro modo, poderá talvez captar o movimento e o heterogêneo das mudanças, e lançar-se em misturas (*a* imagem viajando no corpo),⁸¹ em fundições – redimir distâncias – participar do brilho negro do esqueleto. O repimbólico do fliperama autístico, considerando tanto linhas intensivas (o trem no ouvido, o sereno na pele, de Deleuze e Guattari), quanto a oscilação de uma política do desinteresse e da torre de marfim, da defesa de uma hipersensibilidade, será quem sabe um jogo político mais abrangente, com mais peças incoerentes, com efeito,

⁸¹ Em *Caosmose*, Guattari reconhece que o conceito *objeto pequeno a* de Lacan seja uma preparação das máquinas desejantes: “Certamente Lacan teve o mérito, com sua teoria do objeto ‘a’, de desterritorializar a noção de objeto do desejo, de defini-lo como não especularizável, escapando assim às coordenadas de espaço e de tempo [...] Mas ele não inferiu as consequências de sua ruptura com o determinismo freudiano, e não posicionou convenientemente as ‘máquinas desejantes’ – cuja teoria ele preparou – nos campos de virtualidade incorporais” (GUATTARI, 2012, p. 109-110). Embora obviamente haja conflitos, sobretudo no que diz respeito ao significante, ao matema, ao inconsciente-estrutura lacanianos, n’*O Anti-Édipo* referiram-se, Deleuze e Guattari, à teoria do desejo de Lacan como admirável (1976, p. 44).

teremos mais concretamente uma política autista do interesse desviado. Se nos *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* foi posto que, por mais que um estado persista, operam-se nele mudanças qualitativas, mesmo que a atenção (a nossa esfera do fliperama, que vai se colorindo nos acidentes) não o tenha ainda percebido, arriscaríamos conjecturar um jogo de economia da atenção. Onde estão as preciosidades? Com tantos interesses políticos e com tantos desejos, numa floresta de símbolos, trapaças, números, aparelhos, cancro, funções e sentimentos, em tamanho entulhamento, a navegação se torna cada vez mais perigosa.

O jogo autístico de interpretação literária busca equacionar a qualidade dos interesses; no processo desejante, as perguntas no teste do psiquiatra a respeito da cor da parede não são nunca mais preciosas que o arcanjo atrás do vidro!, “Arcanjos violentos surgem do fundo dos minutos” (MENDES, 1997u, p. 106). Linhas Autísticas consideradas portanto no rombo do desperdício. No acidente, qual (in)significância desprezaremos? É nesse sentido a moderna poesia um jogo autístico? Isto é, a poesia como jogo que politiza focos de atenção. Ao mesmo tempo, ser-nos-á pertinente esquecermos a guerra, as tropas ocidentais, para contarmos as sílabas poéticas de um poema bucólico? Será só uma bobagem? Nada disso está dado *a priori*. Por isso, jogamos: “Onde estão as joias?!”.

Com essa proposta de utilização do procedimento autístico, tentaremos rediscutir os hábitos da percepção, a vida estética, no panteísmo inexorável de simulacros e enganos, de tantos deuses malignos. Desvio e reenvio de olho, intensidade e hipersensibilidade aliviada, mobilização de investimentos complexos de atenção e desatenção, de interesse e de desinteresse. Enquanto as zonas estratificadas da vida estética moderna vão assediando mais corpos, mais lugares, mais consumos, mais registros, mais crime, mais buracos, mais futuro, mais roupa íntima atolada, numa violenta procrastinação de acréscimos irrefreáveis,⁸² as Linhas Autísticas produzem na massa maligna de entulhos, de detritos do engano, encontros heterogêneos preciosos, “O tesouro do poeta independe do capital, do

⁸² Em *A ilha deserta* Deleuze ressalta que o discurso sobre o inconsciente na psicanálise freudiana tenha conjurado o desejo. Na ordem capitalista, o desejo seria canalizado, tapado, reguiado, como já observamos em *O Anti-Édipo*. Portanto, é como se Freud exercitasse “a posição de mercador na sociedade feudal” (2006, p. 345), ou como um psiquiatra liberal, o que criaria um mercado de curas num outro tipo de relação com seu paciente-cliente. Não se está mais refém da burocracia estatal. Consoante Deleuze, “Para a psicanálise pode-se dizer que há sempre desejos demais, para nós, ao contrário, não há nunca desejos o bastante” (2006, p. 345). Assim, Freud, com um misto de espaço confessionário (medieval) e psiquiatria liberal (moderno), estanca a produção desejante. Em Deleuze, “[...] o inconsciente deve ser produzido e deve ser produzido politicamente, economicamente, historicamente” (2006, p. 345).

trabalho, da garantia da lei, do tempo, do espaço” (MENDES, 1997o, p. 820 [aforismo 44]). São muitos os tabuleiros, muitas mesas de jogo, reis, afetos dolorosos, controles eletrônicos viciados, venenos, trapaceiros sonsos – e a atenção precária, “A minha atenção, presa de uma solicitação que não pode repelir decentemente [...]” (BRETON, 1976, p. 56), num jogo de hábitos inimigos. As linhas estéticas devem promover, portanto, linhas de atitude, de exercícios autistas vitais.

4.2. A REPRESENTAÇÃO E A PERCEPÇÃO NA PSICOPATOLOGIA DE JASPERS

Com sua *Psicopatologia geral* (1911), Karl Jaspers objetiva estreitar bem mais a proximidade, ou intensificar a relação, do universo filosófico e do psiquiátrico, da fenomenologia e da psicopatologia, auspiciando um ângulo abrangente, “ao invés de expor resultados dogmáticos, procura sobretudo introduzir nos problemas, nas questões e métodos” (JASPERS, 1979, p. 8). Tudo quanto possível deve ser considerado, a metodologia, os preconceitos científicos, os vários tipos de diferenciação da vida interior, a alma humana, o ambiente em que o sujeito vive, fatos particulares da vida psíquica, “a totalidade da formação humana” etc. (JASPERS, 1979, p. 54). A psicopatologia a receber portanto profundas reflexões fenomenológicas, ampliando-se com efeito o círculo do doente a partir da especulação do homem, embora sem, muitas vezes, escapar de inconvenientes totalizações: “... Numerosas são as generalidades difusas que arrastamos” (JASPERS, 1979, p. 8). Diferentemente dos manuais psiquiátricos, do século XIX, sobretudo, um tanto indiferentes à coerência das próprias afirmações, veremos surgir (como o caso de Binswanger, Lacan, Laing, Guattari e outros) comunicações bastante criativas do campo psiquiátrico e do filosófico. Em Jaspers, concentrar-nos-emos, em meio a tantas investigações, nalgumas reflexões acerca da percepção e da representação.

Estas apresentarão o objeto, podendo haver entretanto nos processos perceptivos e representativos várias anomalias. Nas percepções, alterações de intensidade que farão culminar ora num aumento, “Um telhado vermelho aparece como uma chama” (JASPERS, 1979, p. 79), ora numa diminuição, ao exemplificar Jaspers cita Schreber, “Os raios de sol empalidecem em minha frente [...] Posso olhar sem dificuldade, diretamente para o sol” (SCHREBER apud JASPERS, 1979, p. 79). Portanto, com a intensidade diminuída, surge a insensibilidade (anestesia) ou a diminuição de sensibilidade aos estímulos dolorosos (hipalgesia), explicou Jaspers.

Ainda no que se refere às anomalias perceptivas, há muitas vezes troca de qualidade de sensações, “[...] as pessoas parecem chinesas ou indu” (JASPERS, 1979, p. 79), ou ainda sensações anormais concomitantes, sensações sinestésicas, ou então conforme a sensibilidade de Schreber, “Tôda palavra dita contra mim ou em minha presença, tôda ação de alguém, por menor que seja e que provoque um ruído qualquer, eu sinto justamente com um golpe desferido contra a cabeça [...]” (SCHREBER apud JASPERS, 1979, p.80).

Cheias de estranhezas, “Tôdas as expressões pretendem ser imagens”, “Elas são tão estranhas, tão exóticas, tão fantasmagóricas” (JASPERS, 1979, p. 81). É como se tudo fosse diferente, desconhecido, “Bato com o pé no chão e não obtenho nenhuma sensação de realidade” (JASPERS, 1979, p. 81). A própria voz não é ouvida pelos outros, está a ecoar no infinito, “Como o espaço é infinito sentem-se que já não há tempo, que permanece sempre o mesmo instante ou que transcorrem infinitos espaços de tempo” (JASPERS, 1979, p. 81). Para Murilo Mendes não será raro aos artistas evasões, “Sujeitos ao tempo e ao espaço, acontece-nos de vez em quando esquecer estas duas categorias, em situar-nos num território insólito, fora da faixa de teólogos e poetas” (MENDES, 1997b, p. 1299). Os pacientes, a viver na eternidade atemporal do sonho, estão vagando longe da realidade, “por espaços cósmicos em isolamento aterrador” (JASPERS, 1979, p. 81), perdidos em meio a muitos infinitos, “Tempo e espaço firmes por que me abandonastes?” (MENDES, 1997r, p. 240).

Para Jaspers, os fenômenos psicopatológicos residem em fracasso da empatia (JASPERS, 1979, p. 82), os outros parecem estar mortos, são vistos muitas vezes externamente apenas, como se já não possuíssem uma vida psíquica, ou ainda pode ocorrer o inverso, o lastro psíquico alheio fazer-se ao doente em exagero como algo extraordinariamente vivo. E ainda se pode observar a percepção dividida, entre o pássaro que chilreia e o chilrear, à dificuldade de reuni-los, há muitas vezes um grande abismo (JASPERS, 1979, p. 83). Estes fenômenos ocorrem também na mente intoxicada.

As ilusões alteram e falsificam os objetos, as alucinações engendram percepções irreais dos objetos.

Ele desmancha a sombras das estátuas
Pensa no próprio olhar
ressuscita os mortos na lembrança de outros
descola o som da boca dos saxofones
(MENDES, 1997u, p. 115)

As ilusões, às vezes por falta de atenção, se formam com complementação de elementos externos, “ao ouvir uma conferência, se completa muita coisa e só se nota quando se comete o erro” (JASPERS, 1979, p. 84). Nelas ainda pode ser notado um caráter afetivo, tem-se medo do tronco de árvore... Ou impressões sensoriais incompletas que forjarão fantasias, “quando o vento movia os ramos, acenavam para mim formas de môças. O sopro de vento se convertia em seus sussurros” (JASPERS, 1979, p. 85). Murilo Mendes, em pesquisas insaciáveis, perscruta impressões sensoriais, indefinições perceptivas, explora imagens parcelares, sobretudo as visuais:

Pintor de olho vertical
Olha fixamente para o muro
Descobre pouco a pouco
Uma perna um braço um tronco
A cara de uma mulher
Uma floresta um peixe uma cidade
Uma constelação um navio
Muro, nuvem do pintor
(MENDES, 1997, p. 278)

Assim como na linguagem de nosso “Pintor de olho vertical”, as alucinações são falsas percepções, como se fossem imagens persistentes na retina, ou memórias sensitivas, as quais já não transformam os objetos, mas surgem paralelas, “Quando a água corrente corre da bica, o doente ouve vozes, quando se fecha a bica, deixa de ouvir. Ouve o correr da água e as vozes ao mesmo tempo separadamente” (JASPERS, 1979, p. 85). As pseudoalucinações seriam fabricações de imagens pouco durativas nos “olhos internos” (“que se acham atrás dos externos” [JASPERS, 1979, p. 88]), por um desvio da atenção, esvaem-se.

Tudo isso na verdade deve ser visto à luz de distinções fenomenológicas. É preciso apurar as diferenças entre os processos de percepção e os de representação. Enquanto o primeiro têm caráter objetivo, o segundo, subjetivo; um aparece no espaço objetivo externo, já o outro no espaço subjetivo interno; um apresenta um desenho determinado e completo, o outro indeterminado e incompleto; uma produz imagens constantes, de uma mesma maneira, o outro, imagens esvoaçantes, de maneira sempre nova; um independe da

vontade, o outro, é dependente (JASPERS, 1979, p. 88-89). Existem transições, mesclas, não são absolutamente opostas.⁸³

4.3. O INCONSCIENTE COLETIVO JUNGIANO

Em 1912, Jung lança sua crítica à teoria da libido freudiana na obra *Metamorfoses e símbolos da libido* (posteriormente renomeada como *Símbolos da transformação*), ele comenta que jamais se sentiu satisfeito com o livro, uma vez que “[...] foi escrito, por assim dizer, em cima do joelho” (JUNG, 2007, p. XIII), “Tudo se abateu sobre mim como uma avalanche, que também não pode ser detida” (2007, p. XIV). Aquele que, talvez o primeiro fora do circuito de Viena, aplicara a psicanálise freudiana passa a questionar as bases do pensamento de Freud, “[...] era a explosão de todos aqueles conteúdos anímicos que não encontravam lugar na estreiteza sufocante da psicologia e da filosofia de Freud” (JUNG, 2007, p. XIV).

Essa estreiteza, insuportável para Jung, não se deveu tão-somente às teorias das neuroses, em si, mas ao materialismo científico, diríamos à mitologia científica do século XIX, que, malgrado os extraordinários feitos do psicanalista vienense, de alguma maneira, ainda refluía pobre e beatificada. “A alma não é de hoje” (JUNG, 2007) é o que dizia Jung, mas um receptáculo histórico, de modo que caberia ao analista observar, analisar seus diferentes ingredientes, a alma tomada em um processo histórico, como refratária das produções anímicas das eras (em propulsão ao futuro), com efeito, o inconsciente pessoal (e toda representação individual) coexistiria com um inconsciente coletivo, substâncias psíquicas de grupo afetando a alma individual: “Édipo ainda vive” (JUNG, 2007, p. 4). Édipo não é para o Jung senão arquétipo, imagem psíquica coletiva. Já que a psicanálise fora útil para esclarecer questões históricas, como se nota na análise freudiana da obra de Leonardo da Vinci, a outra via também seria produtiva: questões históricas esclarecendo a psiquê. Talvez as maiores influências de Jung ao pensamento freudiano sejam o conceito de complexo, o reconhecimento da necessidade de o analista sofrer também análise, pois tendo psiquê não pode garantir uma posição (ou administração) impessoal (mito científico) e, por último, a motivação de repensar o estreitamento sexual da teoria da libido, que, na obra de Freud, vai se ampliando, até o dito Freud maduro, vai atravessando as águas do parricídio coletivo até *Moisés e o Monoteísmo*.

⁸³ Jaspers argumenta que se houver, independentemente dos resultados da pesquisa, consenso com relação ao método psicopatológico já significará muito (JASPERS, 1979, p. 16).

Portanto, aos problemas individuais psíquicos, Jung influi uma ampliação, implementa acréscimos, e não subtrações, enfrentando o desafio de elucidar a atuação de “materiais históricos” na psiquê, numa outra faixa inconsciente, numa faixa coletiva, aliás. Em *Dinâmica do inconsciente* (1950), concebe-o como multiplicidade, isso se poderia verificar nas tensões do psiquismo, nas mudanças políticas, sociais ou religiosas (JUNG, 1984, p. 322), estas foram preparadas ao longo de um processo inconsciente, em suma, “Condições sociais, políticas e religiosas gerais afetam o inconsciente coletivo” (JUNG, 1984, p. 322). Jung salienta que, “Em geral, um ou mais indivíduos dotados de intuição particularmente poderosa tomam consciência de tais mudanças ocorridas no inconsciente coletivo e as traduzem em idéias comunicáveis” (JUNG, 1984, p. 322). A rápida propagação dessas ideias se deve à coletividade de alguns fatos inconscientes, embora também possam sofrer violenta resistência. Os conteúdos do inconsciente coletivo vão gerar grande impacto na consciência, bem como confusão. E quando o inconsciente toma lugar da realidade engendra-se um quadro patológico, “[...] o estado mental do povo como um todo poderia ser comparado a uma psicose” (JUNG, 1984, p. 322). Schreber sentia as eras transitarem no corpo, algumas das quais muito longínquas, como o tempo de adoração ao sol. A própria bifurcação transcendente antiga, “alma” e “espírito”, testemunharia o acerto da distinção do inconsciente pessoal e do coletivo; as perturbações da alma eram (e ainda são) mais amenas que as do espírito (com diferentes graus de energia, distintas como aflições cotidianas e demônios). É como se Freud só observasse, numa redução do fenômeno espiritual, os símbolos pessoais do inconsciente, como se o mestre de venenos mentais só se ocupasse com os transtornos individuais da alma, não considerando os arquétipos (nesse sentido, desconsiderando até que “Édipo ainda vive”).⁸⁴

Os espíritos são complexos do inconsciente coletivo que tomam o lugar de uma adaptação perdida ou tentam substituir uma atitude inadequada de todo um povo por uma nova atitude. Os espíritos são ou fruto de fantasias patológicas ou idéias novas mas ainda desconhecidas. (JUNG, 1984, p. 323)

Quando o conteúdo do inconsciente coletivo se associa ao eu, produz-se um estado de alienação, pois ocorrera uma espécie de intromissão, “É nos casos de perturbações mentais, e especialmente na esquizofrenia, em que mais nitidamente se destacam esses

⁸⁴ Ao comentar a proposta de Jung, em *História de movimento psicanalítico* (1914), Freud exprime que não se trataria propriamente de psicanálise, “[...] é tão obscura, ininteligível e confusa a ponto de se tornar difícil assumir uma posição em relação a ela” (FREUD, 1996, p. 67). Embora Jung tenha tornado as premissas mais sutis e escorregadias a objeções, ao fim, para Freud, essas ideias pouco diziam, nem traziam grandes novidades, senão a criação de uma nova relação ético-religiosa.

conteúdos”, numa espécie de “irrupção do inconsciente coletivo” (p. 141-142).⁸⁵ Jung aponta que, com o advento do Iluminismo, como cultura pretensamente universal, observa-se historicamente a recusa da superstição, impondo-se em meio ao espírito de uma época restrições às outras funções psíquicas que não fossem intelectuais. A saber, “O sentimento chega muitas vezes a convicções diferentes daquelas do intelecto” (JUNG, 1984, p. 326). Os arquétipos (como forças psíquicas coletivas inconscientes que, muitas vezes, se veem “representadas” em símbolos coletivos)⁸⁶ aparecem com mais frequência no sonho, emaranhados a símbolos pessoais. Na esquizofrenia, como foi dito, destacar-se-ão com toda riqueza os temas mitológicos, arquetípicos, impessoais (JUNG, 1984, p. 318), em outros termos, alheios às experiências individuais, não atrelados às recordações infantis, como que vindos de fora, “Os doentes são assaltados por pensamentos estranhos e inauditos, o mundo parece mudado e as pessoas apresentam feições desfiguradas, etc.” (JUNG, 1984, p. 319). Na poesia do nosso visionário, uma apoteose de imagens primordiais, mas muitas vezes satirizadas, como um Jeová que aposta em cavalos, como a Babilônia em corpo de dólares, novíssimo Prometeu, Leviatã em mil partes e tantas outras, não seria descabido constatar que Jung e Murilo jogam o jogo do múltiplo e do misticismo, cuidando de não fechar essas questões.

As diferenças lançadas em imagens arquetípicas, como expressão dos conteúdos coletivos inconscientes, ligando insolitamente o arcaico e o moderno, não nos parece um simples truque quixotesco da poesia, mas a beatitude de o poeta ir publicando suas sensações das eras, sondando, com ou sem humor, a história do espírito, em suas harmonias e dissonâncias. O sentimento intuitivo dessas grandes questões sugerem, tipificam, ultrapassagens das cercas nosográficas da neurose.

Freud “optara” pelos neuróticos. A psicose seria, dessa maneira, uma matéria desconcertante ao freudismo,⁸⁷ justamente por onde atacam, por exemplo, Deleuze e

⁸⁵ Jung complementa sobre a esquizofrenia: “Aqui podemos observar a emergência de impulsos arcaicos, associados a imagens inequivocadamente mitológicas” (1984, p. 142)

⁸⁶ Os símbolos acontecem, não são criados conscientemente. É bom esclarecer que não seriam todos os arquétipos imagens universais, mas produção simbólica de um grupo, por isso, existem arquétipos da família, da nação etc.

⁸⁷ É importante lembrar que *Os símbolos da transformação (Metamorfoses e símbolos da libido – 1912)* é publicado imediatamente após *O caso Schreber* de Freud, 1911 (uma interpretação do livro de Schreber a pedido de Jung), por sua vez imediatamente após *Dementia Praecox ou Grupo das Esquizofrenias*, de Bleuler (num entrecruzar conflitante das escolas suíça e vienense). É com a análise de Schreber que talvez se inicie na obra de Freud a ampliação do conceito de libido. Jung a conceberá como energia psíquica, de modo que o sexual não será mais do que uma importante função, por isso, jamais deixa de discutir os preceitos

Guattari. Certamente, mais próximo de Jung que de Freud, Murilo Mendes, por sua vez, expusera que “Os estudos de Lévy-Bruhl, Freud, Jung e outros acentuam a ideias de que a psicologia arcaica é psicologia não só do primitivo, mas também de todo homem moderno, civilizado, e de que os signos mágicos mergulham raízes no inconsciente coletivo da humanidade” (MENDES, 1997b, p. 1325). Para Murilo Mendes, “Além de recorrer a seu tesouro pessoal, à sua vivência, o poeta se inspira no inconsciente coletivo, rico em símbolos imagens e mitos” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 183).

Jung ironizara o ateísmo de Freud apontando o arquetípico Jeová, seu eco, no supereu, no complexo de Pai, formulado num círculo psicanalítico judaico, “Este complexo de pai, com sua rigidez e sua hipersensibilidade fanáticas, é uma função religiosa mal compreendida” (JUNG, 1989, p. 328). Freud por sua vez zomba de Jung por uma aspiração em ser profeta (ao debelar críticas sofridas por Jung, Freud começa citando Goethe, “Seja breve! No juízo final isso não passa de um peido”); Jung ainda retruca que “Foi um grande erro de FREUD ter ignorado a filosofia. Jamais critica suas suposições, nunca questiona suas premissas psíquicas” (JUNG, 1989, p. 325). Diante dessa celeuma, sobram confusões. O que a multiplicidade conceitual de Jung nos permitirá perguntar, à profecia das forças coletivas no que tange à polêmica *cisão* Freud-Jung, é: por que as ideias de Freud estão (é o que tudo leva a crer) mais bem difundidas que as de Jung, mais bem aceitas? E ainda, por que o mundo preferiu o sexo⁸⁸ aos mitos? Inclusive o nosso Novíssimo Orfeu percebera que “O mundo alegórico se esvai” (MENDES, 1997d, p. 361).

CHORO DO POETA ATUAL

Deream-me um corpo, só um!
Para suportar calado tantas almas desunidas
Que esbarram uma nas outras
De tantas idades diversas

freudianos, admitindo que sejam corretos, por um lado, e parciais e negligentes, por outro. Uma dessas negligências seria o homem primitivo cujo instinto sexual jamais poderia ser, no entender de Jung, mais importante que o instinto de comer, por exemplo.

⁸⁸ Já que estamos num cruzamento especulando jocosamente a “intuição” freudiana acerca do espírito de uma época, Jung relata as palavras que uma vez ouvira de Freud: “Para falar a verdade só cheguei à clara consciência da minha descoberta, quando se manifestaram por todos os lados as resistências e a indignação; desde então aprendi julgar o valor de minha obra segundo o grau da resistência oposta a ela. Houve uma enorme onda de indignação contra a teoria sexual, parecia que o melhor era escondê-la. *Os verdadeiros benfeitores da humanidade parecem ser os corruptores: a resistência contra os ensinamentos falsos incita o homem à verdade. Mas aquele que diz a verdade é, na opinião geral, um ser nocivo que incita o homem ao erro*” (JUNG, 2008, p. 114). E, curiosamente, Jung foi um dos que nesta época com clamor defendera Freud, dizendo na tese *A psicogênese das doenças mentais* que a preponderância dada à ordem sexual era questão secundária face às extraordinárias descobertas, assistindo Freud, portanto, na tarefa de vencer as resistências do mundo.

Uma nasceu muito antes
De eu aparecer no mundo,
Outra nasceu com este corpo,
Outra está nascendo agora,
Há outras, nem sei direito,
São minhas filhas naturais,
Deliram dentro de mim,
Querem mudar de lugar,
Cada uma quer uma coisa,
Nunca mais tenho sossego.
Ó Deus, se existis, juntai
Minhas almas desencontradas.
(MENDES, 1997r, p. 207).

O poeta sente\expressa intensivamente conteúdos arcaicos, arquétipos, energias que extrapolam sua alma, “suas filhas naturais”, “cada uma quer uma coisa”. O caráter múltiplo do espírito, das almas, essas energias suprapessoais “deliram dentro de mim”, como intrusas, perturbam o sujeito, “Querem mudar de lugar”.

Ao afirmarem as máquinas desejanter, Deleuze e Guattari acusam que em Freud há um inconsciente religioso, em Jung, uma religião inconsciente. Ainda que tenham concordado com a posição de Jung com relação à estreiteza da filosofia freudiana, e pensaram à sua maneira um inconsciente coletivo (mas substituindo, grosso modo, numa espécie de restauração outra da teoria da libido, os mitos e os arquétipos por Marx, por conflitos políticos, sociológicos que atravessam a psiquê), homenageiam Freud, posicionando-o como o grande adversário no ponto de maior tensão d’*O Anti-Édipo*, ainda que pretensos à resistência do “isto-é-pênis” freudiano. Estamos a presenciar o fluxo de decadência do mítico-simbólico,⁸⁹ ao “Choro do Poeta Atual”, à pressão de uma espécie de mito antimítico? Jung afigura-se para nós como o psiquiatra\analista mais quixotesco.

Para Jung, diferentemente do mito moderno iluminista (mito antimítico), do qual participa a psiquiatria, “O irracional não deve e não pode ser extirpado” (JUNG, 2008, p. 64). O homem moderno⁹⁰ se intoxica de libido quando abandona a vivência numinosa (canalizada nos tempos remotos na imagem dos deuses, e nas energias naturais), quando passa para o inconsciente tudo o que é irracional, essa cultura separatista, diabólica, lhe

⁸⁹ Vejamos como Jung irá conceituar o símbolo: “O mecanismo psicológico que transforma a energia é o símbolo. Refiro-me ao símbolo real, e não a seu sinal” (JUNG, 1984, p. 44). Quer dizer, nem ele sairia ileso dessa transposição antigo-moderno, símbolo-energia...

⁹⁰ Ponderava Jung sobre a modernidade: “Nossa época demonstrou o que significa quando as portas do submundo psíquico são abertas. Aconteceram coisas cuja monstruosidade não poderia ser imaginada pela inocência idílica da primeira década de nosso século [XX], o mundo foi revirado por elas e encontra-se, desde então, num estado de esquizofrenia” (JUNG, 2013, p. 273).

seria devastadora, nesse caminho, “Não há outra solução a não ser reconhecer o irracional como função psíquica necessária [...]” (JUNG, 2008, p. 85). Um médico ceticamente julga como puramente patológicas as irrealidades neuróticas (JUNG, 1984, p. 34). Mas um fato psicológico é que a razão “[...] é rodeada de todos os lados pelo irracional, por aquilo que não concorda com ela. Essa irracionalidade também é uma função psíquica [...]” (JUNG, 2008, p. 63). A função transcendente em Jung se presta a aproximar consciente e inconsciente(s), sem desprezar portanto a razão, nem a imaginação, nem o sentimento, nem a intuição, trabalhando a enérgica comunicação de contrários (recuperando Heráclito, e também a alquimia, e tantas culturas pré-modernas e não-Occidentais), a serviço da transformação (individuação), ambicionando para o sujeito um futuro mais heroico, e não exacerbadamente revolver a infância, ficar insistindo no memorialismo traumático, como nas práticas freudianas.

4.4. GUATTARI E A ANTIPSIQUIATRIA

No século XX, a antipsiquiatria demorará seis décadas para surgir. Foucault, que mantivera uma distância prudente com relação aos gestos de humanização de Pinel, Esquirol e Tuke, sendo sarcástico aliás no que se refere à mudança da política da loucura, que passa da culpa à inocência, mostra novamente desconfianças. Guattari, já em *Psicanálise e transversalidade*, também rechaça o movimento como se este se valesse de uma posição demagógica, argumentava que, com o seu “o louco não existe”, estariam negando aos alucinados o direito ou o desejo de serem loucos. Em Cooper, grosso modo, transpõe-se o peso doentio da esquizofrenia do filho às violências surdas alienantes dos pais ou de familiares, de modo que a “desordem do pensamento” não será muito mais que uma resposta, aliás, hábil em certo sentido (COOPER, 1973, p. 63).

Valendo-se, em suas práticas clínicas, da noção de sangria (o movimento para fora) de que falava Sartre, dos efeitos mútuos de alienação, da política invasiva do olhar, a qual vai pervertendo o “ser-para-si” em favor do “ser-para-o-outro”, Cooper quer avaliar no grupo familiar como se dão as interrelações de todos os seus componentes. Cooper parte de que, na subcultura familiar, “Certos homens sofrem invasão contínua de seu espaço subjetivo pelos outros, em tal medida que, finalmente, sua existência parece se tornar apenas a de um objeto nos sistemas geométricos da necessidade de outros membros do grupo” (COOPER, 1973, p. 59). Esses homens sujeitados, como que espacializados por um estranho que os aniquila, negando-lhes seu “ser-para-si”, sofrerão prejuízos (desinteresse

ou impulsividade excessiva) na forma de agir, não havendo outra saída relacional senão o mútuo estranhamento. Já que a família funciona ao indivíduo como uma mediadora da realidade social, esses “seres-para-outros”, alienados, portanto, arrastados por forças de transposição e de exteriorização, como por exemplo advindas do pai, da mãe, do irmão, tornam-se estranhos ao próprio estranhamento, vertem-se com efeito em homens metafóricos, seres que exprimirão na sua vida metáforas de si... (COOPER, 1973, p. 56). Uma família saudável seria a que acolhe coerentemente (ou ao menos mais pacificamente) as estranhezas de cada um.

Com audácia, asseverará Cooper que

“[...] nas famílias “psicóticas”, o membro identificado como paciente esquizofrênico está tentando, por meio do seu episódio psicótico, livrar-se de um sistema alienado e é, por conseguinte, em certo sentido, menos doente ou, no mínimo, menos alienado do que o descendente “normal” das famílias “normais”. (COOPER, 1973, p. 57)

Seria, pois, a esquizofrenia, um modo de defender-se da família, da intensa força alienante do grupo, de sua corrente metaforizante. A antipsiquiatria, ao identificar os gestos delirantes, o modo psicótico do sujeito, ao sondar em paralelo as violências familiares, as situações grupais, para, em seguida, propor soluções terapêuticas de administrá-las, oferecendo saídas aos mútuos estranhamentos desequilibrados (duplo vínculo), ao desnorteio da prole, evoca implicitamente, no que reflete sobre as interações destrutivas, a pulsão de morte freudiana. Recoloca em cena o memorialismo familiar de Freud (nosso Gato de Alice).

Desde o pós-guerra de 1914, segundo Guattari (2004, p. 59), tanto no âmbito teórico quanto no prático, havia um esforço sistemático de revolução psiquiátrica, que se desenvolveria destacadamente no hospital de Saint-Alban, servia “[...] de abrigo de resistentes. Havia ali intelectuais surrealistas, médicos fortemente influenciados pelo freudismo e militantes marxistas, e foi nesse caminho que se forjaram novos instrumentos de desalienação [...]” (GUATTARI, 2004, p. 59). Era preciso, mais do que curar individualmente os doentes, “curar a área”, abalando-se assim os próprios fundamentos da psiquiatria, quer dizer, “[...] não era possível conceber uma cura psicoterápica para doenças graves sem efetuar a análise da instituição” (GUATTARI, 2004, p. 60). Estava nascendo uma nova abordagem, mais precisamente, uma abordagem militante da doença mental.

Deleuze identificou em Guattari uma rica mistura do militante, do político e do psicanalista: “Somos todos grupúsculos”,⁹¹ defendia em 1970 Guattari (GUATTARI, 2004, p. 359). O grupo-sujeitado recebe sua lei do exterior; diferentemente, o grupo-sintoma se fundará “a partir da assunção de uma lei interna” (GUATTARI, 2004, p. 63). Este revolucionário grupo-sintoma terá de “[...] reconhecer em primeiro lugar que não há lugar para si no estado atual da mecânica social. Por conseguinte, ele está aí obrigado a fazer uma intrusão, atacar o sistema existente” (GUATTARI, 2004, p. 63). Se a escola, os clubes esportivos, a caserna, os sindicatos, os partidos etc., assim se refere Guattari, irão manifestar, enquanto grupos sujeitados, dificuldades de interação, o grupo militante deverá reconhecer antes de tudo a urgência de “criatividade institucional” (GUATTARI, 2004, p. 61), de agência coletiva de enunciados. Isso recoloca, acompanhando o fluxo histórico do pós-guerra, um outro tipo de rigor – o acolhimento de verdade revolucionária – mas que ao mesmo tempo não deveria petrificar-se no Estado ou em qualquer arcaísmo institucional. Não se trata de portar a verdade, mas de dizê-la onde se estiver, sem tergiversar. Por isso, Guattari apega-se ao trabalho interno (autoanalítico) e externo revolucionários – o que não for revolução total trai esse trabalho; ele pergunta: “Por que os grupúsculos [do esquerdismo], em vez de comer uns aos outros, não se multiplicam ao infinito?” (GUATTARI, 2004, p. 365).⁹² Guattari convoca uma multiplicidade de grupúsculos que tomariam o lugar das instituições da burguesia. Caso o grupo estivesse embriagado com a “loucura de hegemonia” ou “mania de grandeza” estaria reencenando a perversa aspiração religiosa da imortalidade. É como se Guattari quisesse reverter numa *revolutio* sagrada não-religiosa a profanação histórica da divisão burguesa. Para o sóbrio militante, “O que está em jogo neste momento é o trabalho da verdade e do desejo em toda parte em que as coisas se ligam umas às outras, se inibem, se bloqueiam” (GUATTARI, 2004, p. 364).⁹³

⁹¹ Refletirá sobre si Murilo Mendes: “[...] porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador” (MENDES, 1997n, p. 45).

⁹² É interessante notar que isto conflui com o que pensava Murilo Mendes – nosso “socialista amador” – “O desejo de evadir-se da realidade pode ser substituído por outro: o de anular a realidade. O defeito maior do ‘realismo socialista’ reside em reduzir a realidade em um esquema único. Ora a realidade é poliédrica, inumerável, ambígua” (MENDES, 1997b, p. 1299).

⁹³ Muitas dessas ideias guattarianas decorreram dos episódios de maio de 68, cujos porta-vozes teriam estragado *a posteriori* os propósitos subjetivos espontâneos, segundo Guattari, “[...] a verdade revolucionária se manifesta quando as coisas deixam de incomodar, quando se tem vontade de entender, quando se deixa de ter medo, quando as forças nos voltam, quando se está pronto a ir até o fim, aconteça o que acontecer, quando se está disposto a morrer por isso. Vimos a verdade agir em maio de 68: todos a entenderam imediatamente. A verdade não é a teoria, nem a organização. É depois do surgimento da verdade que a teoria e a organização têm de sair da má situação em que ficam” (GUATTARI, 2004, p. 364). Guattari, inferimos, trabalha para

Este ânimo do verdadeiro que fora instalado no maquínico, e este simultaneamente acoplado ao uno revolucionário, capaz de atender ao desafio de arejar, com sensações de infinito que recusam por sua vez a imortalidade, a política do desejo, investindo militantemente na febre efêmera dos grupúsculos (focos de infinitos aninhados entre os instantes), cumpriria, com certas doses de mistificação, como em qualquer certame espiritual, uma nova política integradora, numa espécie de *religare* parcial, um tanto cega, cuja meta já não pode ser clara, ou tão facilmente declarada (num regime significante). Para se administrar uma revolução total, o intermitente, o incompleto, as linhas quebradas... Dessa maneira que o sujeito estará alhures ao maquinismo, porque “Não é o desejo que está no sujeito, mas a máquina no desejo [...]” (1976, p. 362). É, portanto, o maquínico que prevalece e invade a estrutura e o sujeito.

Com a chegada da antipsiquiatria,⁹⁴ como se pode notar no estudo do caso Julie, por exemplo, de Ronald D. Laing (1960), punha-se em foco as crises identitárias do sujeito psicótico, “[...] ao ouvir um esquizofrênico é muito difícil saber ‘quem’ está falando, assim como é difícil saber a ‘quem’ a pessoa está se dirigindo” (LAING, 1975, p. 216). Pela desintegração do *self*,

Tinha-se a impressão, portanto, de estar na presença de diversos fragmentos, ou elementos incompletos, de diferentes “personalidades” em ação simultaneamente. Sua “salada de palavras” parecia resultar de diversos sistemas parciais semi-autônomos procurando expressar-se através da mesma boca ao mesmo tempo. (LAING, 1975, p. 216)

Distintamente do trabalho de Guattari, no antipsiquiátrico ainda se especula uma reversão integradora (em Guattari, repeti-lo-emos, a integração se dava no transversal, no rizomático, na implosão das divisas do militante, do político, do analista). Talvez em Guattari a unilateralidade do órgão boca, tendente ao molar, seja um inconveniente bem maior para a maquinação do desejo, uma vez que “Somos todos grupúsculos”, e o Eu não

promover aberturas teórico-organizacionais à verdade revolucionária, de modo que se teorize sem mentir, que se organize sem trair. Diríamos, com o cuidado de não mentirmos nem trairmos, que em Guattari o verdadeiro se realizará segundo a validade revolucionária do messiânico desejo, uma vez que este vem sendo aterrorizado pelo modo de existência burguês.

⁹⁴ Guattari ajuíza a antipsiquiatria como fenômeno literário de grande massa, “Eles não se interessavam nem um pouco por nossas tentativas reformistas do tipo psicoterapia institucional” (GUATTARI, 1985, p. 128). Mas Guattari, por outro lado, não lhes nega importância: “[...] a antipsiquiatria marcou um início de conscientização, não só por parte do grande público, mas também por aqueles que se convencionou chamar de ‘trabalhadores de saúde mental’. A descoberta da articulação da repressão psiquiátrica com as outras formas de repressão foi, a meu ver, um fenômeno decisivo, cujas consequências estamos ainda a avaliar” (GUATTARI, 1985, p. 129).

será mais que uma fraca função enunciativa. Embora o que se chamou de antipsiquiatria se tratasse, é verdade, de uma nova perspectiva, ainda se lamentaria essa falta de unidade psíquica (a de um *eu dividido*).

A personalidade dividida do histérico é um *split* molar. A esquizofrenia consiste em divisões moleculares. No caso de Julie parecia haver ambos. A unidade geral de seu ser fora dividida em diversos “conjuntos parciais”, ou “sistemas parciais” [...] Até a integridade das palavras, por exemplo, era rompida. (LAING, 1975, p. 217)

Mesmo assim, a ausência da experiência unificada não seria uma constante, vez ou outra Laing verificava em Julie equilíbrio, síntese. Atento aos meios de reconquista da unidade pessoal, assim como na análise de Cooper, tudo recaiu ao fim sobre a mãe, a fonte familiar que, à vista de Laing, desintegrara Julie em várias personalidades; a mãe, aquela que não queria ter tido Julie, a tornava órfã, “Nasci sob um sol negro” (LAING, 1975, p. 222). Isso explicaria, neste caso, o fenômeno da molecularização, o *self* não ter efetivo poder no mundo real.

Nessa leva de “psiquiatria de vanguarda” (GUATTARI, 1985, p. 88), decorrente do pós-guerra, de conflitos histórico-civilizacionais extremos, Deleuze e Guattari irão extrapolar, como sabemos, a esfera familiar, o drama de Édipo. A ruptura antipsiquiátrica ainda se prende ao âmbito molar (inclusive Laing não se identificava com uma tal noção de antipsiquiatria [GUATTARI, 1985, p. 129]), distanciada da molecularização dos pacientes, isto é, ainda muito apegada ao fantasma, ao falso, à molaridade das máquinas órgãos. Deleuze e Guattari, de outro modo, vão propor ultrapassagens à subcultura familiar, de maneira que investirão, conforme meditamos, na intensidade da subjetividade esquizofrênica, justamente pela visão de que “A relação social não é um ‘para-além’ dos problemas individuais e familiares, e parece-nos que sua importância é ainda maior quando estamos diante de síndromes psicóticas que se apresentam sob os aspectos mais ‘dissocializados’” (GUATTARI, 2004, p. 102). Essas síndromes psicóticas abrem valiosas situações no que tange aos conflitos histórico-civilizacionais. Laing, quando identifica “de fora” o molecular do psicótico, guardando distância e defesa do inconsciente esquizo, acaba se descuidando dos conteúdos social, político, histórico, recusando, pois, dentro do regime molar, a possibilidade mesma de uma antipsiquiatria.

Consoante os filósofos antiedípicos, o erro primeiro da psicanálise freudiana foi deixar que as coisas começassem com a criança (1976, p. 349). Édipo não conseguiria

esconder que tudo começa com uma regressão, por assim dizer, com a cabeça do pai, “[...] é isso que você quer, matar-me, deitar com sua mãe?...” (1976, p. 347), inicia-se pois com um pai paranoico que trabalha pela morte do filho. Mas, em Deleuze e Guattari, não é obviamente como na antipsiquiatria – “Dizer que o pai é primeiro em relação ao filho, quer dizer, na verdade, que o investimento de desejo é em primeiro lugar o de um campo social no qual pai e filho estão mergulhados, simultaneamente mergulhados” (1976, p. 349). Desse modo, o pai está para o filho, como o social está para a família. Assim, em todo delírio, tudo regride na verdade à onda molecular, ao “[...] campo social, econômico, político, cultural, racial e racista, pedagógico, religioso: o delirante aplica à sua família e a seu filho um delírio que os transborda de todos os lados” (1976, p. 348). Enfim, num mundo molecular, de um Édipo muito mais gordo, esse tal *todo* se produz parcialmente no transbordamento molecular, ao lado das partes.

Enquanto a paranoia, a maquinar as massas, despertará num campo molar, no macroinconsciente, nos fenômenos de multidões organizadas, nos “grandes números”, a esquizofrenia percorrerá a coletividade numa orientação microfísica (1976, p. 355), numa “[...] molécula gigante onde pululam vermes, bacilos, figuras liliputianas, animáculos, homúnculos [...]” (1976, p. 356). Mas “Nos dois casos o investimento é coletivo” (1976, p. 355) – não se desconsidera, assim, que todo fantasma é de grupo. Aquilo que as discerne são as diferenças de população, os agregados macrofísicos e microfísicos.

4.5. DOS REGIMES DE SIGNOS EM DELEUZE E GUATTARI

Em *Mil Platôs*, volume 2, eles vão tratar dos regimes de signos: significante, pré-significante, contrassignificante, e pós-significante. Deleuze e Guattari comercializam, e admitem-no, uma pequena coleção arbitrariamente limitada. No significante, signo remete a signo, numa circularidade enclausurante, como um sacerdote interpretativo envenenado de significantose, em meio às redundâncias significantes, numa dívida infinita dos signos, “É do rosto que a voz sai”, “O significante é sempre rotificado” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 68); no regime pré-significante, uma semiótica primitiva “[...] muito mais próxima de codificações ‘naturais’ que operam sem signos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 71), haverá cadeias irregulares e antropofágicas que impedem a abstração universalizante, “É uma semiótica segmentar, mas plurilinear, multidimensional, que combate antecipadamente qualquer circularidade significante” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 72); no contrassignificante, surge uma semiótica aritmética, os “Números”, “a

marcha e a migração” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 73), espionagem, superpõe-se, ao próprio princípio de linguagem, “um sistema militar próprio aos nômades das estepes” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 73); por último, de onde eles teorizam, o regime pós-significante, aquele que opera por semióticas mistas, navegando-se na existência plural de tantos regimes, “Talvez todas essas semióticas sejam, elas mesmas, mistas [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 74). Então, sejamos mais sucintos, eles acabam relativizando o absoluto da rostidade interpretativa, tentando escapar, o que não é nada fácil, da supremacia do significante. Não se trata de negações refrescantes da uniformidade, mas de uma política mista e multilinear dos sentidos e do que se volta para o fora.

Quando postulam (no volume 2 de *Mil Platôs*) um regime psiquiátrico de signos, movem-se no entanto em duas direções. Eles destacam o conflito binário do ser-parecer da loucura, mediante o qual, inclusive, se desenvolveu a esclarecedora psicanálise freudiana, “[...] parecemos loucos mas não somos, veja-se o sonho; somos loucos mas não parecemos, veja-se a vida cotidiana” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 76). Ao sentenciar Esquirol, por uma via, e Sérieux e Capgras, e ainda Clérambault, por outra, com essa síntese restrita, com essas duas “paranoias” apenas (irradiantes e passionais), simplificam neste texto a interpretese psiquiátrica. O discurso médico sobre a loucura, em tantos delírios de interpretação, não teria a nosso ver um delineamento tão claro assim. Mas de qualquer jeito é certo que na esquizoanálise não se justificará qualquer clausura significante. É disso que ao fim Deleuze e Guattari tratam: “[...] a semiótica significante não tem qualquer privilégio do qual se possa utilizar para formar uma semiótica geral [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 96). Salientaremos, nesse viés, que ao regime semiótico psiquiátrico não cabe um esquema fácil, molar; o “eu vejo” e o “eu escuto” que tomam psiquiatras, às forças jurídicas, médicas, culturais, são muito mais confusos; seu amontoado de rostos e vozes formam regimes mistos, plurivocais, multifacetados, esquizos, de modo que uma composição nosográfica qualquer, como a que apresentamos neste trabalho, não expressará, e é bom estarmos sempre cientes disso, senão regimes semióticos insuficientes. Porque na verdade as coisas, como nos ensinaram Deleuze e Guattari, regredirão ao pós-significante molecular, ao “[...] campo social, econômico, político, cultural, racial e racista, pedagógico, religioso: o delirante aplica à sua família e a seu filho um delírio que os transborda de todos os lados”.

Exercem ainda, uns regimes sobre os outros, transformações, acoplamentos, excedentes semióticos – mais-valia de código.⁹⁵ Ainda que possamos depreender, como uma das metas da pesquisa medicinal, a rostificação do louco e a ativação de uma enxurrada de significantes da loucura, novamente, desconfiamos do exercício despota de uma edipianização significativa, desse “o louco é isto!” gritado sobretudo pela psiquiatria do pré-guerra. É preciso rebater esses duros sistemas de rostidade, as interpretoses viciadas – e discutir esse grande canto homogêneo.

O livro único, a obra total, todas as combinações possíveis *no interior* do livro, o livro-árvore, o livro-cosmos, todas essas reapropriações caras às vanguardas, que separam o livro de suas relações com o fora, são ainda piores do que o canto do significante. Não há dúvidas de que elas participam estreitamente desse canto na semiótica mista. Mas, na verdade, têm uma origem particularmente devota. Wagner, Mallarmé e Joyce, Marx e Freud são ainda Bíblias. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 86)

As linhas de fuga soltas de uma semiótica mista não seriam, pois, absolutamente imunes à devoção significativa. Bíblias se infiltram na enunciação de artistas de vanguarda ou num *ethos* pós-significante moderno. Wagner, Mallarmé, Joyce, Marx e Freud, como rostos grandes e volumosas vozes territorializados, são bibliificados, aos goles de veneno significativo. Tentaremos portanto repensar essa espécie de proselitismo do signo (a norma do significante despótico). Não será o bastante averiguarmos a relação do sujeito da enunciação com o sujeito enunciado, nem tão-somente nos devotarmos ao regime semiótico misto. Mais do que invocar os regimes de traição, e linhas de fuga, “[...] o problema é o de fazer bascular o agenciamento mais favorável: fazê-lo passar,⁹⁶ de sua face voltada para os estratos, à outra face voltada para o plano de consistência ou para o corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 94). A relação do pós-significante com o Corpo sem Órgãos requer uma poesia cósmica: “Experimente ao invés de significar e de interpretar!” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 101).

Também excedem obviamente o regime significativo, os sentidos do moderno universo literário; excedem a mais-valia do significado. E podemos ir mais longe, visto que “A máquina abstrata é pura função-matéria” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 104-

⁹⁵ Transformações analógicas, quando se recorre ao regime pré-significante; simbólicas, no caso do significante; estratégicas, no contrassignificante; miméticas, no pós-significante; diagramáticas no eclodir desterritorializado desses regimes. (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 97). Mesmo aí estaremos diante não de uma semiótica geral, porém diante de uma trans-semiótica (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 98).

⁹⁶ De um Rito de Passagem (molar) a uma Passagem de Rito (molecular).

105). Se considerarmos, contudo, algumas experiências modernistas, ser-nos-á curioso perceber que Deleuze e Guattari não remetem, ao menos não insistentemente, à poesia do modernismo francês pós-baudelaireano, com algumas exceções, como Mallarmé e Artaud. Isso se daria por conta das *metáforas*, por conta de um *Eu-lírico*? Ora, por quê? Hugo Friedrich nos mostrou que a poesia modernista arrasta o leitor para o choque de forças sem qualquer proteção; não será diferente disso a escritura de Deleuze e Guattari, atuando, segundo nosso entendimento, numa tradição modernista.

Seria por ventura inadequado considerarmos uma metaforização molecular, uma que escape ao regime biunívoco? Em outras palavras, existe metáfora que não seja “A é B”? Ou metáfora pós-significante, não-molar? Entendemos que Deleuze e Guattari, no que reprovam o biunívoco, o deus-lagosta de duas pinças, não desdobraram devidamente a metáfora, reduzindo em certo sentido o metafórico a um tropo edípico; acreditamos que haja aí quebra... Inferimos que eles tomaram o metafórico como uma expressividade puramente analógica (recurso do Freud psicanalista), se bem que, no capítulo d’“As máquinas desejanter”, falavam sobre os bolsos comunicantes. Numa saborosa distinção, opuseram grosso modo o teatro de vanguarda de Artaud (e também de Beckett) ao antigo de Sófocles, mas paralisaram a metáfora no “A é B” como se nunca houvesse existido metaforização de vanguarda. Mas, independentemente desse corte, foi justamente por advento de uma “semiose” pós-significante deleuze-guattariana que se nos abriu um caminho para enxertos e pequenas variações. Bem, abordemos uma citação que denotou um displicente “trambique”.

“[...] a ligação dos instantes verdadeiramente ativos (ritmos) é sempre efetuada num plano que difere do plano onde se executa a ação” (BACHELARD apud DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 119). Antes de citarem Bachelard em *Mil Platôs*, sob este recorte, eles estavam refletindo a respeito do ritmo, “A medida é dogmática, o ritmo é crítico, ele liga os instantes críticos, ou se liga na passagem de um meio para outro”, destacamos ainda o complemento, “Ele [o ritmo] não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com blocos heterogêneos. Ele muda de direção” (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p. 119). Citemos agora o texto de Bachelard e vejamos o que acontece.

Se o leitor nos acompanhou em nossa tese, segundo a qual as ligações dos instantes verdadeiramente ativos são sempre efetuadas sobre um plano que difere do plano em que se executa a ação, ele não estará longe de

concluir conosco que a duração é, estritamente falando, uma *metáfora*.
(BACHELARD, 1988, p. 104, e o grifo não é nosso)

Ora, por que raios Deleuze e Guattari lançaram essa sombra mística significativa, esse ocultismo molar bíblico, sobre uma suposta duração metafórica bergsoniana, destacada por Bachelard? Por que, ao positivar essa afirmação de “ligações dos instantes”, se eximiram de discutir a metaforização quando recorriam justamente ao capítulo “Metáforas da duração”? Com essa omissão, estimularam interpretoses... Muito pior: algo aí se abre requerendo reconsiderações a essa dogmática medida antimetáforica (*Anti*). Sem pretensões de contornarmos ou fecharmos essa abertura rítmica em Deleuze e Guattari, num convite para intrusos, discorreremos brevemente acerca de alguns exemplos de metáforas dinâmicas na poesia moderna, algumas das quais, inclusive, foram influenciadas pelo pensamento de Bergson.

Marinetti, no *Manifesto técnico da literatura futurista* (1912), por exemplo, não propôs ali metáforas como “isto⁹⁷-é-papai”, mas metáforas em cadeias, e ainda sequências ininterruptas de segundos termos, portanto: “B, C, D, E, F, G...”, abstando-se do A-papai. A “OBSESSÃO LÍRICA DA MATÉRIA”, “DESTRUIR O ‘EU’ NA LITERATURA”, “MAXIMUM DE DESORDEM”,⁹⁸ tais gritos tipológicos, ou ainda, “agarrar a essência [da matéria] a golpes de intuição” (MARINETTI apud BERNARDINI, 1983, p. 84), são flocos poéticos influenciados pelo dinamismo bergsoniano. Incentivos a assaltos contra a “inteligência lógica” (p. 87), Marinetti ainda dava mais alertas ao escritor: “Cuidado para não emprestar à matéria os sentimentos humanos, mas antes, procurar adivinhar seus diferentes impulsos diretores, suas forças de compressão, de dilatação, de coesão e de desagregação, seus bandos de moléculas em quantidade ou seus turbilhões de elétrons” (MARINETTI apud BERNARDINI, 1983, p. 84). Esses estímulos marcavam a urgência de afastamentos, “Substituir a psicologia do homem, já esgotada [...]” (MARINETTI apud BERNARDINI, 1983, p. 84), em favor da “PSICOLOGIA INTUITIVA DA MATÉRIA” (MARINETTI apud BERNARDINI, 1983, p. 86). As conhecidas aproximações metafóricas de temas distantes, o cão-água-fervendo, em substituição à metaforização fotográfica, sem escândalo de identidade, como a de um cão-cavalo, ou as redes

⁹⁷ Em Deleuze e Guattari, um jogo de palavras com *ça* (isto-isso no francês) e *ça* tradução francesa do id freudiano (1976, p. 15).

⁹⁸ Num outro momento do manifesto, dirá Marinetti: “Somente o poeta assintático e de palavras desligadas poderá penetrar a essência da matéria e destruir a surda hostilidade que a separa de nós” (MARINETTI apud BERNARDINI, 1983, p. 85).

analógicas, para o próprio futurista, já “infelizmente estão demasiado pesadas com o chumbo da lógica” (MARINETTI apud BERNARDINI, 1983, p. 86). O poeta na nova *polis* deve, então, renunciar ser compreendido, e atingir “AS PALAVRAS EM LIBERDADE” (p. 87), alcançar uma “IMAGINAÇÃO SEM FIOS” (p. 86).

Ou escrever com a tesoura, no poema dadaísta. Ou as estranhas catacreses surrealistas, designadas por Raymond, já mencionadas por nós no terceiro capítulo, e ainda a escrita automática, aquele escrever-depressa-sem-reprimir proposto por Breton. Ou os planos semânticos dissonantes que adiam conciliação, em Rimbaud, “A estrela chorou rosa ao céu de tua orelha” (CAMPOS, 2002, p. 39).⁹⁹ Ou as transposições infinitas dos blocos textuais mallarmaquínicos que se desviam do eu... “Ou, ou, ou...”¹⁰⁰ são rítmicos, são instantes críticos, não atendem a uma medida dogmática, nem operam num espaço-tempo homogêneo. Em suma, quando Deleuze e Guattari rechaçam a representação edípica como endividada do plano metafórico, acabam efetivamente não discutindo nem considerando o contraveneno das metáforas de vanguarda, aquelas que tentam escapar do biunívoco, mudando ou querendo mudar continuamente de direção (*Mil*).

Furtando-se ao torniquete conceitual freudiano, às taxas biunívocas da psicanálise, Deleuze e Guattari ficam desconfortáveis¹⁰¹ em puramente repetir os próprios conceitos (já que mesmo uma fria repetição não estaria livre do diferente, de um pequeno monstro que dele nasce). Por exemplo, o *Corpo sem Órgãos*. Não parou de se transformar ao longo de *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs*, de ir perdendo órgãos no caminho desde que nos fora transmitido por Artaud (em 1947). Contudo, estaríamos falando de atualizações ou de metáforas da duração?

Influenciados pelo pensamento nômade nietzscheano, que, com persistência e leveza juvenis, jamais deixou de guerrear em favor do fora, de uma exterioridade estridente em que os códigos estivessem embaralhados, risíveis, os nossos antimetafísicos, pós-significantes, registram em seu magnífico nietzscheanismo a rejeição pela recodificação, (DELEUZE, 2006, p. 321). Irão valorizar, portanto, textos que “[...] são atravessados por um movimento que vem de fora, que não começam na página do livro nem nas páginas

⁹⁹ “L’étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles” (RIMBAUD apud CAMPOS, 2002, p. 38).

¹⁰⁰ N’*O Anti-Édipo*, diz-se que: “O ‘ou... ou’ esquizofrênico substitui o ‘e depois’ [...]” (1976, p. 27)

¹⁰¹ É imprescindível, para a leitura de Deleuze e Guattari, considerar que “Quando um termo é lançado, e que ele tem o mínimo de sucesso, como quando aconteceu com ‘máquina desejante’ ou com ‘esquizo-análise’, ou ele é retomado e aí é bem desagradável, é já a recuperação, ou então se renuncia a ele, e é preciso encontrar outros para deslocar tudo” (DELEUZE, 2006, p. 350).

precedentes [...]” (DELEUZE, 2006, p. 323), como os aforismos nietzscheanos que promovem o corpo-a-corpo com todas as forças, desnorteadas elas se defrontam, “Alguma coisa salta do livro, entra em contato com um puro fora. É isto, creio, o direito ao contra-senso para toda obra de Nietzsche” (DELEUZE, 2006, p. 323).¹⁰² Assim, com Nietzsche, o intenso e o contrassenso se realizam:

A intensidade tem algo que ver com os nomes próprios, e estes não são nem representação de coisas (ou pessoas), nem representações de palavras. Coletivos e individuais, os pré-socráticos, os romanos, os judeus, o Cristo, o Anticristo, Júlio César, Bórgia, Zaratustra, todos esses nomes próprios que passam e retornam no texto de Nietzsche, não são nem significantes nem significados, mas designações de intensidade, sobre um corpo que pode ser o corpo da Terra, o corpo do livro, mas também o corpo sofredor de Nietzsche: *todos os nomes da história, sou eu...* (DELEUZE, 2006, p. 325).

Transitando, empurrado pelas forças forâneas, em sua nomadologia, à intensidade das conexões do *Homo Historia*, retratar-se-á Deleuze, “Eu mudei” (DELEUZE, 2006, p. 329). Referia-se ao jogo de interioridade e exterioridade que fora proposto em *Lógica do sentido* (1969), uma de suas obras iniciais (pré-Guattari). Ali, Deleuze pensava o fenômeno esquizofrênico como forças de implosão e interioridade, como fluxos desorganizados, corporificando-se esquizofrenicamente uma “universal profundidade”... (DELEUZE, 2009, p. 90). Porém, naquele ponto intensivo, sem ainda se escandalizar com a metáfora freudiana (quando ainda não desvirtuara a metáfora de Freud, a da meia que se estica, imagem esta forjada para explicar a sobredeterminação do psicótico e de seus códigos, “[...] sistemas de pequenos buracos que correm o risco de perpétuo alargamento” [DELEUZE, 2009, p. 89]), Deleuze, no capítulo *Do esquizofrênico e da Menina*, opusera a “linguagem de superfície” de Carroll à “linguagem em profundidade” (DELEUZE, 2009, p. 87) do psicótico esquizofrênico e também de Artaud, “para ele *não há, não existe mais superfície*” (DELEUZE, 2009, p. 89). A oposição literária estabelecida ainda não era Artaud-Sófocles. Assim, o axioma esquizofrênico podia ser obtido numa superfície que arrebentou, “Não há mais fronteira entre as coisas e as proposições, precisamente porque não há mais superfície dos corpos” (DELEUZE, 2009, p. 89). O corpo-coador, o corpo-despedaçado e o corpo-dissociado, enquanto diferentes dimensões, indicam que “Tudo é corpo e corporal”, “Uma árvore, uma coluna, uma flor, uma vara, crescem através do corpo

¹⁰² Notemos que “Desta maneira, não há problema de interpretação de Nietzsche, há problemas de maquinação: maquirar o texto de Nietzsche, procurar com qual força exterior ele faz passar alguma coisa, alguma corrente de energia” (DELEUZE, 2006, p. 324).

[...]” (DELEUZE, 2009, p. 90). Nesses estiolamentos ideicos, “Platão às avessas”, as palavras se tornam coisas físicas, “afetam imediatamente o corpo” (DELEUZE, 2009, p. 90), de modo que se conserva, em meio a essa falência do superficial, “certo poder de designação, mas apreendido como vazio” (p. 90).

Eis que os poros da metáfora freudiana (enunciados em *O Inconsciente* – 1915) se tornaram maquínicos (seria adequado supor: *metafóricos?*); n’*O Anti-Édipo* minúsculos chifres entram nos buracos vaginais, o que *expele* o complexo de castração (em Freud os esguichos das acnes esquizofrênicas seriam substitutos da masturbação, deixando ali na superfície microvaginas). Para estragar a metáfora de Freud com um desvio (com uma metaforização modernista, diríamos), certamente Deleuze se valeu dos grupúsculos de Guattari, à intensidade das conexões com o rizomático analista-militante-político. Guattari, por sua vez, escrevera em *Psicanálise e transversalidade* sobre a distinção entre a estrutura e o maquínico, por conta das leituras de *Diferença e repetição* e *Lógica do sentido* (GUATTARI, 2004, p. 309). Até que, juntos, explodem no fora intensivo d’*O Anti-Édipo*, “Uma idéia é uma sensação abstrata, e que quer explodir” (MENDES, 1997o, p. 967 [aforismo 515]). Em *Mil Platôs*, no último volume, formulam o espaço liso e a máquina de guerra. Deleuze com *O Anti-Édipo* já havia retirado Artaud de uma literatura de profundidade (uma vez oposta à literatura de superfície de Carroll), deslocando-a para um espaço mais liso, deslizando Artaud num durativo corpo sem órgãos e num *Homo Natura* que rejeitam a literatura do interior e as armadilhas orgânicas daquilo que não muda continuamente de direção. Guattari, para salvaguardar a unidade da verdade revolucionária, não se deixará fixar de modo sedentário nas declarações, nas vozes que agencia, nas instituições que recria, nas recriações que procria, senão através de um desdobramento perpétuo e *sempre* incompleto, revisto a cada instante.

É num espaço nômade que a máquina de guerra desliza, mas ainda assim não impede a formação do Estado, “[...] o espaço liso não pára de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997c, p. 180). São questões simultâneas, misturadas e distintas, encontros molares e moleculares, que em disputa se atacam e recolocam a cada vez, consoante a militância de Deleuze e Guattari, o sentido da política de relações e investimentos múltiplos, rizomáticos, intensivos... A máquina de guerra trabalha portanto pelas exterioridades, mas não sob um influxo binário (interno-externo, significante-

significado, metafórico-antimetafórico, Édipo-Antiédipo). Esse plano livre do biunívoco não a isentará, por outro lado, do paradoxo (do liso-estriado, da máquina-Estado)... Mesmo sem haver condições de se portar uma verdade revolucionária (aquilo que não mente nem trai – portanto seria conveniente evitar o termo, não retomá-lo), numa era em que “A revolução não é feita: faz-se por si mesma” (MENDES, 1997o, p. 861 [aforismo 453]), a intrusão de exterioridades, que será operada pela a máquina de guerra, deve vir de uma lei interna (a dos grupos-sujeitos, dos grupos-sintomas). Assim, o ataque ao sistema existente (Estado) depende da ação “espontânea” de uma laterninha num grupo, de um mijo metafísico sem portador. Ou melhor, em Deleuze e Guattari, almeja-se uma contínua reconversão (*metáfora da duração?*) do metafísico (a lei interna dos grupos-sujeito) na ação da máquina abstrata, na consistência do externo.

Nesse longo passeio de tantas durações rítmicas, tantos resíduos de exterioridade, tantas mudanças, metáforas inquietantes, paradoxos, talvez se pudesse dizer que “[...] há uma única infelicidade: é que nenhuma experiência se basta em si mesma, nenhuma experiência temporal é verdadeiramente pura” (BACHELARD, 1988, p. 104). Disto, de um externo impuro em ininterrupta maquinação, Deleuze e Guattari ao contrário farão uma festa nômade, um riso liso sobre o que se embaralha, viagem corporal, uma alegria de nomes, Bergson, Nietzsche... Que nada disso, nos nossos câmbios molares-moleculares, nas nossas linhas de fuga, esmoreça ou perca a consistência!, por movimentos alegres de exterioridade, por Bequadro, Linhas Autísticas, Passagem de Rito, Esquizofrenia, por *Mil Platôs*, por um livre fora!...

5. ESTÉTICA, DELÍRIO, DEVIR

“A vida não é apenas um campo de observação e experiência técnica: é também um campo de improvisação, de fenômenos, prazeres, sensações antipráticas, de inesperadas metamorfoses, de audácia espiritual. Operemos a síntese da loucura”.

(Murilo Mendes, Discípulo de Emaús)

5.1. DESARRANJOS DA LITERATURA EM DELEUZE E GUATTARI

Criticar a crítica não nos pareceu ser suficiente, como no país de Carroll, em que cada lance muda ou pode mudar as regras do jogo (DELEUZE, 2009, p. 61), convém dar-nos à experimentação de diferentes jogadas, alterando-as numa sequência, “(o que vai acontecer se...)” (DELEUZE, 2009, p. 61). Nesse tecido transbordante, engendrar outros esportes críticos, além de propiciar a desarticulação das regras enrijecidas do comentário, pode permitir percepções, descobrimentos e a ativação de estéticas inusitadas.

Para Gilles Deleuze, em *Um Manifesto de Menos* (1978), Carmelo Bene produz um teatro crítico. Em seu *Romeu e Julieta*, faz uma operação em Shakespeare. Não se trata de uma paródia, nem de um teatro dentro do teatro, nem de uma nova versão. Bene faz algo de mais inovador: procede por subtração. Subtrai um dos elementos da peça. Romeu é amputado. Mas isso não se detém num puro gesto negativo. Há, por assim dizer, muito de positivo nessa manobra: um surpreendente crescimento de Mercúrio, e de outros personagens. Diferentemente da peça original, não morre rapidamente, Mercúrio na verdade não quer morrer.

Assim, Carmelo Bene subtrai a literatura, o texto, os dispositivos regulares, as invariantes que atravessam o Teatro, de modo cirúrgico. Essa experimentação, ao contrário do que parece, “[...] comporta mais amor por Shakespeare do que todos os comentários” (DELEUZE, 2010, p. 29). Em *Ricardo III*, amputa todo o sistema principesco, apenas conserva as mulheres e Ricardo III. Ao suprimir as figuras que engendram o Poder de Estado, Bene permite que o rei passe por uma deformação, por metamorfoses e variações, para fazer do homem de Estado homem de guerra.

Nas peças de Bene nada dura, ele foge à constância, à eternidade dos atos, à permanência do texto. São curtas. Terminam com o processo de constituição do personagem, não finalizam com a morte, mas com um nascimento. Carmelo Bene tem consciência de que “O verdadeiro poder do teatro não é separável de uma representação do poder no teatro, mesmo que seja uma representação crítica” (DELEUZE, 2010, p. 33). Quando subtrai, é a própria forma do teatro que deixa de ser representação. Ou seja, seu procedimento de amputação mira estrategicamente os trágicos elementos estáveis de poder, para liberar uma nova potencialidade, para mover-se em um desequilíbrio contínuo.

Trata-se, então, em primeiro lugar, da constituição de um personagem no próprio palco. Até os objetos, os acessórios, aguardam seu destino, isto é, a necessidade que o *capricho* do personagem vai lhes atribuir. A peça se confunde primeiro com a fabricação do personagem, sua preparação, seu nascimento, seus balbucios, sua variação, seu crescimento. (DELEUZE, 2010, p. 28-29)

O dramaturgo italiano aciona, no entender de Deleuze, uma apresentação menor. Seu *menos*, a dita amputação, sempre está pois acompanhado de próteses, de insólitos nascimentos. O majoritário representa, o Teatro representa, assim como a História, “Mas os verdadeiros grandes autores são os menores, os intempestivos [...] o autor menor não interpreta seu tempo, o homem não tem um tempo determinado, o tempo depende do homem [...]” (BENE apud DELEUZE, 2010, p. 35). O majoritário flutua num falso equilíbrio, numa temporalidade específica que o menor irá abalar. Entretanto, seu teatro não se opõe, num dado sistema, a isso-aquilo; sem futuro ou passado, o menor talvez produza potentes esquecimentos. Por exemplo, a paz do Estado, elaborada num tempo determinado, sempre maior, cujas qualidades vão se disseminar e ofuscar as variedades, encontra no menor desgraças, deformidades, linhas de errância que causam desequilíbrio na falsa paz do homogêneo.

Em *Kafka* (1975), Deleuze e Félix Guattari irão conceituar a literatura menor a partir de três aspectos fundamentais: a) a língua maior ser “afetada por um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38), b) no menor tudo é político, mesmo as questões individuais se ligam à política, há sempre uma outra história agitando seu interior, c) “Tudo toma um valor coletivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 39). Portanto, a desterritorialização, o político e o coletivo são forças que atravessarão um espaço maior, um lugar em que se encontrará mantido um conjunto de representações estáticas. Dessa maneira, a coletividade de que se fala pode, já que estamos pensando em um fora da representação, não existir ainda ou não ser considerada como coletividade presente, por conta de uma percepção bloqueada. Por isso, a necessidade de haver Agenciamento Coletivo de Enunciação: não se deve conceber tal coletividade desterritorializante como algo acabado, manifesto e localizável.

Ao pensar a literatura de Kafka, Deleuze e Guattari se veem diante de uma máquina revolucionária. É nesse sentido, segundo o próprio Kafka, que “A literatura é mais assunto de povo que de história literária” (KAFKA apud DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 40, 2n). Em *Bumba-Meu-Poeta*, o Poeta conclama: “Precisamos de uma música \ mais

infernais, violenta \ para sacudir o povo” (MENDES, 1997e, p.129). O Jazbande sabe bem que “Este povo não faz nada sem auxílio musical” (MENDES, 1997e, p. 129). O Deputado, informado de que “[...] as últimas leis sociais exigem que o povo mande” (MENDES, 1997e, 130). Tal como Carmelo Bene *transpõe* o Teatro com suas *subtrações*, tal como Murilo quer sacudir o povo com uma lírica violenta, Kafka desterritorializa a Literatura, como espécie de grande língua. Eis novamente o poder majoritário em Teatro, Literatura, Língua, Lírica, História a sofrer subtração, minoração, infernização...

Em *Crítica e clínica* (1993), sua última obra publicada, Deleuze rediscute as relações da escrita e do que está além da linguagem. Já no prólogo nos adverte “O limite não está fora da linguagem, ele é seu fora: feito de visões e audições não languageiras, mas que só a linguagem torna possíveis” (DELEUZE, 1997, p. 9). Essas Visões e Audições não se constituiriam, no entanto, numa esfera privada, ou numa individualização do delírio. Em outros termos, assim como o delírio só poderia ser histórico-mundial, a literatura incidirá sobre os hábitos, extrairá outras línguas no interior da língua, estará sempre além de uma matéria vivida. Assim, cores e sons, pintura e música, a sobrevoarem a palavra, colocam a escrita em seu próprio fora, reinventam-na em outra geografia, em outra história. Dirá Murilo que “A missão particular do poeta consiste em desvendar o território da poesia, nomeando as coisas criadas e imaginadas, instalando-as no espaço da linguagem, conferindo-lhes uma dimensão nova (CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 183). A literatura é delírio de povo, é, como diria Proust, uma espécie de língua estrangeira (PROUST apud DELEUZE, 1997, p. 7).

Escrever seria em “A literatura e a vida”, de *Crítica e clínica*, sempre uma ação inacabada, “Escrever é um caso de devir [...]” (DELEUZE, 1997, p. 11). É um extravasamento, pois “[...] ao escrever estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível” (DELEUZE, 1997, p. 11). Desta maneira, é com a Vida, que atravessa as palavras e o vivível, que se faz literatura. O Homem, por exemplo, não forma devir, uma vez que configura a expressão dominante no vivível; a mulher, o animal, o vegetal, a molécula devêm, produzem uma zona de vizinhança, de indiferenciação, onde não se discerne entre mulher, animal, molécula... São imprevistos. Devir não significa, é claro, atingir determinada forma, está num “entre”.

A escrita e seu exercício comportam uma fuga (o atletismo, como nos diz Deleuze), de modo que se buscam desvios femininos, animais, moleculares, “A sintaxe é o conjunto

de desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 1997, p. 12). Não é para confessar os sonhos que se deveria recorrer ao jogo literário, nem para investir no excesso de realidade ou de imaginação, mas para potencializar o impessoal, para lançar-se ao nascimento da terceira pessoa que “[...] destitui o poder de dizer Eu [...]” (DELEUZE, 1997, p. 13).

Retornamos ao conceito de Agenciamento Coletivo de Enunciação. O enunciado, sempre em parcial constituição, deve encontrar permanentemente a saída num devir-revolucionário. Deleuze alerta com relação ao “[...] risco constante de que um delírio de dominação se misture ao delírio bastardo e arraste a literatura em direção a um fascismo larvado, a uma doença contra a qual ela luta [...]” (DELEUZE, 1997, p. 15-16). Portanto, a luta literária produzirá seus efeitos de saúde, de minoração frente a um homogêneo histórico e social, caso o dinamismo seja incessante, como se a imobilidade tendesse ao doentio.

Como é fácil notar, Deleuze propõe em linhas gerais uma disputa com relação à finalidade da literatura, o ponto em que é capaz de produzir saúde, quando encontra a Vida. Mas de que medicina literária falamos? É necessário esclarecer algumas distinções no tocante à literatura-saúde, no sentido deleuzeano. Em *A literatura e a vida*, Deleuze ainda usa oposições como língua maior e língua menor, mas não opõe literatura maior e menor, como fizera juntamente com Guattari, na análise de Kafka, por exemplo. Talvez, possa-se opor em *Crítica e clínica* literatura e “livros com intenções literárias” (DELEUZE, 1997, p. 17).

A gênese da língua-outra, ou atletismo de fuga, não se faz de uma vez por todas, consiste num processo no meio do qual o escritor tem a sensação de estar longe de alcançar seus propósitos. Mas muito mais do que um investimento no abalo puro das formas, “[...] mediante a criação de sintaxe”, ou de uma força estrangeira que “[...] não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por seu turno não sofra uma reviravolta [...]” (DELEUZE, 1997, p. 16), em Deleuze, o escritor está comprometido, eis sua situação medicinal, com uma coletividade singular, com uma enunciação coletiva de um povo menor, “[...] ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele” (DELEUZE, 1997, p. 15). Somente numa dimensão coletiva, abertas às Visões e Audições, onde o delírio é poético, que “A literatura é uma saúde” (DELEUZE, 1997, p. 9).

Uma outra distinção, na percepção-criação, faz-se necessária: os tipos de delírios. Há o delírio doentio que, preso à estreiteza do “Eu-Tu”, quer erigir uma raça pura e dominante. E o delírio saudável em que o menor resiste, agita-se sob as forças dominantes, “[...] e abre um sulco para si na literatura” (DELEUZE, 1997, p. 15). O estilo, sulco, a lira, o delírio¹⁰³ remontam a enunciação no agenciamento. Por exemplo, os personagens literários são empurrados num devir potente “demais para eles” (DELEUZE, 1997, p. 14). Funcionam como agências que potencializam o indefinido, “[...] seus traços individuais (amar uma rapariga etc.) fazem-no [o personagem] chegar a uma visão, ele vê o outro [...]” (DELEUZE, 1997, p. 14). Já que os personagens já não falam por eles, mas por outros (“em intenção de” e não “em lugar de” [DELEUZE, 1997, p. 16]), desenvolvem agenciamentos que possibilitam um acontecimento: a terceira pessoa, neles, tomar voz (*psicose*).

Diferentemente da enunciação conforme pensou Benveniste, em que apenas o Eu pode fazer um juramento, que o coloca na posição de vantagem pelo aqui-agora da enunciação ao Tu-Ele, o personagem literário experimenta a intensão de uma coletividade a ser percebida/criada. Nessa Beatitude literária, que lutará por uma remissão cósmica, ou destruição do entendimento, como pudesse dizer Schreber, uma força do impessoal ultrapassa o personagem. Mas em que ponto que se atinge, com os bestiários enunciativos, o dito “forte coeficiente de desterritorialização”? Precisamente, qual seria o instante em que o coeficiente, que aliás é presente em qualquer território, se tornará “forte”?

A escrita neurótica, aquela que cuida do Eu, da qual se ocupa o freudismo, é incapaz de formar devir (Murilo compreendia que a poesia como algo muito superior à “simples confidência” ou “jogo literário” [MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 183]), esse tipo de escrita, consoante Deleuze, não delira, não abre seus sulcos, uma vez que não passa, como passaria qualquer delírio, “[...] pelos povos, pelas raças e tribos [...]” (DELEUZE, 1997, p. 15), fora de pai-mãe. O escritor, embora funcione como médico, não é propriamente o ser saudável neste panorama, ele sofre ao agenciar as forças coletivas, ao demonstrar com sua fabulação singular a coleção de sintomas do mundo doente, “Do que viu e ouviu o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (DELEUZE, 1997, p. 14), “O sofrimento dos poetas, dos artistas e dos santos torna-se o

¹⁰³ Delirar: do Latim *delirare*: “afastar-se do sulco (*lira*) do arado. A riqueza provinha da agricultura simbolizada pelo sulco aberto pelo arado e onde se lançavam as sementes. Sinal de sensatez era dedicar-se à agricultura, donde, insensatez seria afastar-se do trabalho agrícola, da *lira*” (BUENO, 1968, p. 888, 2v).

estrume espiritual da humanidade” (MENDES, 1997o, p. 830 [aforismo 158]). O escritor não é doente, mas está longe de ter saúde de ferro.

Tais Visões e Audições, as Ideias do escritor, não pertencentes à língua alguma, surgem como paisagem em movimento, extrapolam a personalidade do artista, estragam as faculdades de sentir (“olhos vermelhos”, “tímpanos perfurados”). Os procedimentos da escrita são como que psicóticos, mas torna-se ainda necessário distingui-los de psicoses. Porque, “[...] quando o delírio recai no estado clínico, as palavras em nada mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas [...]” (DELEUZE, 1997, p. 9). Somente livre de engessamentos clínico-psiquiátricos é que a palavra experimentará seu devir, suas cores e sons.

Com rigor de fuga, Deleuze sai do esquema de enunciação “Eu-Tu” e volta-se ao “Ele” coletivo e menor; do neurótico (e demais estados clínicos) passa ao delírio; da língua maior à língua menor; do pessoal ao impessoal; do acabado ao devir; da sintaxe, da gramática à Vida que as interrompe e as reformula; da linguagem às cores e sons não languageiros, em suma, da literatura à Vida. Deleuze cita Virginia Woolf: “Quem fala de escrever? O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa” (WOOLF apud DELEUZE, 1997, p. 17).

Em “Gaguejou...”, Deleuze recorre de início a um comentário, o de que “[...] os maus romancistas sentem a necessidade de variar seus indicativos de diálogos [...]” (DELEUZE, 1997, p. 138), vão substituir o “disse”, por “murmurou”, “balbuciou”, “gaguejou”... Essas expressões preservam a distância do narrador para com o personagem, não deixam escapar misturas, nem agenciamentos, inferimos. Atente-se, antes de prosseguirmos, que o crítico Deleuze inicia seu texto com uma provocação, introduz um “Diz-se” (“On dit que les mauvais romanciers [...]” [DELEUZE, 1993, p. 135]). Isto é, a voz crítica deleuzeana com clareza percebe uma aporia – a de ter de dizer o “disse” dos maus romancistas. Eis aqui uma oportunidade para pensarmos uma outra via para a crítica. Em vez de o “crítico-romancista” dizer o que disse o autor literário, ou dizer aquilo que gaguejou esse personagem do livro, que chamamos autor, tentar fazer a crítica gaguejar, numa mistura de vozes, num lance em que “*dizer é fazer*”... Um *fazer* esportivo. A gagueira crítica abrirá um sulco para si no *corpus* literário. Isto é, fugir do “disse”, do “*On dit que*” crítico, para colocar também a crítica em seu fora, transbordante ao “Eu” literário e às identidades sem potência.

O gago não é mais o personagem. Nem mais, expandindo o que fomentara Deleuze, o escritor o único a gaguejar (verbo agora transitivo) a língua, mas será acompanhado de uma gagueira crítica (alinhando-se a Deleuze, é o fora da crítica, não está fora dela), será envolvido por maquinismos que pretendem solucionar o “*On dit que*” no agenciamento.

A crítica menor se propõe a assumir “defeitos de elocução”, linhas de errância, que não se enquadrariam meramente em falhas discursivas, em asserções sumamente despropositadas, como se poderia objetar, mas em alternativas desviantes, que querem desarticular os engessamentos a partir de “linhas abstratas infinitamente variadas” (DELEUZE, 1997, p. 140), nas quais o crítico, como um atleta de fuga, sob o risco de não mais encontrar simpatias com os produtos canônicos da crítica majoritária, que outrora já arquitetou e planejou a identidade do autor, com veneno de cadáver, se vê enfeitado pelo fora da escrita. Não se ocupará com a investigação dos elementos que mapeiam e dão lógica ao *corpus* literário, escapando-se às estratificações identitárias: “Quem fala de escrever? O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa”. Não apenas entre escritores, Woolf verá na gagueira crítica uma potência de bifurcação, uma heterogênesse inquietante, que empurra o exercício da crítica para um rito forense, em misturas que vislumbram, ao mesmo tempo, posições diferenciais, desequilíbrios dos sistemas de representação, para a música e a pintura da vida.

Os “Romeus” do texto, “a patota de príncipes” que obstruem devires e ofuscam por conseguinte as moléculas, a variabilidade contínua, a gênese da língua do povo menor, devem receber rigorosamente sua amputação, até a Representação gaguejar... É uma operação cirúrgica e precisa, focada na intensificação de coeficientes de desterritorialização – eis uma motivação para a operação crítica. Se ainda não estão fortes, por um lado, os dados de uma poética, seus coeficientes, poderá o crítico diante disso ter a liberdade de afetar o território? Se, de outra forma, são fortíssimos os coeficientes desterritorializantes, sabe-se lá conforme quais escalas e quais parâmetros de “medição”, bastará então à operação crítica designá-los, contemplativamente? Por que não tentar levá-la, com falhas de sistema, para longe de “sulcos costumeiros”?

5.2. JUÍZO ESTÉTICO KANTIANO

Escapando à razão, o belo em Kant é desinteressado, portanto, não pode ser racionalmente útil. Diferente do bom (o que é útil racionalmente) e do apazível (agradável

sensivelmente), o belo os transcende. Se intuir que o palácio quer o efeito de embasbacar, ou que está interessado em ser agradável, Kant em seu ajuizamento distingue-o do belo, e recrimina “[...] a vaidade dos grandes, que se servem do suor do povo para coisas tão supérfluas [...]” (KANT, 1995, p. 49). Na verdade, Kant não pretende cuidar da formação estética ou da cultura do gosto (KANT, 1995, p. 14). Mas da crítica, o que examina as faculdades em conjunto (KANT, 1995, p. 11).

Na faculdade de desejar, em que o sentimento prevalece em relação ao objeto, uma complacência universal devesse despertar-se ante o belo. Em relação ao belo, “O gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*” (KANT, 1995, p. 55). Todavia, aquele que uma vez disse o belo quererá adesão, “[...] uma reivindicação de universalidade subjetiva tem que estar ligada a esse juízo” (KANT, 1995, p. 56). Desse modo, constata-se o desejo de universalização da representação do belo, por um lado, e sua impossibilidade, por conta da própria esfera do sentimento, por outro (“[...] de uma validade universal subjetiva, isto é, estética, que não se baseia em nenhum conceito, não se pode deduzir a validade universal lógica” [KANT, 1995, p. 59]). Então, Kant proporá que “[...] todos os juízos de gostos são juízos singulares” (KANT, 1995, p. 59), dessa maneira, a coação ao belo não pode ser efetiva, ou fazer regra, “Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida” (KANT, 1995, p. 60). O belo seja talvez o que desperte, no estado de ânimo, nos sentimentos de todos, o desejo louco de um acordo unânime, de uma comunicabilidade universal sem objeto.

Outra vez, o prazer superior, transcendente, não está ligado a nenhum atrativo sensível (gosto bárbaro) ou a nenhuma inclinação intelectual (DELEUZE, 2000). Numa outra modalidade, no sublime, a razão impele a imaginação até o limite de seu poder: “[...] imaginação confrontada com seu próprio limite, forçada a atingir seu máximo sofrendo uma violência que a leva ao extremo de seu poder” (DELEUZE, 2000). Enquanto o belo, qualitativamente, apresenta um conceito indeterminado do entendimento (apresentação indireta do belo e de seu simbolismo), o sublime apresenta em projeção um conceito determinado, um prazer negativo (KANT, 1995, p. 90), pode ser objeto sem forma, ilimitação pensada, quantitativa... “pois o verdadeiro sublime não pode ser contido numa forma sensível, mas concerne somente às idéias da razão” (KANT, 1995, p. 91), a faculdade de imaginação sofrerá uma aspiração de progresso, até o infinito (KANT, 1995,

p. 96). Não será pelos sentidos, a sublimidade só pode ser encontrada no ânimo do que julga, e nunca no objeto da natureza. O oceano revolto por tempestade, diz Kant, não pode ser sublime. Apenas quando, em meio ao caos e à desregrada desordem na natureza, poder e grandeza podem ser vistos, projetados (“[...] e esta projeção efetua-se sobre o que há de informe ou disforme na natureza” [DELEUZE, 2000]). “Denominamos sublime o que é absolutamente grande” (KANT, 1995, p. 93). Entendemos que o menor de Deleuze e Guattari encontra aqui diálogos, boas antíteses (“*sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno*” [KANT, 1995, p. 96]). Em Kant, “Trata-se de uma grandeza que é igual a si mesma” (KANT, 1995, p. 96).

No *a posteriori* do simbolismo natural e da apresentação indireta do belo (“[...] a arte bela tem que *passar por natureza* [...]” [KANT, 1995, p. 152]), o gênio, cuja faculdade produtiva é pertencente à natural, criará uma segunda natureza. “Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra a arte” (KANT, 1995, p. 153). Ele traz em si a inata disposição de ânimo (*ingenium*). Sua disposição, notemos, é natural. Ao que cria o gênio, não se aplicam regras do conhecimento. Com ele, o entendimento é alargado, a imaginação libertada, “O acordo da imaginação e do entendimento, nas artes, só é vivificado pelo gênio, e sem ele ficaria incomunicável” (DELEUZE, 2000). Não é somente, portanto, pela originalidade de suas representações ou pela possibilidade de não assimilá-las senão subjetivamente que se lhe reconhecerá; sua arte embora seja inimitável (além do conhecimento) é exemplar; sua obra como algo análogo ao natural fornece regras, “[...] o gênio é um favorito da natureza [...]” (KANT, 1995, p. 164).

Sua habilidade não se deixa comunicar, “[...] morre com ele, até que a natureza em contrapartida dote igualmente um outro [...]” (KANT, 1995, p. 155). Ele comunica, porém, o belo natural com suas representações, “[...] uma certa audácia na expressão e em geral algum desvio de regra comum fica-lhe bem” (KANT, 1995, p. 164), portanto, para a composição de seus pensamentos um *modus aestheticus* e não *modus logicus*. Mas se é o gênio (e Newton não o é porque suas representações são escolares [KANT, 1995, p. 154]) que nos dá a regra natural do belo artístico como é que Kant (a não ser que seja dotado

naturalmente) pôde formular seus “é belo” e “é sublime”? De onde aprendera a bela regra do desinteresse?¹⁰⁴ Com quais gênios naturais?

5.3. A EDUCAÇÃO DA APARÊNCIA: a política estética Schiller

Ao escrever uma série de cartas ao príncipe Augustenburg, Schiller, 1795, influenciado pela estética kantiana, pretende avançar a discussão num caminho que seria o de uma espécie de estatização do belo, melhor exprimindo, *A educação estética do homem*, para que no curso da história finalmente se tenha condições de empreender “[...] a construção de uma verdadeira liberdade política [...]” (SCHILLER, 2002, p. 21). Enquanto, por um lado, “A utilidade é o grande ídolo do tempo” (SCHILLER, 2002, p. 22), por outro, será a partir de um belo desinteressado que o homem encontrará sua própria essência, “[...] é pela beleza que se vai à liberdade” (SCHILLER, 2002, p. 22).

Assim, o belo desinteressado kantiano será levado em Schiller à cena política, de modo que o simples ajuizamento estético “é belo” conterà alargamentos, ampliando-se sua natureza; o belo desinteressado, portanto, aparece como algo útil à construção da liberdade política (ao fim, o belo será bom e agradável). Schiller tem em vista que o “Estado continua eternamente estranho aos seus cidadãos [...]” (SCHILLER, 2002, p. 38). E sentencia sobre as faculdades da mente dividida:

De onde vem esta relação desvantajosa dos indivíduos, a despeito da superioridade do conjunto? Por que o indivíduo grego era capaz de representar seu tempo, e por que não pode ousá-lo o indivíduo moderno? Porque aquele recebia suas forças da natureza, que tudo une, enquanto este as recebe do entendimento que tudo separa. Foi a própria cultura que abriu essa ferida na humanidade moderna. (SCHILLER, 2002, p. 36)

Nesse contexto de fracionamentos espirituais, Schiller compreende que na sociedade grega antiga houve dias belos em que “[...] os sentidos e o espírito ainda não tinham seus domínios rigorosamente separados [...]” (SCHILLER, 2002, p. 36), diferentemente da “vida mecânica” (p. 37) do moderno, que “[...] é formada pela composição de infinitas partículas sem vida”; acorrentado a fragmentos, “[...] o homem só

¹⁰⁴ Dir-nos-á Kant: “Em uma palavra, a idéia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito” (KANT, 1995, p. 162).

pode formar-se enquanto fragmento [...]” (SCHILLER, 2002, p. 37). A unidade interior lhe foi rompida.¹⁰⁵

Para resolver essa discórdia fundamental do homem moderno, que o leva à infelicidade, entre o impulso sensível e o impulso racional, Schiller quer se valer da educação estética, da força unificante do belo, a *única* que lida simultaneamente com o sensível e o racional, em que todas as partes encontrarão a síntese no todo. Deposita pois no belo sua esperança de restauração da unidade (e lembra do divórcio entre Igreja e Estado). Por diversas vezes, suas indicações caem, como seria esperado, num tom místico-religioso. Dirá então que, “Embora [o artista] tome a matéria ao tempo presente, ele extrairá a forma dos tempos mais nobres ou mesmo da unidade absoluta e imutável de sua essência para além de todo o tempo” (SCHILLER, 2002, p. 50). Vago, Schiller não esclarece muito ao príncipe a respeito da genialidade no Estado laico, mas afirma que “somente o estético será um todo em si mesmo” (SCHILLER, 2002, p. 109-110), por isso, somente o belo é capaz de deixar a todos felizes.

Uma das coisas que desarticula o princípio de comércio laico do belo é que os gênios naturais da poesia, parece, não abandonarão estritamente o devaneio mítico-religioso, como a natureza de Homero (recheada dos mitos gregos), Hölderlin (sacrificando por exemplo Empédocles no vulcão para salvar a unidade), que tanto quis com sua poesia agradar a Schiller, e posteriormente, no século XIX, Rimbaud, que afirmara que apenas pelo *vidente* vivificar-se-á o *poeta*. Esta nossa arbitrária composição de gênios naturais, Homero (e os mitos gregos), nosso salto à Idade Média, Hölderlin (e seus hinos sagrados) e Rimbaud (e suas visões), mostra por assim dizer a estranha laicização do belo artístico, o desejo de um belo laico unificante, num intrincado espaço natural (onde a natureza artificial, inferimos, é que formará *um* Estado que não bloqueia essências aos indivíduos), e isso deixa evidenciar ainda a necessidade de dotes naturais de gênios cuja obra não apresente a velha natureza mitificada, aquela natureza que fabricava deuses, pois na nova disposição “[...] da cópia será refeita a imagem original” (SCHILLER, 2002, p. 50), já que os sentidos não levam à divindade (SCHILLER, 2002, p. 61). Isto é, mesmo se mitificada, é pelo estético que se experimentará o Um – pela síntese lúdica. Arte e Religião, “desvinculadas”, encantamento sem encanto. O belo laico **seria** o espetáculo unificante das

¹⁰⁵ Otto Maria Carpeaux observa em *Origens e fins* que “Homero já não tem pátria. Os seus assuntos desapareceram da literatura. Os poetas são declarados loucos, cegos de espírito, como ele era cego dos olhos [...] Apagou-se o sol de Homero (CARPEAUX, 1943, p. 20)

faculdades do homem, do indivíduo sem superstição; “[...] este impulso lúdico seria direcionado, portanto, a suprimir o tempo no tempo, a ligar o devir ao ser absoluto, a modificação à identidade” (SCHILLER, 2002, p. 74). **É** o novo sopro. Para um dia livre, o belo estético **é** que **SERÁ**.

Somente com o impulso lúdico (em Kant, a poesia é um jogo livre [KANT, 1995, p. 166]), haverá a reunião conciliadora e feliz do sensível (matéria, que tende à mudança, e que preenche o tempo, em passividade) e do racional (forma, que tende à conservação, e que esvazia o tempo, em atividade). Quando o investimento espiritual se volta para as forças do jogo humanizador, o jogo estético, o homem não pode ser, como mencionamos, fixado de maneira exclusiva no sensível nem tampouco consumado plenamente na moral racional. Mais que resolver a antiga dicotomia matéria e espírito, entre a necessidade sensível e o dever moral, viver-se-á em liberdade, em felicidade. “Mas como o artista se resguarda das corrupções de sua época que o envolve por todos os lados? Desprezando seu juízo” (SCHILLER, 2002, p. 50), isto é, refazendo seu entendimento. Em jogo com a educação sensível de Schiller, que destacara a prioridade do sensível (o homem vai do sensível ao pensamento), Jacques Rancière, conforme já vimos, proporá *A partilha do sensível*.

– Pela *aparência* do belo que se descobre a *essência* humana – capaz de conduzir o selvagem à contemplação. **É** o belo estético que permite a redescoberta da Calma Antiga, e reconstitui a síntese infeliz do animal racional; das forças opostas surgirá então a *viva forma*, através da qual se atingirá a máxima plenitude da existência, a inclusão absoluta de todas as realidades (p. 92-93), no livre sentimento e contemplação. Para tal, **São** três os estágios: o selvagem, em que “[...] o gosto rude a avançar [...] Cria figuras grotescas, aprecia as passagens bruscas, as formas opulentas, os contrastes gritantes, as luzes ofuscantes, o canto patético” (SCHILLER, 2002, p. 138), um belo excitante; o amoroso, em que o homem se livra das necessidades físicas, “O desejo amplia-se e eleva-se a amor [...]” (SCHILLER, 2002, p. 139); e por último o lúdico, o alegre jogo de aparência, “[...] em que desprende o homem de todas as amarras das circunstâncias, libertando-o de toda coerção moral e física” (SCHILLER, 2002, p. 139). Somente é pleno o homem quando joga (SCHILLER, 2002, p. 80). Da união natural, vai-se à união artificial; da República antiga, passa-se à revolução da maneira de sentir e contemplar, à República estética:

O Estado dinâmico só pode tornar a sociedade possível à medida que doma a natureza por meio da natureza; o Estado ético pode apenas torná-la moralmente necessária, submetendo a vontade individual à geral; somente o Estado estético pode torná-la real, pois executa a vontade do todo mediante a natureza do indivíduo. (SCHILLER, 2002, p. 140)

Diríamos que parece haver uma leve indecisão com respeito ao belo natural, que uniam os antigos, em relação ao belo artificial, que formará um novo indivíduo para o Estado laico, uma vez que a beleza promoveria intermediariamente a conciliação sensível-racional. Portanto, no jogo do belo schilleriano, ao menos no artifício de suas belíssimas cartas, não sabemos ao certo se os gênios seriam naturais ou se seriam artificiais, já que da aparência é que se chega à essência, já que o homem é um ser naturalmente artificial. Ao que inferimos, em Schiller, abandonou-se o poder de união do belo natural e passou-se à liberdade unificadora do belo artificial, o que permitirá incluir todas as realidades, inclusive a sensível (no progresso do selvagem, ao amoroso e ao lúdico); da República platônica (ou da sociedade grega antiga), passa-se à feliz República estética, na qual os indivíduos viverão livremente as diferentes identidades e serão ao mesmo tempo, no Estado acolhedor das singularidades, iguais.

5.4. CHEGOU A ERA ESTÉTICA

Na estética de Hegel já não persiste essa delicada hesitação. O belo artificial já é definido como superior, “[...] é possível afirmar, a partir de agora, que o belo artístico é mais elevado do que o belo na natureza. Já que a beleza artística é a beleza natural como que nascida duas vezes do espírito” (HEGEL, 2012, p. 19). Aos que acusam o belo artístico de ilusão, Hegel reage argumentando que, na verdade, a arte atinge a realidade mais elevada do espírito, ela supera as aparências e as formas imperfeitas deste mundo (HEGEL, 2012, p. 21).

Por isso, conferir às artes o *status* de mera imitação equivale a proceder uma ilegítima redução, uma vez que nas obras o sensível é espiritualizado. Se para os turcos os peixes pintados sofrem violência por serem representados sem alma, e que para eles “Essas pinturas acusarão seus autores no dia do Juízo Final” (dirá o peixe pintado: “[...] fizeste-me um corpo, mas nenhuma alma viva [...]” [HEGEL, 2012, p. 22]), Hegel chama atenção diante desses perigos para o caráter meramente técnico de imitação da natureza, isto é, decerto não serão jamais tais pinturas obras-primas (HEGEL, 2012, p. 24). Pois que ainda

não se libertaram da materialidade, nem atingiram o estado de pura aparência (HEGEL, 2012, p. 26-27). A natureza das obras é, portanto, espiritual.

Consciente de pertencer a uma nova era artística, uma era estética, Hegel presume que “A arte não dá mais satisfação das necessidades espirituais que os povos e tempos passados procuravam e encontravam apenas nela. Os belos dias da arte grega como o auge do final da Idade Média terminaram” (HEGEL, 2012, p. 30-31). A obra artística, então, tornou-se para Hegel um campo propenso ou mesmo destinado à meditação filosófica, sem dar plena satisfação como outrora, a arte agora enseja julgamentos, análises, além de um prazer imediato, em suma, “CHEGOU A ERA DA ESTÉTICA” (HEGEL, 2012, p. 30).

A natureza espiritualizada não mais basta a esse homem estético, tornou-se insuficiente, visto que, ele, “[...] por ser espírito, tem uma dupla *existência*” (HEGEL, 2012, p. 29). A poesia nesse sentido possuiria, de acordo com Hegel, uma vantagem em relação a outras modalidades de arte, “[...] a poesia é capaz de expor um evento em todas as suas partes, a sucessão de pensamentos e dos movimentos da alma, o desenvolvimento e o conflito das paixões e o curso completo de uma ação” (HEGEL, 2012, p. 128). É como se o espírito alcançasse nesse gênero artístico sua expressão de modo mais completo. A espiritualidade de seu caráter a livra do contato com a pesada matéria, para o filósofo, uma de suas diferenças para com as artes plásticas, “Ela [a poesia] exprime imediatamente o espírito para o próprio espírito [...]” (HEGEL, 2012, p. 128), num discurso dístico.

A excitar os sentimentos na alma, a poesia de modo geral evoca imagens no espírito. A lírica por seu turno volta-se para os pensamentos e os sentimentos, quando espírito enche-se de si mesmo, “[...] não a coisa em sua realidade exterior, mas o que está na impressão subjetiva, na experiência sentimental [...] e os movimentos da vida íntima” (HEGEL, 2012, p. 144). Mas Hegel afasta na excitabilidade desse mergulho íntimo o desinteresse das coisas da nação, não se trata para ele de uma paixão acidental e particular, “Isso seria como abrir um livro cheio de falsas concepções de um espírito que se entrega à tortura para atingir a uma bizarra originalidade” (HEGEL, 2012, p. 146). Mesmo prescrevendo essa espécie de fuga sensata em relação às discrepâncias ameaçadoras do horizonte da lírica, Hegel fundamenta que ao explorar grandes variações rítmicas, métricas, e tantas modulações no tecido das palavras, agitação, calma, saltos repentinos, marcha, o poeta lírico “[...] em uma relação muito mais estreita com o tempo” (HEGEL, 2012, p.

147) se defrontará conflituosamente com um mundo prosaico, como se realidade estivesse em prosa.

5.5. A LOUCURA DA COSMOVISÃO EM SCHOPENHAUER

Nesse campo de estéticas em devaneio, indicamos também a discussão de uma *Metafísica do Belo*, de Schopenhauer. Já no primeiro capítulo destaca a “[...] semelhança conhecida em todos os tempos entre a individualidade genial e a loucura” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 27). Enquanto Hegel preconiza a arte segundo uma atitude espiritualmente elevada, numa espécie de razão universal, ou numa necessidade de liberdade espiritual, cuja base é racional (ação e saber), mediante a qual se pretenderá conhecer o mundo interno e o externo, no belo metafísico de Schopenhauer “[...] a arte coloca totalmente de lado o princípio da razão, independe dele, para que, assim, a Ideia entre em cena” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 57). Criativamente, Schopenhauer vincula a Ideia platônica à coisa-em-si kantiana, aquilo que é independente de qualquer representação, para instaurar, a partir da relação com esses conceitos, a Vontade.

Partindo da oposição do racional e do genial, da vida prática e da imersão no essencial, aponta-se para a capacidade de pura intuição do gênio (SCHOPENHAUER, 2003, p. 61), de ação e saber intuitivos:

[...] de perder-se na intuição e de afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente para o serviço da vontade, isto é, seu interesse, seu querer, seus afins, e assim a personalidade se ausenta completamente por um tempo restando apenas o *puro sujeito que conhece*, claro olho cósmico; tudo isso não por um instante, mas de modo duradouro com tanta clareza de consciência quanto for preciso para reproduzir, numa arte planejada, o que foi apreendido [...] (SCHOPENHAUER, 2003, p. 61)

Porque “[...] se o gênio se encontra em sua atividade, opera-se nele precisamente aquele excedente da faculdade de conhecimento, a qual é orientada para a essência do mundo, e a própria pessoa é esquecida” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 62), e é mediante a esse processo cosmovisionário de apreensão de uma Ideia, a ser transposta em obras, que o artista se avizinhará ao louco. Além de marcar similitudes dos gênios em relação aos melancólicos, Schopenhauer vê na excitação nervosa e na absorção onírica geniais, pela própria veemência dos afetos, no seu sentir extremo em toda parte, isto é, seu conhecimento além do normal, o risco de o artista ir às raias da loucura. O filósofo da Vontade entende que o homem comum não permanece por muito tempo na experiência

intuitiva, tem preguiça. No entanto, ao gênio, o simples presente é habitualmente insuficiente, ou talvez, mediante a apreensão vivaz e apaixonada da imagem, como se a contemplação o mantivesse numa enérgica clausura ideal, sua própria impressão do presente seria mais vigorosa, por conseguinte, ele se torna ignorante de um mundo de relações, “Quanto mais relação, menos imaginação” (MENDES, 1997o, p. 820 [aforismo 40]).

Enquanto o homem erudito é o estudioso de sua época e das épocas precedentes, o genial será estudado por seus contemporâneos e por outrem nos tempos vindouros. O conhecimento racional, dependente do curso rigoroso de noções em uma dada sequência, é negligenciado, o gênio incorre muitas vezes em falhas lógicas, Schopenhauer indicia uma aversão geral ao campo matemático, “conceitos frios e incolores” são ofuscados pelo irracional (SCHOPENHAUER, 2003, p. 73, 74), este “[...] arrasta-o para o irrefletido, o afeto, a paixão” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 74). Assim como o melancólico se submete a representações que se sobressaltam em sua memória, como uma teia de eventos plurais que sofreu uma marcação de ideias fixas, o gênio percebe nas particularidades efêmeras as Ideias eternas, daí a inclinação do gênio para monólogos, “[...] suas representações se tornam tão vivazes que ele pensa tão somente na coisa discutida a pairar diante dele [...]” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 75). As obras geniais alegram, assim, a todas as eras, jamais são corrigidas por noções mais atuais e acertadas, permanecendo únicas.

Em seus passeios em manicômios, Schopenhauer lá reconhece com frequência sujeitos com disposições geniais, suspeita de que em algum ponto deveria haver uma fronteira entre gênio e loucura. A reflexão constante, pensamento contínuo e exclusivo sobre alguma determinação, e visão das coisas em sombria luz, tudo isso, conforme a descrição dos melancólicos por Willisius, seria cabível na visão de Schopenhauer à genialidade (SCHOPENHAUER, 2003, p. 81).

Schopenhauer retoma a discussão aristotélica sobre poesia e história. Uma vez que o gênio acessa um ideal, um conhecimento fora do mundo de relações, conhece o homem, mas não os homens, será mais capaz, portanto, com sua síntese poética, e dom intuitivo, de apreender o mais significativo, “Os antigos historiadores tornaram-se grandiosos justamente porque era poetas” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 207). Tal qual Aristóteles, à universalidade do dizer poético, Schopenhauer vislumbra o, por assim dizer, filosófico (já que inclui entre os homens de gênio o filósofo) “claro espelho da essência do mundo”

(SCHOPENHAUER, 2003, p. 74). Ao passo que na história se preconizará o domínio das biografias, ou ainda, surgirão aos montes as autobiografias, cujo plano da dissimulação estará inusitadamente ainda mais dificultado que as primeiras, o poeta ao colocar a fantasia sob o movimento de suas construções intuitivas afetará a fantasia do ouvinte, de modo que, atingido o verdadeiro em sua universalidade, purificado de toda causalidade e estranheza, chega à humanidade, e estimula o povo, superando exemplificações históricas isoladas.

De todos os gêneros poéticos, conforme Schopenhauer, o lírico é o mais fácil. Nele o poeta “[...] intui vivamente seu estado e o objetiva [...]” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 211), um tanto indiferente ao seu expositor. O comum estado de exaltação constitui a excepcionalidade da lírica, frente aos outros gêneros; sujeitos não-geniais, em entusiasmo momentâneo, às vezes podem produzir uma bela canção. Quando a natureza circundante é sentida por um eu, que a toma em sua consciência, ou melhor, em seu canto, este, o eu, parece partido, a “[...] calma espiritual imperturbável aparece agora em contraste com o ímpeto do querer sempre travado, sempre carente [...]” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 212), o sujeito do querer e o do conhecer, conquanto unificados no eu, não nos livram da sensação de contraste.

Dentre os gêneros poéticos, Schopenhauer elege a tragédia, “*a exposição do lado terrível da vida*” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 221). Os gêneros objetivos, não-líricos, como romance, epopeia e drama, são atravessados por uma noção de hidráulica. Os acontecimentos hidráulicos da tragédia produziram ótimos efeitos na bela água, uma espuma refinada e incomparável. Ou seja, fica esclarecido que nessa hidráulica de Schopenhauer a natureza participa do belo. Nos encanamentos dos aparelhos literários não-líricos, nos enredos lançados às substâncias, como “[...] jorrar para cima como permanecer calma produzindo reflexos, ou escoar, ou descer borbulhando em correntes [...]”, as tragédias atuarão por especiais estímulos hidráulicos, em seus obstáculos e fluências, “[...] o grau mais elevado de objetivação da Vontade, na existência do homem, desdobrado da maneira mais completa, com distinção aterrorizante” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 221). A tragédia, portanto, que aborda o sofrimento da humanidade, expõe em grandeza de efeito “O conflito da Vontade consigo mesma [...]” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 221). Seja na tragédia de destino (motivada pelo acaso ou pelo erro), seja na tragédia de caráter (motivada pela perversão da maioria), a Vontade, presente em todos os indivíduos da plateia, de maneira mais violenta em uns, mais branda em outros, aparece em seu maior

grau de objetivação, suprimindo o egoísmo de cada um, visto que a grande infelicidade torna-se a de todos. Eis a partir daí uma interessante alternativa para lidar com essa espécie de consistência formada nos discursos estéticos, avaliar a densidade terrível e singular, seu caráter e destino, a espuma e os resíduos de um dado sistema e de seu mecanismo do sentir.

5.6. CANTOS PATÉTICOS

Nos seus escritos joviais, em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche irá contrapor as tragédias modernas às antigas, abrindo o espírito às Grandes Dionisíacas. Ao mencionar os contrapontos sonoro-coloridos da música moderna, as modulações que pareciam atrair mais os olhos que os ouvidos, Nietzsche o reprova:

Este princípio prova, quando muito, o mau hábito moderno de não podermos gozar como homens inteiros: estamos como que despedaçados pelas artes absolutas e gozamos só enquanto pedaços, ora como homens-ouvidos, ora como homens-olhos etc. (NIETZSCHE, 2005)

Um desafio ao homem moderno despedaçado é portanto “aprender a gozar como homens inteiros” (NIETZSCHE, 2005). O drama antigo florescera como uma grande epidemia, uma “epidemia popular” (NIETZSCHE, 2005). O drama, que pende mais ao sofrimento que ao agir, não se tratou de uma cultura livresca, como a que os leitores modernos envolveram Sófocles e Ésquilo, mas de uma espécie de experiência comunitária de “estados extáticos”, muito afastada das harmonias, dos enigmas simbólicos do catolicismo, bem como das separações modernas da música e da poesia – “a natural ligação entre a linguagem das palavras e a linguagem dos sons ainda não tinha sido rompida” (NIETZSCHE, 2005). Nas festas ensolaradas, não se propunha a confundir; conforme Nietzsche, “[...] [o drama] não começou com alguém que tivesse se disfarçado e quisesse enganar os outros: não, começou antes, quando o homem está para fora de si e se crê transformado e encantado” (NIETZSCHE, 2005). Nesse caminho, era necessário entrar em outro ser, portar-se como encantado.

É “uma lírica objetiva”, uma vez que se entoava a canção a partir do estado dos seres mitológicos, “O mais importante princípio na economia do drama antigo era propriamente o de que o coro devia ter diversas grandes oportunidades para manifestações patético-líricas” (NIETZSCHE, 2005). Nesses contrapontos de antigo-moderno, Nietzsche observa que a música dos gregos dionisíacos está mais afinada aos sentimentos dos

homens de nosso tempo que os da Idade Média, quando se sufocavam as melodias. “Enquanto a música intensificava o efeito da poesia, a coreografia (*Orchestik*) esclarecia a música” (NIETZSCHE, 2005). A dança é que permitia visualizar a canção.

5.7. A COISIDADE E A ARTE

Diante de um âmbito pretensamente geral das artes, mais um esporte estético nos incita: Martin Heidegger com *A origem da obra de arte*. A verdade estética de Heidegger é grosso modo corretiva (do discurso estético) e desvelante (da essência da arte). Como habilidoso arqueiro da essência, Heidegger supõe que a verdade enquanto desvelamento, no sentido mais profundo e amplo da filosofia clássica, é eficaz para saber ou obter uma origem (“[...] aquilo a partir de onde e através do que algo é o que ele é e como ele é [...]” [HEIDEGGER, 2010, p. 35], nos dois últimos *é(s)*, a essência), ou ao menos com sua flecha certa um tiro no *sendo* (ente) da obra de arte, movendo-se no caminho da essência do ser (HEIDEGGER, 2010, p. 219).

Ele não abdica já de partida a correção necessária do verbete *aletheia* (desvelamento do sendo), cuja má tradução e compreensão teriam conduzido o pensamento ocidental a um destino de confusões ao se tomar a “verdade”. Em outras palavras, diríamos, aquém da verdade, que Heidegger disputa (no seu jogo de precisão) a verdade enquanto desvelamento, desvelando pois a verdade num desvelar daquilo que desvela, e derradeiramente, busca fazer o desvelo da arte como o que poderia ser desvelador do ser. De tantas essências confusas, sobretudo no discurso estético, Heidegger teria descoberto a essência da essência artística, denunciando que a estética se voltara de certa maneira ao ser-utensílio e não ao caráter de obra da obra, quando a interpretou quase exclusivamente sob o esquema conceitual matéria-forma, por essas razões, era preciso desvelar a verdade artística: “A arte se tornou uma palavra à qual nada mais de real corresponde” (HEIDEGGER, 2010, p. 37). Ele quer liberar o artístico do peso da coisidade da coisa, ou distribuir da arte em espiral as demais essencialidades, afastando-a de coisas e utensílios, como ocorre com os sapatos de camponês pintados por van Gogh (Heidegger esclarece que não serviriam para dança). Por maior que seja a influência coisal da coisidade da coisa, no objeto artístico, será através da obra que acontecerá a arte, ainda que os hinos de Hölderlin fossem enfiados nas mochilas dos soldados alemães, ainda que as telas de van Gogh estivessem penduradas nas paredes dos museus. Entretanto não resistimos contestar que, quando eleger como uma objeção a ser vencida a coisidade da coisa e o ser-utensílio do

objeto artístico, Heidegger não parece ter visto ou considerado Nijinski dançar.¹⁰⁶ Então talvez não fosse afetado o bastante por *pulos primordiais* (os sentidos etimológicos de origem, de *Ursprung* [p. 226]). Curiosamente não inclui a dança entre as modalidades de arte que ganham comentário, assim como também o fizeram tantos estetas. É certo que se possa indicar coisidades num dançarino, como uma dada “técnica” de movimentos e seu corpo, numa fácil contra-argumentação que demonstre tantos suportes coisais, mas insistimos que se esquecer da dança, estranha talvez ao nome grego *techné*,¹⁰⁷ sinaliza para nós de modo mais geral a vivência num tempo de encantamento laico da arte, em sua autonomia, autodivinização, no seu voltar-se para si própria – é ao menos como vemos o “libertada para o seu puro permanecer-em-si” que Heidegger presentificou (HEIDEGGER, 2010, p. 99). Ele, porém, não deixa de girar suas proposições (giros que permitem superar paradigmas lógicos [p. 39]), de fazer círculos, pausas, acidentes, e movimentos graciosos, com a essência da arte, da obra, da verdade, da coisa, do utensílio, da *poiesis*, da linguagem... Num balé essencial, traz como as essências se tocam e se desvelam uma nas outras, de modo que o próprio filosofar encontre seu desvelamento íntimo. Não obstante o brilhantismo de seu espetáculo verbal, Heidegger comprime o olho para o tiro essencial.

Se fôssemos brincar momentaneamente de arqueiro com este pensador hábil, que dispensa gatilhos mecânicos, entrar no seu jogo, mas tão-logo sairmos e arriscarmos outros esportes, ou quem sabe mudarmos no seu jogo Ideal certas regras, talvez do arco filosófico à lira, atiraríamos um tiro simples no espetáculo mítico: “A dança está no princípio do culto religioso; sua influência se estende a todas as coisas” (MURILO, 1997o, p. 877 [aforismo número 625]). Mesmo, ao risco de flecha ao mato, nós entendemos o artístico como o que historicamente nasce com espetáculos religiosos, seja o canto, a música, a dança (esquecida), ou mesmo a poesia, tomada em suas várias formas na cultura grega antiga, enfim, tantas tragédias e catarses que participavam nas festas a Dionísio. A pintura, escultura, arquitetura (outros modos de arte reconhecidos por Heidegger), defenderíamos

¹⁰⁶ Assim exprime Nijinski em seu diário: “Ela [sua mulher] acha que eu sou louco, pois pensa demais mesmo. Eu penso pouco, por isso compreendo tudo que sinto. Sou o sentimento na carne, e não a inteligência na carne. Eu sou a carne. Eu sou o sentimento. Eu sou Deus na carne e no sentimento. Eu sou um homem, e não Deus. Eu sou simples. Não é preciso me pensar. É preciso me sentir, e me compreender através do sentimento. Os sábios refletirão sobre muitas coisas, e quebrarão a cabeça, pois o fato de pensar não lhes dará resultado algum” (NIJINSKI, 1998, p. 48).

¹⁰⁷ Heidegger também corrige a insistente significação dada a *techné* e a *technités*, as quais segundo ele não remeteriam a artista e a artesão. *Techné* nomeia um modo saber, com efeito, a essência do saber: *aletheia* (HEIDEGGER, 2010, p. 149). Novamente, Heidegger desvela, recorrendo *habitualmente* ao desvelar. Existiria desvelamento possível fora deste hábito desvelante?

assim também. Estas *turas* talvez um pouco mais, à intuição da coisidade, objetais (as quais foram concertadas com as outras pelo filósofo na *obra*, “pedra, madeira, bronze, cor, língua, som” [HEIDEGGER, 2010, p. 111]), ou que pudessem ser aparentemente alheias a espetáculo, e o próprio Heidegger nos asseverará sobre o colocar artístico, encontram a consagração, da Terra, elevam-se e ficam abertas ao Mundo: “Instalação não significa aqui o mero colocar. Consagrar significa tornar sagrado [...]” (HEIDEGGER, 2010, p. 107). No entanto, se por um lado em Heidegger “Esta instalação é o erigir no sentido de consagrar e glorificar (HEIDEGGER, 2010, p. 107), no edificar da obra instalante, como o movimento que nela encontrou repouso, por outro lado, o que se abre é o mundo – a arte mundifica. Instalar o Mundo e elaborar (e não mero labor) a Terra, logo, Mundo e Terra em disputa no ser-obra da obra. Todavia, em vez de os deuses estarem presentes no templo (presentificados pela obra, como argumentou Heidegger, portanto, comprimindo-se aí o mito à presença de um ente na obra), personagens míticos presentificados pelos artistas nas tragédias, ou mesmo nas máscaras dos atores, como está a sugerir o jogo móvel de “conjuntos” de Heidegger, para nós, seria a escultura de Fídias que no simbólico participa na possibilidade de imaginar como seria se Zeus aparecesse aos nossos olhos, pelo mito que Zeus se desgarrar da pedra, que se faz obra, é o mítico que a instala. Presumimos que o templo sempre esteve presente no mito, antes de os deuses serem presentificados, durante todo o rito da construção, a mística escorregava, imaginamos, nas mãos junto com o bronze. Essa tal abertura na pedra (Terra), Heidegger chamou de Mundo, insinuou a consagração, mas deixou de certo modo contida a sacralização, ficou “contida” na abertura da mundanidade. Murilo Mendes, consciente de que vivemos sobre as ruínas da alegoria, faz o inverso, “O Herói Sai da Estátua”, o homem luta para desmitificar-se, não gosta de se exhibir, não aguenta mais o calor, quer vestir pijama, rejeita a rosa da mulher, veja-se que aí a saída da pedra representativa é o começo da poesia. (MENDES, 1997k, p. 170). O mítico, é claro, não poderia se reduzir à aparição da imagem de um personagem, a imagem visitante que “está” na pedra. Embora não ignore de todo a participação do sagrado e mesmo do mítico na instalação artística, Heidegger não desvelou a ritualização, a Beatitude artística, nem a remissão cósmica do mundo. Curiosamente, Nietzsche foi quem lembrou da dança de Dionísio.

A questão se torna portanto a vigência de um modelo discursivo com o qual administraremos a discussão sobre o artístico, em suma, a política de uma relação com a

representação, já que “Obras de arte são conhecidas de todo mundo” (HEIDEGGER, 2010, p. 41). À nossa dedução errônea, várias mundanidades distintas, em tantas civilizações, distantes da áurea grega, fizeram, fazem arte, “As mais antigas tradições – quase imemoriais – constituem o lastro da poesia” (MENDES, 1997o, p. 825 [aforismo 100]). Como no que chamamos galileico, o astrônomo atrapalhadamente precisou recorrer a uma língua antiga, na utilização da qual por séculos se entendia, como acreditava Swedenborg, a criação como palavras de Deus, estando em Galileu ainda precária ou impossibilitada a declaração geométrica, então, verbalizou em caracteres antigos... Enfim, poderemos *compreender a poesia* sem o supremo das palavras gregas? Estamos autorizados a outros “fazerem” no ocidente? Fora da lei suprema de todo o discurso, como colocou Foucault em resposta a Derrida, ou alheios à maquinaria lógica (ou de conjuntos díspares de lógicas)?

Quando miramos no espetáculo mítico, como a nascente do ritual artístico, é por que o ritualístico poderia ser observado em tantas culturas, não somente na grega clássica, e em exemplos “Ocidentais”, no entanto Heidegger faz a habitual razoável defesa: “Sabemos nós, quer dizer, consideramos nós a essência do originário?” (p. 201). Ele próprio, e isto não poderia ser desconsiderado, com as mãos firmes na essência, percebe escandalosas mudanças históricas:

Ela aconteceu no Ocidente, pela primeira vez no mundo grego. O que futuramente se chamou ser foi posto em obra de forma paradigmática. O sendo assim inaugurado no todo foi então transformado no sendo no sentido do criado por Deus. Isto aconteceu na Idade Média. Este sendo foi de novo transformado no começo e no decorrer da Modernidade. (HEIDEGGER, 2010, p. 197)

E note-se que no seu esporte de essencializar a arte ocidental no esquema pensamental grego, mesmo se se levanta a vogal de ocidente à maiúscula, há assumidamente clareira e velamento. E mudanças históricas embaraçosas. Mais uma vez o pensador não se abre à “falha lógica”, não arrisca perder-se no fora de uma cultura filosófica, em vez disso corrige a todos do Ocidente dizendo, lecionando pomposamente que “No sentido grego” tal coisa, tal ente... Heidegger, cujo pensar sem dúvida é venerável, e jamais dispensável, com elegante pose olímpica a nosso ver errou origem da obra de arte.

De qualquer maneira, quais sejam as validades civilizacionais e legitimidades dessas reuniões essenciais, dessas sínteses giratórias, ainda que a noção de arte em

Heidegger não se efetive num exaurir de instalações do sagrado, também não pôde aplacar com suas essências, amarradas umas nas outras, os Ritos de Passagem. Não só não desvelou a ritualização, quando preferiu passar da mera coisa ao acontecimento da obra, como na “*verdade*” não deixou de aprumar um rito filosófico, de mover-se do *ente* ao *ser* – Rito de Passagem ontológico – indo também da arte ao ser. Ao que propôs que a essência da arte é *poiesis*,¹⁰⁸ conquanto isso não reflita um fluir não-objetal que desejamos, para efetivar a instalação do sagrado bastaria um pequeno pulo. Como fundação da verdade: o doar, fundamentar e principiar, “A fundação é um exceder, uma doação”. Nesse fazer esportivo heideggeriano de passar (exceder, doar, irromper), sem pulo?, no que tange à origem artística, passamos do acontecimento da obra heideggeriano à quixotesca ritualização artística mítico-espetacular, grega e não-grega, Ocidental e ocidental, e soltamos as reticências, para o outro lado, que não significam o tudo no mundo, mas o aberto...

5.8. A CAOSMOSE E OS UNIVERSOS EM GUATTARI

Numa transgressão do lugar ontológico, Félix Guattari em *Caosmose* anuncia uma proliferação dos Universos de referências em Territórios de existência. Isso equivale à recusa da estrutura, de universais redutores, como por exemplo, o Significante, o Édipo, o Matema, o Capital, o Ser... Ante esses corpos, Guattari intuiu a necessidade de maquinação de incorporais desterritorializantes, seus Universos de referência que singularizam: movimentos maquínicos subjetivos sem pretensão estrutural, conglomerados sem o despotismo de eternidade e de universalidade redutora, representacional.

No intento de uma ontologia do diferente, que se isenta de constantes, de Ser previamente concebido, perfumado no Absoluto, seja a das entidades transcendentais do arcaísmo religioso que instauram fixas leis existenciais, seja a da ciência que quer atingir o imutável por formas frias, isto é, longe de teorias sistematistas, Guattari vai preparando a heterogênese. Esta será apenas possível numa ontologia possibilista, que se abre constantemente a novas existências fora do que estava, de uma vez por todas, arranjado, ou, para sermos mais claros com relação ao distanciamento para com Heidegger, onde o

¹⁰⁸ O verbo *Dichtung*, traduzido para *poiesis*, por Idalina Azevedo e Manuel Antônio Castro (p. 238-243), exprimiria a essência da linguagem e da arte, “A palavra *poiesis*, como **ação de sentido e linguagem**, implica não apenas um narrar inaugural (doação dos deuses aos áugures) [...], ela concentra essencialmente o próprio manifestar-se (**ação**) da verdade (**sentido**) do ser no sendo”. Originário do verbo latino *dictare*, que remete a dizer e doar, assim, *poiesis* consiste no “deixar-trazer-para-fora” (p. 241), no denso do doar sagrado.

maquinismo antecede o Ser, como sua essência (aqui máquina não pertence à *techné*). Este paradoxo que empurra para uma espécie de fora ontológico, “essência antecessora ao Ser”, nos levará ao regime molecular, conceito próximo à microfísica do poder de Foucault (GUATTARI, 2012, p. 33); com os Universos incorporais, Guattari pretende remontar, ou melhor, rearranjar os territórios existenciais, numa ruptura molecular das três ecologias (o meio ambiente, o *socius* e a psiquê [GUATTARI, 2012, p. 32]).

Portanto, quando remete a um novo paradigma estético, Guattari não está indicando o regime formal das artes, mas vai reforçar, no que chamaríamos de Passagem de Rito, uma política radical de experimentação ao conservadorismo cultural, empobrecido por universais: o Capital que empobrece as relações de trabalho, o Significante que estratifica o sentido, lançando impossibilismos ao *não-linguageiro*, como diria Deleuze, e o Ser que barra improvisos ontológicos. Guattari se presta com sua estética caósmica a recriar incessantemente a subjetividade, assim a conceitua:

[...] o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva. (GUATTARI, 2012, p. 19)

Repare-se que a subjetividade, enquanto *autopoiesi*, não se localiza na, ou se prende à, esfera dos sentimentos do sujeito, tampouco nas representações de seu desejo, mas em um cruzamento de, “Viver a poesia é muito mais necessário e importante que escrevê-la” (MENDES, 1997o, p. 843 [aforismo 186]), forças criativas para as três ecologias, em complexos de subjetivação, trata-se por assim dizer de uma *autopoiesi* coletiva, porque as instâncias (individuais e coletivas) precisam estar em posição de emergir, de ter condições de avançar sobre os espaços existenciais, os quais são refundados ininterruptamente nas multiplicidades, para a “invenção de novos focos catalíticos suscetíveis de fazer bifurcar a existência” (2012, p. 30), para a autenticidade existencial. Tudo isso derivará de uma lógica dos afetos, isto é, de uma lógica de intensidades não-discursivas, a qual promove a ascensão de subjetividades emergenciais, em catálise poético-existencial.

Nessa linha de subjetividade “parcial, pré-pessoal, polifônica, coletiva e maquina” (2012, p. 33), a poesia e a música, no seu ímpeto mutante, mais que ritornelos existenciais, tornam-se complexos que vão unir componentes heterogêneos (*Phylum*). A poesia não desenvolverá apenas rupturas nos tecidos significativos, mas focos de subjetivação: “[...] a

poesia, atualmente, talvez tenha mais a nos ensinar do que as ciências econômicas, as ciências humanas e a psicanálise reunidas!” (GUATTARI, 2012, p. 33). Assim como a Vida de que nos falara Deleuze, a poesia em combate à redução da polivocidade ontológica pode desenvolver interfaces maquínicas heterogênicas. Mas qual então seria a razão de Deleuze e Guattari agenciarem tão pouco os poetas? Ou melhor, qual o porquê da negligência à lírica? Todavia, de toda maneira, as intensidades afetivas e cósmicas é que estão em jogo, não o poema. A poesia importa, é provável, por seus Phylum maquínicos e suas matérias caóticas (Fluxos), ou seja, pela possibilidade de aglomeração de fatores heterogênicos de subjetivação, por propiciar uma relação pática, por seu mecanismo de desequilíbrio em meio à Caosmose.

[...] cabe especialmente à função poética recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e resingularizados. Não se trata, para ela, de transmitir mensagens, de investir imagens como suporte de identificação ou padrões formais como esteio de procedimento de modelização, mas de catalisar operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência. (GUATTARI, 2012, p. 30-31)

É a operação que é poética, melhor dizendo, o procedimento que se faz cósmico. Não se apela aí à forma pura do dizer poético, de um modelo existencial, seja de uma máquina ontológica, científica, histórica, poética, mística etc. Esse esporte caótico abala não somente a zona de enunciação, mas improvisa novos edifícios existenciais, “Quem fala de escrever”... Defrontando-se com o mundo estático, a poesia mobiliza a reinvenção dos territórios subjetivos, no cruzamento de incorporais, segundo o explorar do caos e da complexidade, já que “O desfecho modernista deve frustrar o unidimensionalismo [...]” (2012, p. 140), assim como Murilo, “Sabendo que na casa da arte são muitas moradas” (MENDES, 1997b, p. 1313). Com o paradigma cósmico, “os Universos são como focos de eternidade aninhados entre os instantes” (GUATTARI, 2012, p. 29).

Uma vez que tantas modelizações se territorializaram nos espaços existenciais, como as invenções psicanalíticas que se fizeram esquemáticas, o Ser atormentado por universalismo, o Significante refém de sua própria propensão estruturante, à urgência de uma transversalidade que lidasse com os aglomerados da vida psíquica, cultural, ontológica, à exigência de um inconsciente “mais esquizo”, de uma vertigem caótica mais aberta ao heterogêneo, emergia a construção incorporal da esquizofrenia, por Guattari e também Deleuze, “A psicose não é um objeto estrutural mas um conceito; não é uma essência inamovível, mas uma maquinação sempre recomeçada” (2012, p. 89). Não

significa obviamente a redução, a estratificação encerrada do discurso psiquiatra, “A Caosmose esquizo é um meio de apercepção das máquinas abstratas que funcionam transversalmente aos estratos heterogêneos” (GUATTARI, 2012, p. 96).

5.9. ESTÉTICA DO PROBLEMA

Em questão, conforme percebemos, a influência para os territórios existenciais de *autopoiesi* maquínica, de intensidade dos afetos. Guattari reconhece como o conceito germinal dessa experiência não-discursiva a duração de Henri Bergson (2012, p. 37). Diante disso, faz-se necessário especular uma estética em Bergson. Como sabemos, Bergson não a formulou. Chegaremos, portanto, a uma hipótese de estética, a última hipótese esportiva do capítulo.

Com *O pensamento e o movente* (BERGSON, 2006, p. 55), Bergson põe em relevo o esforço que deverá consumir a filosofia: colocar problemas. É preciso escapar das comodidades e das ideias gerais que a linguagem, em seus hábitos sociais, nos transfere para se atingir o problema verdadeiro (RIBEIRO, 2014, p. 145). O falso problema cuida levantar enigmas cujas soluções já estão prontas, submetidas às condições previamente dadas, como que elaboradas pelo organismo social, já identificadas como incógnitas nos mapas da cidade, não participam no impensado. Mais cedo ou mais tarde viriam à tona. O bom problema, ao contrário, não se fia em descobrir, mas em inventar, em voltar-se para o que não era, “poderia não ter surgido nunca” (BERGSON, 2006, p. 54-55). A descoberta circula no domínio do que já existe, assim, torna-se mais imprescindível encontrar o problema, “[...] pô-lo muito mais do que resolvê-lo” (2006, p. 54), fugindo-se assim do “tudo está dado”.

Pensar a relação com o literário, nessa direção, nos inserirá mais na criação que na análise, de modo que os termos nos quais será realizado o contato devem ultrapassar, como já insinuamos, o domínio do que *é* a obra, nas suas infinitas possibilidades. Não se trata de explicá-la, de desvendar seus mistérios, nem de seguir indícios, por mais Beleza que haja nas hipóteses. Mas tomá-la como um movimento inacabado. Indagaremos em silêncio: “Qual problema encontramos?”. E ainda: “Que colocaremos?”. O possível, junto com o nada e o intenso, aparece em Bergson condenado à fabulação, ao falso. Orienta-se aqui pelas qualidades do problema.

Uma das revoluções de Bergson, em *Matéria e memória*, foi deslocar “o passado não mais é”, “o presente é”. Mostra-nos que o passado ~~é~~, o presente é que não é. Pois este tem por natureza deixar de ser. Seria o ponto mais contraído do passado, na imagem de um cone, que se distenderá para um passado em geral. Graças ao outro que um se realiza. Na verdade, não são momentos sucessivos (DELEUZE, 2012, p. 50), mas coexistentes. O passado ~~é~~ contemporâneo ao presente, exercendo sobre ele sua pressão na percepção, na lembrança.

A realidade acontece no tempo movente, a inchar-se com o imprevisível. Ao futuro confere uma diferença de qualidade (RIBEIRO, 2014, p. 146). Poderíamos exprimi-lo como uma evolução criadora; sob impulsos vitais, o futuro desarticula as condições atuantes do passado, mesmo no que se repete ou parece repetir-se. A própria consciência em duração não pode premeditar as mudanças do tempo, seu porvir. A ilusão de uma previsão se daria exclusivamente num tempo espacializado, coadunado ao número, onde as linhas, quebradas ou alongadas, podem indicar suas tendências, suas sucessividades (RIBEIRO, 2014, p. 146).

Mas o espaço, passível de ser dividido tanto quanto se quiser, é percebido em grandezas. No campo objetivo, não se desatam diferenças qualitativas. Não se deixa passar duração. Ficamos aí no rigor matemático. Uma determinada grandeza, por exemplo, 4, possui 4 partes idênticas, a serem divididas, como dissemos, infinitamente, mas o espírito a contém não é divisível. Mesmo quando se sai de um ponto a outro, do 1 ao 2, há sempre uma mudança de ritmo e de aspecto, como notas acrescidas numa melodia. Mas estas qualidades do ponto 2, as diferenças, não seriam consideradas. Porque há uma abstração de um campo homogêneo, onde operam os idênticos. Nesse uno-múltiplo, de partes recomponíveis (BERGSON, 1988, p. 57), o espírito e a qualidade ficam em segredo, ou desconsiderados. No espaço ~~existe~~ sempre um misto com o espírito.

É indispensável revolver, pois, os problemas em função do tempo e não do espaço, em função do heterogêneo e não do homogêneo, onde há movimento e não onde há sucessão, em ultrapassagem ao analítico. Bergson insistia muito em que

[...] nossos estados de consciência se solidificavam em palavras, e que nosso eu concreto, o nosso eu vivo, se recobria com uma crosta exterior de fatos psicológicos nitidamente desenhados, separados uns dos outros, por consequência fixos. Acrescentámos que para a comodidade da

linguagem e a facilidade das relações sociais, tínhamos todo o interesse em não abrir esta crosta [...]. (BERGSON, 1988, p. 117)

Em Bergson, há um encantamento com relação a “[...] estados de consciência profundos [...] são qualidade pura; misturam-se de tal maneira que não se pode dizer se são um ou vários [...]” (BERGSON, 1988, p. 95). Esses estados profundos tinham o poder de fazer estalar a crosta dos estados fixos, a despeito da linguagem, do social, do espaço, “[...] são infindos elementos diversos que se afundam, se penetram sem contornos precisos, sem a menor tendência a se exteriorizarem um relativamente aos outros” (BERGSON, 1988, p. 92).

Para inserir-se nas heterogeneidades, o método bergsoniano é o intuitivo. Seria a agitação de um “eu ignorante do espaço” (BERGSON, 1988, p. 86), de modo que não se percebe sucessão de corpos, nem mesmo se simbolizados, abstraídos em fórmulas, aptas a conferências. Em outro propósito, a intuição enseja uma penetração mútua de elementos, o espírito toca o espírito, cursando um movimento indizível. Apenas haverá duração no indivisível do heterogêneo, não reconstituível pela linguagem, pela fixidez dos nomes.

Os estados psicológicos não cessam de mudar. Esta é a real duração. Um tipo de série em que um estado estaria dentro do outro – sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, “sem parentesco com o número” (BERGSON, 1988, p. 75). Os estados transitam, em multiplicidades, enriquecendo-se cada vez mais nos progressos; na ciência, o tempo surge como fantasma do espaço, numa coleção de unidades idênticas (RIBEIRO, 2014, p. 147).

Nessas duplicidades platônicas, Bergson opõe uma “vida psicológica superficial” (BERGSON, 1988, p. 88), solidificada como as palavras e a extensão espacial, a um eu profundo e móvel, que a língua não capta, intraduzível, fora do domínio do comum e do estável, em caminho da diferença pura. A atenção não percebe as contínuas mudanças dos estados psíquicos, a duração heterogênea do eu.

Possui-se uma grande dificuldade de distinção da quantidade e da qualidade, assinala Bergson. O espaço produz no espírito efeitos de qualidade, em outros termos, intensidades. Quando um alfinete progressivamente dá picadas numa mão, as qualidades que se despertam daí são várias, diferentes uma das outras, mas talvez apenas em um determinado instante as investidas ganhem interesse de quem as recebe, de modo que a

sensação vai se espalhando em maiores regiões, mais partes vão lhes notando, assim, vão se intensificando, a contaminarem, em endosmose, a criarem intensividades. Portanto, a intensividade não é grandeza. Quanto mais se alastra, mais intensivo, e quanto mais: percebemos as mudanças de natureza. Os graus produzem diferenças.

Essas noções apresentadas nos impulsionam a canalizarmos propostas para assumirmos relações que pretendem mover-se da análise para a intuição, mais atinadas ao heterogêneo que à suspensão ao homogêneo. É preciso captar, estender, produzir os movimentos da obra literária, mudando de uma faixa à outra, atualizando suas linhas com diferenças.

A criação literária se nos apresentaria como uma intensividade com a qual teríamos o compromisso de um esforço de invenção, não para interpretar seus sentidos, mas ultrapassá-los, para alongar seu movimento de maneira que o problema seja colocado. A criação será percebida a partir da qualidade dos problemas que promete, os termos e modos em que são expostos, os afetos que despertam (RIBEIRO, 2014, p. 148).

O crítico dessa maneira se lançará no “*movimento interno*” da obra e em seus próprios estados em duração, de modo que as linhas que cria não informam fielmente sobre o objeto intensivo, mas mudam-lhe a natureza, não é possibilidade – é movimento, no que deixa de ser, está responsável pela potência virtual, “deve” atualizá-lo, ou alterá-lo, com linhas divergentes à obra e que, curiosamente, acabam contando os segredos das linhas do autor, mostrando não para onde foram, mas para onde “querem” ou mesmo “precisam” ir (RIBEIRO, 2014, p. 148), “Os princípios mecânicos só podem funcionar no tempo e no espaço. O espírito livre os supera” (MENDES, 1997o, p. 887 [aforismo 715]).

Uma retroprojeção de intensividades será elaborada. Porque o crítico se move da intensividade da obra, para acelerá-la com as heterogeneidades das linhas que ele insere, até se alcançar o problema nas suas multiplicidades. Terá na percepção do objeto linhas graciosas, que se alongam, fáceis de presumir os destinos, e outras bruscas, quebradas. Numa duração de qualidades inventará movimentos graciosos e bruscos – da interpretação à interpenetração mútua.

Se a heterogeneidade pura é de natureza indizível, o falso problema habita a linguagem comum. Tanto a literatura quanto a crítica literária se veem desafiadas a criar “evoluções” no linguageiro. Bergson rechaça o associacionismo literário (BERGSON,

1988, p. 93), pelo vício de as representações serem tomadas, em metáfora, como estados de consciência. Mediante a premissa de que a linguagem não difere tanto da rigidez dos simbolismos espaciais numéricos, investir-se-á no que promete uma aproximação à mobilidade dos estados heterogêneos, ao durativo, dificultando às vezes a comunicação pelos mistos de corpos que extrapolam a sensibilidade constituída, “O tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida” (MENDES, 1997o, p. 821 [aforismo 54]).

É para abalar as condições dadas que nos recorremos à criação, para o motim do “tudo está dado”. Seja em termos de história, filosofia, arte, sociologia, psicanálise, religião, ciência, as condições merecem o desafio de suplantação, de mudança, de invenção – de problema. O circuito literário em suas distribuições de tendências do espírito pode fomentar agitações no profundo da heterogeneidade intuitiva.

Na comunicação da análise com a intuição, não se lastima o ato de deixar passar a pessoalidade constrangedora e as motivações que circulam pela órbita da escolha, ou a qualidade do vazio analítico que protege o segredo indivisível do espírito, num rastro de vontade. E ainda escrever com silêncios, esfumar a escrita em ganhos de vazios, como pausas que formam ritmo, são acréscimos à contextura.

Assim poderemos efetivar o crescimento da obra, vivenciar sua continuidade ininterrupta, deixar que seus bens sensíveis se espalhem em nós. A intensividade não produz nunca sensações idênticas, isto faz da literatura campo com aberturas a esse dito eu real, faz dela um enriquecimento do problema de alteridade, de diferença, sem o qual nos veremos capturados pelo niilismo dos falsos problemas.

Contrário ao império da explicação, e seus blocos mais bem sedimentados, que não duram, a necessidade de uma revisão de termos que rebate as exigências de entendimento, o que tende a provocar o contrassenso de efeitos policiais, a defenderem o que já está dado, os termos já constituídos, para resolverem falsamente com generalidades, não reafirmando senão a raridade de atos livres, fora dos quais “somos agidos, mais do que agimos” (BERGSON, 1988, p. 159). Existe, portanto, algo de modernista nesta perspectiva em adoção.

A nos apresentar seus mistos, o *corpus* literário se torna local de passagem de movimentos, a ação nascente do problema. As imagens virtuais, de direito, representadas,

irão crescer ou diminuir à espontaneidade ativa do problema, para ampliar a latitude de ação da obra. São pontos luminosos a se propagarem numa dinâmica que extrapola a lógica da representatividade.

Desenhada pelo interesse do problema, esta afecção de imagens irá, como em toda percepção representada, aquilo que nos assegura Bergson, desmembrar o conjunto de elementos solidários entre si, bloquear seu todo, ocultando muitas partes numa zona indeterminada. Desse modo, a precisão da escolha\exclusão de pontos responde a um interesse que desperdiça. A representação, ou mesmo a percepção, comportam estados afetivos, sensações no interior da imagem. Esclarece Bergson: “Afecção é portanto o que misturamos, do interior do nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores [...]” (BERGSON, 1999, p. 60). De uma forma semelhante, a representação “[...] resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades” (1999, p. 35). A seu modo, a análise também não é capaz, diga-se, de reconstituir a imagem completa do objeto.

Os elementos da série, ocultados na representação literária, serão colocados pelo crítico, em afecção ao problema em processo de constituição. Nessa ordem, esta estética não seria cega ou indiferente à OBRA, e a seu conjunto virtual, apenas entende a ação do problema como prioritária e não a REPRESENTAÇÃO no que o desperdiça.

É um jogo de encher e esvaziar, de linhas quebradas e alongadas, porém mais análogo ao tempo que ao espaço. Assim, a crítica vai se equilibrando numa dialética da memória, “[...] sobrevivência das imagens passadas [...]” (1999, p. 69), e da ação, faculdade de operar mudanças, desperdiçando-se partes da representação, pelo poder absorvente da afetividade do problema. Como numa intensividade, nossa atenção desperta nas fosforescências que qualificam a mudança. Pois a utilidade das **imagens** lembradas está em que “esclarecem melhor nossa decisão” (1999, p. 69).

Esse tipo de endomose para o jogo da representação, na sua afecção, na interpenetração mútua do lance intuitivo, almejará trabalhos de reconstituição, de fazer estalar o que está solidificado na cultura de explicação do objeto artístico nas suas possibilidades.

Não há em Bergson uma contemplação das representações e da linguagem. O real aparece no movimento indizível e indivisível, num tempo inextensivo, de modo que, para

nossa empresa, seja necessário mudar de faixa, sair de uma cor e ir à outra, para vivenciar movimentos estranhos à representação que a fariam avançar. Como dissemos, o corpo textual seria mais um grau, a espalhar regiões de contato, uma intensividade ante a qual possam eclodir mudanças de natureza. Seus mistos de elementos nos serviriam para provocar excitações, para pressionar mais a contração do presente que a da página.

Eis novamente o paradoxo da contemporaneidade do passado e do presente a moldar o entendimento do tempo, aplicável à relação com a criação. Apenas as multiplicidades dos estados cambiantes, em seus horizontes heterogêneos, é que duram – em que o eu móvel, ou eu ignorante do espaço, através do qual passam os termos da diferença, sabe abandonar, na imediação do futuro, as condições do passado como invólucros inúteis, preferindo o incessante movimento, a espessura crescente do inextensivo em duração (RIBEIRO, 2014, p. 151-152).

6. REALISMURIOLO: *Visões e Audições num phylum maquínico*

“O texto não total Será mesmo divisão”

(Murilo Mendes, Convergência)

“É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos”

(Murilo Mendes, Poesia Liberdade)

Desde a passagem do Halley em 1910, Murilo Mendes teria desenvolvido no contato com a linha de fogo (com olhos nus ou já armados?) seu gosto pelo maravilhoso, despertara sua consciência poética, seus dotes naturais artísticos, como uma espécie de presente do cometa ao menino. À força intangível do que se vê apenas uma vez e se sente iterativamente, “[...] sou tocado todos os dias pela visão do cometa Halley” (MENDES, 1997a, p. 972), aquilo que o científico empanturrado de sistema desperdiça, ativou-se com a imagem cósmica uma vocação lírica.

Como num salto febril do bailarino russo Vaslav Nijinski, um outro cometa visto\sentido por Murilo, em 1916, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a poesia de Murilo nervosamente nos afetará, trata-se de compreender\sentir a arte deste gênio natural, numa crítica, antes de tudo, afetiva e dançante. Nijinski explicava em seu diário: “Quero dançar porque sinto, não porque estão me esperando” (NIJINSKI, 1998, p. 27), aos olhos murilianos, “[...] através de uma janela voa no espaço, mal toca o pavimento; traz consigo a appetite da terra e o disfarce do céu” (MENDES, 1997y, p. 1275). Ao vê-lo\senti-lo, dirá Murilo sobre Nijinski, “logo rejeito a dimensão comum do mundo”, fugido do colégio de Niterói, “Alço-me à faixa do relâmpago”, “Não existe problema de Deus. Existe Deus revelado pelo ‘êxtase material’” (MENDES, 1997y, p. 1275). Diferentemente dos estudos de Galileu, dos caracteres geométricos lunares, o homem que escreve com o corpo sobre a terra nos esclarecerá: “[...] eu estudo a natureza segundo o sentimento” (NIJINSKI, 1998, p. 40). Neste âmbito é que Murilo moverá seu saber. Nijinski dança por trocas afetivas, para sentir, para ser sentido, para ter dinheiro, para dar presentes. E tem consciência de que não o colocarão numa casa de loucos porque “eu danço muito bem e dou dinheiro a todos os que me pedem” (NIJINSKI, 1998, p. 33). Ao considerar estigmas da loucura, frisa: “[...] tanto faz, pois já representei o louco em casa” (1998, p. 33); “Representei de um jeito nervoso de propósito, pois o público me compreenderá melhor se eu estiver nervoso. Eles não compreendem os artistas que não estão nervosos” (1998, p. 28). A compreensão\sentimento de que fala o artista russo denota experiências estranhamente arcaicas, ritos de catarse místico-religiosa. Nijinski rejeitava gaiatices, “Eu estava nervoso, pois Deus queria excitar o público. O público tinha vindo para se divertir. Pensava que eu dançava para ele se divertir. Dancei coisas assustadoras” (1998, p. 28), o dançarino com sua beatitude atinge os mais simples: “Gosto do povo operário, os operários sentem mais que os ricos” (1998, p. 41). Para o sentimento de Murilo, ou nos estudos sentimentais cósmicos do nosso poeta operário, “Nijinski atrai a força do universo” (MENDES, 1997y,

p. 1275), e “[...] talvez construa no escuro uma barca lunar, dialogue com o sacerdote esotérico ou a sibila que presidiram ao rito da primeira dança em tempos antiqüíssimos da formação do cosmo” (MENDES, 1997y, p. 1276).

Os gestos críticos que envolvem a obra poética, em produção ininterrupta, de Murilo Mendes sinalizam, muitas vezes, mesmo nas mais excitadas percepções, uma espécie de hesitação, de gagueira (ao tentar dizer o que a Poesia de Murilo diz), com relação aos moldes de apresentação de um universo criativo tão amplo, quer dizer, “[...] o caráter expansivo e heterogêneo da trajetória do poeta” (MOURA, 1995, p. 14). Mas para que tentar dominá-lo? Ou melhor, como representar uma dança nervosa, como estudar a obra lírica com sentimento e sem gaiatice?

Como uma peste negra heideggeriana (será que Schreber conseguiria senti-la?), tem-se insistido nos Ritos críticos numa espécie de chave de explicação, diferentemente, querer-nos-íamos como um “Intérprete (sem chaves) deste enigma” (MENDES, 1997h). Ou mesmo responder àqueles inventados, mais falsos, aos problemas ficcionais. Carpeaux se viu frustrado por ainda não ter sido demonstrada a *unidade* de uma obra multiforme. Luciana Stegagno Picchio encontrara uma chave em *O discípulo de Emaús*, elegância-equilíbrio, e condenou o simplismo de vincular a poesia muriliana à estética surrealista. Murilo Marcondes Moura, numa direção similar à de Alfredo Bosi, investiu na já referida busca da totalidade e arte de combinar, entendendo que o discurso sobre Murilo jamais estivesse alheio a essas questões. Haroldo de Campos interessou-se pela passagem, recorrendo também a *O discípulo de Emaús*, do mundo adjetivo ao mundo substantivo, por uma rítmica dissonante, pelo barroquismo da discórdia concorde, cujo máximo grau acontece em *Poesia Liberdade*. Arrigucci Jr. enfrenta o desafio de compreender melhor a “complexidade e múltiplas dimensões” (2000, p. 96) da poesia de nosso lírico poliédrico, embora ao mesmo tempo reconheça que não poderia fazê-lo sozinho (2000, p. 96). O crítico das ruínas, ao notar a incompreensão da crítica em relação à poesia de Murilo, até mesmo em “pontos decisivos” (em contrapartida, dispor-nos-emos mais decididamente em pontos de indecisão), avaliou que “[...] não se pode deixar de buscar a complexa unidade da usina central de que [as metamorfoses murilianas] procedem” (2000, p. 96), tal revisão equivale, pois, a uma espécie de difícil toque numa unidade “muito misturada” (p. 96).¹⁰⁹

¹⁰⁹ E acaba por desvendar o poema *As Ruínas de Selinunte*, talvez como um emblema de tantas misturas, das ruínas de civilizações, do teatro e da tradição ocidental com a natureza, do complexo e do uno, na verdade,

Mas, sem querer reduzir as discussões da crítica à metáfora do grande Um, indagemos, por que essa obsessão de uma *voz titânica*? Por que não seja tão fácil aceitar alegremente,¹¹⁰ nesta bela tradição crítica inconformista em relação ao múltiplo poético muriliano, a parcialidade, as paixões de alegres encontros, na inconstância assumida, em vez de uma investigação que prescreveria uma ordem final, sob o fático “É” do “Eu falo”? Por que esta força de juízo final “nos lindes” da “palavra”? Afirmava Murilo Marcondes Moura na abertura de seu acurado livro que “De uma poesia tão complexa como a de Murilo Mendes, dificilmente alguma fórmula, que propiciasse uma definição sintética, poderia resultar satisfatória” (MOURA, 1995, p. 13), Moura com sagacidade ainda ampliava: “[...] é preciso encará-la [a poesia de Murilo Mendes] como objeto sem limites muito definidos” (1995, p. 14). Assim também o reconhece, Luiz Costa Lima, marcando a intensidade como um princípio sintético (LIMA, 2001). Para Carpeaux, “A personalidade de Murilo Mendes não tolera, porém, ficar ‘limitado’” (CARPEAUX, 1960, p. 201). Diante dessas indicações do complexo poético do nosso “alicaído”, tentaremos representar na crítica, é o que nos cabe, sua poesia de um jeito nervoso, “[...] não creio que a afetividade possa desaparecer do campo da poesia” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 182).

João Alexandre Barbosa, quem lucidamente expusera os procedimentos de esvaziamento da multiplicidade da poética muriliana a partir de um recorte exemplar da crítica (ele citava entre os exemplos Luciana, Carpeaux e Haroldo, os demais nós quem suplementamos), essa espécie de adoção a um germe totalizante¹¹¹ de uma poética, acaba também não fugindo, *de todo*, de Um projeto totêmico da crítica, e então aposta suas fichas no livro *Convergência* (a ser analisado neste capítulo), como projeto poético, especial, por um lado, e por outro, como uma síntese última de todas as tendências, por onde se poderia chegar ao “mais amplo” da obra. Barbosa coloca brilhantemente um problema crítico: o de avançar sobre a multiplicidade desconcertante, como Luciana Stegagno Piccio (que corrigira os equívocos e as “reduções” da voz crítica de Mario de Andrade sobre Murilo, mas que acabaria também incorrendo, segundo Barbosa, em [diferentes] reduções). Nossa

esta síntese apresentada por nós não é capaz de recobrir sua sintética (re)construção de Um poema. Analisando *um* poema, toca brilhantemente na unidade muito misturada.

¹¹⁰ Leila Maria F. Barbosa e Marisa Timponi P. Rodrigues ressaltam que: “A análise crítica da obra de Murilo Mendes é extremamente desconcertante, uma vez que seu caráter poliédrico, sua multiplicidade, são difíceis de serem unificados [...] Assim nossa leitura será apenas uma, pois sabemos *a priori* da impossibilidade de abranger a totalidade da obra muriliana” (BARBOSA; RODRIGUES, 2000, p. 72-73).

¹¹¹ Ressaltamos que a solução de Murilo Marcondes Moura merece muitas ressalvas, no que se refere à riqueza de sua abordagem, já que recorta a obra de Murilo Mendes a partir de conceitos muito vastos, muito bem sedimentados, inclusive, “Poesia como totalidade”. Reconhecemos influência de seu olhar.

escolha do esquizofrênico (sem ignorarmos a singularidade dos olhares de Foucault, Deleuze e Guattari, sem nos instalarmos no trono psiquiátrico) visa à proteção contra os Universais de redução lançados à lírica muriliana, contra o chaveamento molar da Poesia, contra a solução esquemática do poema verdadeiro (“A Poesia de Murilo é isto!”, “Solucionamos verdadeiramente ‘O’ enigma da obra!”), por isso queremos afirmar a poesia crítica do equívoco, sem ao mesmo tempo enfaixar a multiplicidade no vago. Carpeaux refletia sobre a multiplicidade da lírica muriliana em que tudo, religião, amor, música, artes visuais, a política, é transformado em poesia, o que resulta numa “[...] impossibilidade de parafraseá-la, de traduzi-la para a prosa. É poesia autêntica; é multiforme porque o próprio poeta é poético” (CARPEAUX, 1960, p. 201).

Embora João Alexandre Barbosa tenha recorrido a uma solução muito coerente, e inclusive todos estes críticos citados operem sem dúvida ótimos golpes de investimentos, não se desvencilharam ainda, ao que nos parece, em meio às reflexões do universo crítico-literário, da busca de uma clara letra de descobrimento, do Rito de Passagem do Enigma. No matracar dessa mecânica da economia crítica, queremos investir no parcial, ou talvez, no conjunto paradoxal de uma esquizofrenia modernoide, de um tempo em que o todo só poderia mesmo estar ao lado das partes – tal como os registros de tantos olhares totais desencontrados na produção crítica da poesia muriliana estão a sugerir. Não nos dedicaremos a cumprir portanto a exigência de um amplo efeito de apresentação (Solução do Enigma).

Aliás, não seria adequado, não seria justo, segundo nossa autoavaliação, tomarmos titanicamente a crítica muriliana como um campo de produções esquemáticas, ou que invariavelmente apelariam ao esquema, e enunciá-las sob um peso unificador, em Um titanismo nosso, na verdade, ambos processos ocorrem, às vezes num mesmo autor; para nosso projeto, diante desses desajeitos do dizer, desse curto-circuito entristecido de órgãos, mais valem os goles alegres, mais despreocupados, e talvez, repetiremos, apenas talvez, mais livres, de *phármakon*, os passeios sem controle “na” escritura e “fora” dela, em “lateralidade” ao lírico de Juiz de Fora, num totemismo dilacerado, esquizo, estabelecendo diálogos dançantes com aquele que soube criar suas estátuas no ar do página e igrejas arruinadas no chão, que “[...] soube inventar seu próprio modo arcaico, inserindo-o na modernidade” (MENDES, 1997b, p. 1302). Estamos mais inclinados à captação “descontrolada” de intensividades do que ao delineamento preciso de uma identidade representada, mais à produção de produção do que ao prosaico esquema analítico de

“unificação” – “Unidade aristotélica \ só funciona no tratado \ na matéria do homem não” (MENDES, 1997h, p. 700). À vida da poesia, “Experimente ao invés de significar e de interpretar!” (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 101).

Pre vemos paranoicamente, entretanto, que esses questionamentos e posições levantados possam naturalmente acionar bumerangues lógicos, requerimentos totalizantes, objeções de conjunto, surpresas, petições documentais, alvarás de construção, burocracias de delimitação...

Temos o direito crítico de “estragar”, no tratado presente, proposições poéticas? De levá-las a uma desterritorialização menor, ou deixar saltar seus coeficientes? Que significa estragar o fogo de uma poesia lírica? Desafinar suas cordas com a neve? Profaná-la? Irradiar o supérfluo? Dentro ou mesmo fora da “tradição interpretativa da obra de Murilo” (MOURA, 1995, p. 14), existirá balança para isso? Para indicar misturas? Como decidimos tentar participar, em vez de propriamente tentar “dominar” (enfrentando assim os parasitas fálicos da fala), restar-nos-á, então, em meio às parciais complementações, sairmos borboleteando aspas em tudo – na “nossa” “análise” “de” “Murilo Mendes”?

Dessa maneira, nas “nossas” aspas, as funções de designar (extração de) uma parte e a de exposição do duvidoso, do “Não é bem assim” das aspas, esperamos nós que se fundam, à força do delírio de interpretar e das falas sussurrantes que retornam. Como poderíamos, a partir do sentido destacado, explicar, à produção da maquinaria abstrata, seu fundo escuro, uma vez que já configuraria a eleição arbitrária, “nossa”, de um resto? O “eis aqui” do crítico vai mostrar à culatra um “Quem”, algumas vezes um “É”, e abrir espontaneamente um sulco, ou blocos de possibilismos, num quase sincero sussurro que se insinua: “Não é bem assim”. Restaram-nos então as aspas das aspas? O moderno mito do *Todo parcial*? O ideal satânico de produção? Pedacos de Deus no cosmos? Repõe-se, estamos pesarosamente a ouvi-lo, mais uma vez, o ritornelo monótono de intrigas identitárias de rostos restificados, e de objeções de conjunto... Sem mais giros preparatórios, apresentemos, segundo “nossas” réguas de qualidade, perdendo agora órgãos, um poema de apresentação! Sintamos!

EXERGO

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora

Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles
(MENDES, 1997h, p. 625)

A primeira palavra (inscrição) do primeiro verso (espaço) do poema (construção) primeiro (imanência) de *Convergência* – é “Lacerado”. As pessoas líricas disjuntivas, orfeu desdobrado (Orfeu Orftu Orfele \ Orfnós Orfvós Orfeles), na Hidráulica complexa de matérias desordenadas, não sentem as coisas, nem a superfície lisa ou áspera da inscrição, um reduto do rosto soberano, em metonímia, ou mais precisamente da legenda na moeda – “Exergo”. Não são coisas, no plano de imanência do metal a ser distribuído, Máquina de registro, que laceram o sujeito-orfeu em seu precário agenciamento coletivo de enunciação,¹¹² São representações que o atormentam, as inscrições bacantes extáticas em seus amontoados de natureza, de corpos dilacerantes, como falhas de um simulacro que fere, em potentes Linhas Autísticas, “*ELES SE TORNAM BACANTES E POSSUÍDOS*”, ao encontro de materiais insuportáveis, em meio às bricolagens (orf-isto, orf-aquilo...), nessas palavras que se entulham de coisas, a maquinar poros maquínicos, até o instante em que irão, as palavras-coisas, atravessar o sujeito órfico como subjéteis nervosos, “Visíveis tácteis audíveis”, cujo impulso se faz diaspórico, nômade, tendendo desde o primeiro contato a converter o corpo em corpo-usina, em trapo bacante, por meio de uma ininterrupta produção de produzir e, por extensão, de produção disjuntiva em orfandades, diáspora de orfeu-tu-ele-nós-vós-eles, ovos mal preenchidos, reproduzidos no aglomerado de afetos e conexões nervosas parciais.

Apenas Orfeu (órfão + eu?), na antiga cadeia unificante, aquele que uma vez nos trouxe a Calma Antiga, cuja sintaxe se oferece como irrestaurável mas “ao mesmo tempo” implicada nostalgicamente com uma vida noturna e feliz, é quem se mete a arrefecer esses movimentos diaspóricos da alma, para enlaçar nervos & ságoma (medida) na palavra poética, essa conjunção há tempos sonhada pelo homem estético para uma estatização do belo e do sublime. Os nervos, por mais que estejam, nesse sonho lírico, conservados numa disposição ideal, no laço do eu central do terceiro verso, esse eu-lírico mais emblemático do Ocidente, desgarram-se, “*A ALMA HUMANA ESTÁ CONTIDA NOS NERVOS DO*

¹¹² Novamente: “[...] porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador” (MENDES, 1997n, p. 45).

CORPO”. “O mais importante princípio na economia do drama antigo era propriamente o de que o coro devia ter diversas grandes oportunidades para manifestações patético-líricas” (NIETZSCHE, 2005). Na lírica, “Os valores musicais e os valores óticos e táticos descobrem-se em qualquer um dos versos de Murilo Mendes. Contudo não convém demorar-se nessas descobertas, compensadoras, mas não reveladoras”, então completa Carpeaux, “Atrás delas é necessário procurar as ambiguidades psicológicas [...]” (CARPEAUX, 1960, p. 200). Orfeu se vê numa sequência de disjunção (*Homo Historia*), Orfeus, e\ou desdobramento, dada nesses ovinhos pré-pessoais, espalha-se na orfandade de todos, preparando a multiplicidade de sentir, no canto “ecumênico”, a operação anônima da *Convergência*. Na obra de Murilo, pode-se bem apurar uma intensiva disputa do Órgão (“sagoma”) e do Corpo sem Órgãos (diáspora dos nervos), do impedimento mantenedor e do diaspórico; Arrigucci Jr. com seu lirismo crítico notara que nosso poeta “Pastoreava com uma flauta de dissonâncias o caos e a ordem do universo” (2000, p. 95).

As moedinhas órficas, como ovos econômicos, permitiram a distribuição de ovos pronominais, isto é, de projéteis de pessoas lançados à mera possibilidade do verdadeiro, à falta do real, em suma, até aqui se disseminou o seio do rosto, sua abstração transcendente na hipótese do disco metálico. Repare-se que em exergo não se apresenta *um* rosto, mas a possibilidade representativa, ou sem planejar, selar-se-á um surto pronominal, germinado do mito de Orfeu. Se Ubu deitou moedas de ouro aos pobres com o intuito de arrasar os nobres da Polônia e oprimir *a posteriori* o povo com impostos, os ovinhos órficos “murilianos” sonham com “pássaros miraculados”, com o fora de “o nervo & a ságoma”, com a Máquina miraculante, sonham com o *vôo* (em Jung o sonho é *ovo*), com o desgarrar da estrofe, do verso, do papel, do nome, da terra, da gente... Sonham com outra organização ou com organização nenhuma... Pela Máquina miraculante que “O pássaro desova o espaço que desvoa” (p. 724), e que medalhas são desovadas. Nas moedas, como superfície de rostos, que trazem valores do comércio estético, Murilo expõe uma problemática angustiante de sentidos na captação de *Quantitas* e *Qualitas*, já na abertura do espaço-livro.

O jogo de radicais e desinências, em Bequadro, nos versos segundo, sexto e sétimo, compõe a dimensão sensível nesse espaço a ser vencido, tanto a das “palavras-bacantes” que mantêm as desinências do plural mas alteram a raiz, a dimensão de produção no corpo, quanto a dos pronomes pessoais. Na produção de enunciados poéticos, superando a

pobreza do declarar-se no aqui-agora do enunciador majoritário “eu”, segundo nos indicara Benveniste, Murilo permite à voz a fuga, ou ainda uma série aberta de intrusões. Na intuição nossa de fileiras de Ós, como os *sendos* que serão desenvolvidos, por uma ampla rede, uma convergência de artistas, *personas*, coisas e mistos de terra e espírito que encantam a cabeça de Murilo (o nosso medalhão romano), “Meu olho circular navega o mundo”, apostamos como n^o “*UM LANCE DE DADOS*”¹¹³ mallarmaquínico que o eu-tu-ele-nós-vós-eles-lírico muriliano está sempre ao risco evadir-se na loucura menstrual de ovos não fecundados, na interdição mortuária das artes e na obstrução da mais-valia de código, por conta talvez da ameaça de uma interação menos afetiva do que analógica dos Universos de referência. E que prevê na sua vasta república estética uma política de conexões nervosas a ser desempenhada, isto é, os pré-nominais preenchidos por preciosidades como Mozart, Cabral, Drummond, Bach, Maria da Saudade, Sousândrade, Kafka, Criador, Cecília Meireles, Heráclito, Debussy, Pessoa, Pascal, são tantos esses seus Homúnculos, e tão heterogêneos, que os pronomes, na caixinha de um dueto de só seis ovos, ainda menos que “Oito uniformes ocos” (p. 630), lhes ficam insuficientes, tão-só pré-pessoais.

Surpreendentemente, o poema, que não se contém em si, reaparece como um duplo e fecha os Murilogramas. O poeta brinca na reintrodução de “Exergo” com a inscrição alterada no título, “Final e Começo”, e ainda a provocação da interrogativa suprema: “Fim?”. Francis Paulina Lopes da Silva interpretara o reaparecimento deste poema ao fim de Murilogramas como circularidade, como uma dupla face de moeda (SILVA, 2000, p. 148). Raimundo Carvalho havia visto no poema giros de uma ciranda. Ainda acrescentamos que esse fim prematuro e irrealizado no duplo como as partes extremas cujo meio é composto por Grafitos e Murilogramas não alcança a Sintaxe, o labirinto de funções, de corpos arranjados, de catacreses suntuosas, de máquinas de corte, do antilírico... Grafitos, Murilogramas e Sintaxe, essas divisões, agenciam espaços e momentos heterogêneos. Nos dois primeiros entendemos que *Qualitas* prevalece (no segundo pouco menos que no primeiro), no último, *Quantitas*. Orfeu, conforme sugerimos, não pode mais conter, amarrar o mundo de desarranjo que dele parte e lhe ultrapassa. Mesmo se este poema tentou incuti-lo, na verdade, a representação magna do eu-lírico e de

¹¹³ Esses fragmentos em maiúscula e itálico são como que flocos poéticos, enunciações esparsas de plumas solitárias perdidas, que participarão aqui sem referência, ou compondo um Universo de Referência, sem redução de endereços, de autores e obras, nem de propriedades artísticas, entram como um indício virgem poético na massa polifônica.

suas palavras-bacantes não circunscreveu a “Sintaxe”, não executou seu fim. Orfeu não totaliza, porém, mecaniciza, desdobra... Ele, Orfeu, instaura o canto nervoso mas, mesmo se estiver reunindo impulsos de contenção e laceração, transmitindo suas informações nervosas, não interrompe as trocas, a balança comercial face à produção do exterior, como no Murilograma à lírica de Camões, “Levantam-se os versos = nervos” (p. 678).

Consideremos brevemente uma linha econômica dos desejos, já que em *Convergência* “Poeta & Economista, \ Filólogo & físico nuclear \ Se embatem, se penetram” (p. 698). Entre o burocrático e o divino, entre “a César o que é de César” e “a Deus o que é de Deus”, podemos apreciar as transações de uma Economia Estética, de Partilha de Sensível, de distribuição de lugares, que problematiza como em qualquer monetização o valor de troca e o valor intrínseco, o peso impreciso dos autores e coisas celebrados e a inscrição gasta. O insigne metal do comércio, que de nada serve, comentou Foucault, “[...] era ao mesmo tempo riqueza escondida e visível assinalação das riquezas de todo o mundo” (FOUCAULT, 2007, p. 239). No século XVI, contemporâneo portanto ao início da “História do Brasil”, vê-se a necessidade de restabelecer a política monetária, “É preciso que o valor da moeda seja regulado pela massa metálica que ela contém; isto é, que retorne ao que era outrora quando os príncipes não tinham ainda imprimido sua efígie nem seu selo sobre os fragmentos metálicos” (FOUCAULT, 2007, p. 232). Abandona-se aí a moeda-signo (moeda quixotesca) em favor de uma moeda-medida (moeda galileasca). Ocorre que o metal, que um dia fora estável, a barrar a confusão valor-preço, com a descoberta do Novo Mundo, dos outros ouros, das “Minas Gerais”, vai reintroduzir a instabilidade na circulação das mercadorias (FOUCAULT, 2007, p. 235), de modo que os mercadores, como se fossem adivinhos, teriam de exercitar a intuição dos valores. No comércio de *Convergência*, o espaço do disco metálico também reforça a cadeia instável para a troca estética. “Ele mesmo [Ismael Nery] costumava dizer que era um tesoureiro espiritual. Acumulou uma enorme experiência, mas fez circular os bens [...] e de todas e de tudo sabia extrair o interesse” (MENDES, 1996, p. 74). Certamente, em contrabalanço à realidade das cédulas, à impressão no papel, já que o poeta *mineiro* procura a distribuição mais frequente de metais mais valiosos, Murilo remarca incessantemente as medalhas, os Grafitos, os Murilogramas, com inscrições parciais, com arranjo de massas incomparáveis, de modo que Maria da Saudade, Criador, Heráclito, Mario de Andrade, Kafka, por exemplo, sejam acionados enquanto forças maquinicas. Kafka se torna uma intensidade-

Kafka, no registro de uma produção de consumo estético, a reinserir-se como produção existencial – como fluxo-máquina. Mediante uma linguagem de nervos, toca-se, à dinâmica da interação estética, num Kafka-intrínseco e ao mesmo tempo num Kafka como valor de troca, Kafkas na confusão distributiva dos acoplamentos, das Linhas Autísticas, murilokafka, leitoreskafka, “A resposta em kafkês”... (p. 648) Enfim, frequências kafkianas... Sim, estas coisas jamais se fecham, jamais persistem rostos definidos na superfície, o próprio eu-leitor esmigalhado no estalão pático de tantos operadores de leitura não conterà nunca os desdobramentos kafkianos (de Orfeu a Orfeles), quer pela instabilidade complexa das substâncias estéticas e dos consumos nervosos, quer pela falta de equivalências cambiais entre tantas moedas distintas, quer pela atuação das forças convergentes e divergentes dos planos heterogêneos, quer...

Enquanto *O espaço literário* de Blanchot é um lugar do silêncio solitário, e talvez por isso nem poderia ser dividido com uma “outra” solidão, a de que tanto falara Rilke, que é citada no início d’*O espaço literário* e logo recusada, requalificada como “recolhimento”, Murilo Mendes agencia absurdos, vozes e intensidades, gestos antropofágicos intuitivos, oferecendo o exercício litúrgico de diferença estética, de um mote coletivo. *Convergência* não deve significar portanto a afirmação da solidão da obra, nem a vertigem de um espaçamento fascinante, de uma escrita que provém do silêncio e ao silêncio retorna. De outra maneira, integra sem “Final e Começo” uma porção de tendências, de rostos confusos, de produtos sensíveis, de operações de conjunção e disjunção. Não acentua o ritornelo romântico, não se afunda no subterrâneo das terras espirituais; mais cósmico, ventila bricolagens, substâncias mercantis, delírios multiformes, aptos ao giro, ao movimento indômito de máquinas giratórias, “Todas as rodas do mundo rodando desde o começo da roda até a consumação final dos tempos rodando, rodando” (p. 736). Nesse sentido específico, por outro lado, tal literatura convergente propaga uma escrita interminável, vertigem, uma fala errante, errando ao infinito (justo aquilo que Blanchot discute n’*O espaço*), para renunciar o direito de dizer eu, segundo os meios indeterminados de fascinação, numa poética transposição ao outro,¹¹⁴ expressa por Blanchot, e que repercutiu na *Clínica* de Deleuze. A massa de vozes, o eco incessante, que traz consigo muitas preciosidades intrínsecas e distributivas, em outra praça de negócios,

¹¹⁴ Grafitos, conforme Araújo (1972, p. 89, n 73), é “Inscrição ou desenho com que os antigos marcavam a estilete um conceito nos monumentos”.

desterritorializa o regime de placas em favor da produção anônima, abrindo intrusões, sulcos de indefinido – sulcos de “Ninguém” – estilo, delírio, lírica.

GRAFITO NUM MURO DE ROMA

1

Um verme rói — enorme roer —
Um verme rói minuciosamente
Desde que o tempo sentou-se sobre si
A trombeta ovóide.

Um verme ecumênico
Teólogo teleológico
Rói a priori — único tóteme —
O filme da história total .

Um verme enorme rói
Um verme inerme rói
Qualquer julgamento
Presente futuro
Pessoal universal
Miguelangelesco ou não.

Um verme irreversível rói a tiara
Suspensa de palácios terrosos .

2

A eternidade criou tantos dédalos
Que já perde a noção de espaço.
Procurando homem por homem
Urbi et orbi
Procura-se a si mesma sem sua túnica:
Minima. Finita. Ex.

•

A eternidade acaba desconhecendo
As próprias catacumbas escâncaras
Os próprios arcos de triunfo do tempo
Idos calendas calêndulas
Os leões alados & seus espaços monumentais
Os falos suspensos em obelisco
Os essedários & os éssedos
Os imperadores de pedra
Levantando irrespondidos braços.
A eternidade anoitece
A cavalo sôbre seus palácios
Ocre.

•

Um verme roerá a morte
Favila fasula. Ex.
(MENDES, 1997h, p. 627-628)

Logo após “Exergo”, uma superfície aberta à inscrição de produção, o que inaugurará os Grafitos é um muro romano arrasado. Da marca ao furo, dos nervos ao verme – aquilo que rói o enorme, ou como nos dirão os primeiros versos, um roer intransitivo, ou apresentado em sua primeira aparição, sem objeto roído, “como se” ao enorme roer não houvesse coisa roída suficiente, conjugando, pois, o “enorme” (*Quantitas*) e o “minuciosamente” (*Qualitas*). O que ventila a música mística natural, a “Trombeta ovóide”, é que sofre a corrosão primeira do verme totêmico? – A anunciação, a profecia destrutiva, apocalíptica, soprada num monochifre, ou nas formas ovaladas e animais, seja de qualquer modo, o mito corrosivo em cena arruinando “O filme da história total”. Trata-se de um verme antimítico?

Concorrem no poema tanto audaciosas expressividades, como “Os essedários & os éssedos”, quanto mínimos desvios, como os pingos vocálicos em Bequadro, no jogo enorme-inerme. Este “e” que pinga “i”, “o” que pinga “e”, prefixando o nosso ente corrosivo (nervo-verso-verme), anuncia a amplitude do roer e a ausência de defesa, de armas, ou mesmo de espinhos, de ferrão (isto é, na gradação do abstrato ao concreto do significado de “inerme”), como espécies de incorpóreos que acompanham o nosso roedor universal. Atingindo os tempos dispostos e os ocultos (separando uns do outros ainda mais com seu roer), e também aquele artista eminente que pinta o céu da catedral e presentifica os deuses ali, instalando nas terras do teto, na arquitetura solene, o sagrado, “miguelangenesco ou não”, escondendo talvez, lá dentro, com as tintas, formas e sulcos de infinito, com uma multiplicidade indômita de temas, de técnicas, de arroubo, “miguelangenesco ou não”, no puro autopermanecer do objeto pintado, nessas terras de teto, tapando com tinta o céu móvel e esclarecido, numa mística mundana, “Ver o céu no teto do confessionário constituiria provavelmente o acme do poder visual e místico” (1997i, p. 1453). Em uma abertura profana, “Urbi et orbi”, a Roma e ao mundo, como saudavam os Papas, todo julgamento, e não há como julgar, sem órgãos, sem balanças, sem escrituras, ou sem mapas do espírito, ou mesmo sem “aparelho de precisão para medir os sonhos” (MENDES, 1997v, p. 413), mesmo para um juiz de fora, será arruinado, mediante os “trabalhos” desta antissubstância que aplaca a metáfora antiga com que prevalecia a

interseção criativa de mundos semânticos. Um verme que não simboliza, ou se faz a si mesmo símbolo do antissímbolo – Corpo sem Órgãos...

O plano de consistência empossou o *verme*, ou o *inverso*, que importa a causa?, trata-se de um ente antitranscendente que, talvez por isso, será capaz de alcançar no futuro, embora isso não esteja dito nos versos, todas as variações sensíveis do Imaginário, destruirá “O filme da história total”, é apto a vencer ecumenicamente o vazio da emulação dos corpos teológicos e teleológicos, que, no plano achatado da inscrição no papel ainda conservam separação (ou foi o verme teológico-teleológico que roeu e separou no espaço da página, deixando resíduos de vazios, entre o programa teórico transcendente e o empirismo?). Portanto, não é um verme fácil de dizer... Causar-nos-á gagueira e hesitação, pois está roendo linguagens. No que intervém, rói o *a priori*, esse “*a priori*” escrito já está roído, basta ouvir¹¹⁵ seu efeito acústico de coisa dura comida, rói o “único tóteme”, estas duas dimensões gigantes, suntuosas (novamente, “enorme roer”, eco de “verme rói”), prestes – à ameaça do absoluto – a serem roídas, a perderem seus travessões sólidos, suas estacas duras que sustentam a abstração magna, como “Os falos suspensos em obelisco”.

Até o mais sutil receberá o agente roedor, na síntese surpreendente, no irreversível roer, note-se que até o verbete *reversível* também já fora roído, resta ainda o eco, o resíduo expelido pela máquina de triturar, “O verme irreversível rói a tiara suspensa de palácios terrosos”. Tanto o poderoso tóteme, quanto a inocente tiara ao ar, já não retroagem; carcomidos, divertem o verme anárquico insaciável... Veremos a eternidade apocalípticamente sendo deteriorada, sem espalhar-se, “Minima. Finita. Ex”. A sintaxe também foi roída, tem-se uma série de expressões, coisas que invadem o discurso, “Favila fasula. Ex”, já não são mais palavras, linguagem aos cacos, talvez bagaços léxicos das Línguas Rainhas... A coisa, como aquilo que está na consistência do fora, e que até poderia

¹¹⁵ Note-se que a musicalidade não está ausente dos versos. Não há descuido formal, o que existe na quase totalidade de versos é musicalidade episódica, livre. É preciso cuidar das estruturas mínimas, uma a uma, porque elas frustram um quadro geral sonoro, sistêmico. No entanto, o dito “livre” se torna demasiado vago. “Sentou-se sobre si”, “catacumbas escâncaras”, estes pequenos episódios nos indicam que o lírico está ocupado de música. Do mais ao menos audível, quando os ouvidos não estão destreinados para o Jazz de Murilo (que desconcertara um Mário de Andrade), refinado ao logo das obras, devemos nos voltar para a música de cada fraseado, às vezes a provocação musical do lírico torna-se mais nítida: como esta abertura sonora por meio das vogais ao fim do verso que o “destrunca”: “Um verme irreversível rói a tiara”, como o jogo das assonâncias e aliterações: “Rói apriori”, “único tóteme”, os quais repercutem no verso seguinte: “história total” (“a priori” “tóteme”). É bastante notável também a dicção elevada de seus versos: “Suspensa de palácios terrosos”, “Os falos suspensos em obelisco”. Optamos pelos Bequadros, em vez da Dissonância Total, a fim de lermos com mais nitidez seu lirismo, apostando nas pequenas aparições, preparando o ouvido para o jazz.

sofrer o acontecimento consagrador, a saber, ser obra de arte, face ao verme conseguiria significar? Fogo, não sabemos o que é fasula, e fora, estas três coisas (“Favila fasula. Ex”) ao horizonte paradoxal da verdade já não entram no espaço público do poema como significâncias (“No reino da burocracia” p. 652), nem mesmo como selos privados (*idiótes*), mas como detritos de linguagem... A eternidade vermificada não quer os objetos, portanto não faz a Arte, ela desconhece “as próprias catacumbas escâncaras”, nem mesmo perde seu tempo para explicar o paradoxo de que não haveria à disposição a *verdade*. Quando “o tempo sentou-se sobre si”, desde aí, de nada vale o julgamento espiritual das coisas, os para-sis criativos, miguelanguenescos ou não, a eternidade “procura-se a si mesma sem sua túnica”. Está-se sem linguagem, sem morte, sem espaço (até mesmo para muro romano arruinado, nem se falou dele). O ritornelo clássico sofre com o intruso e com seus acidentes melódicos destrutivos. A coisa não acontece mais, não vai atingir o puro autopermanecer em si, até a coisidade, até os vazios pomposos, como os vimos, são roídos, tem furos. O tempo, nu.

AS VÁLVULAS

As válvulas da valva. As válvulas da vulva.
As válvulas da viola. As válvulas do vulgo.
As válvulas do povo. As válvulas do polvo.
As válvulas da valsa. As válvulas da viúva.
(MENDES, 1997h, p. 708)

Esta valvulação repõe acidentalmente para nós a *Metafísica do belo*, a Hidráulica de espessuras distintas, no repimbólico (uma coisa que toca na outra, na outra, na outra, em série aberta...) do heterogêneo e do homogêneo, de diferentes consistências líquidas, encontros de fluxos e sequências de manejos materiais. De antemão, diríamos que essa homogeneidade criada, “as válvulas da vulva”, cuja sonoridade de todas seja a mais afim, seria atravessada por líquidos heterogêneos, *hylès* consistentes que fluxionarão as válvulas enquanto formas sólidas. É o belo máximo do arcaico encanto sexual, a Vulva, tomada em seu pendor técnico (as Válvulas), despida de áurea. O belo natural é conduzido neste instante à loucura emaranhada da modernidade esquizoide em seu regime de acoplagens e cortes. A morbidez da afinidade sonora, como nos discursos inspirados esquizográficos, à persistência da escrita, encontram o prosaico dos encaixes ininterruptos... A válvula encaixada no infinito de válvulas, num barroquismo de desdobramentos¹¹⁶ e acoplamentos,

¹¹⁶ Segundo Gilles Deleuze, em *A dobra*, a característica marcante do barroco é a dobra ao infinito: “O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não pára de fazer

“valsa”, “povo”, “viola”, “valva”... A vulva, lançada parcialmente, está ao lado das válvulas, no meio de “vulgo” e de “povo”, e de viúva: – vulva castrada numa segunda vez? Deve receber então a vulva aspas? Como ente que acopla e corta em máxima potencialidade o sonho natural do corpo adâmico, a vulva valvulada, essa metamorfose que desmonta antigos sentimentos, a vulva tecnicizada, desterritorializa o Rito de Passagem sexual, aquele através do qual, conforme Jung, o macho vai tentando voltar ao paraíso, ou talvez retornar transformado mediante o contato com a mulher, num batismo em miniatura, pressionando, para renascer da água e do espírito. A vulva encantada, transformada através das válvulas, recai numa mecânica esclarecida, em serviços não transcendentais, no supérfluo ilimitado; virou uma simples coisa ao lado de outras, de tal modo que centralizar nosso discurso num gesto monoideico signifique talvez uma valorização psicótica do objeto secundário, um artifício interpretativo em relação às válvulas do texto, de modo que teríamos sido estranhamente empurrados, sabe-se lá por quê, a uma válvula ou vulva de escape.

A vulva dobra, redobra e desdobra sonora e semanticamente no regime barroco das válvulas (valva, vulgo, viúva), perdendo a lonjura da áurea; apenas a vulva gótica, pré-burguesa, que estreitava os sentidos, verticalizava os espaços, igreja alta, não era ainda a barroca, toda em curvas, pudesse talvez suportar o encantamento. A *Vulva* deslizará no sistema de relações que desarticula as essências, refundando-se entrelaçada a um campo laico do sentimento, numa Passagem de Rito, é um pouquinho menos machismo que tecnicismo. Mas se a vulva já não pode existir sem as válvulas, sem suas roldanas valvulares, qual seria seu destino? Ora, isso já está decidido no poema desde que começamos a confundir desbaratamente o fluxo e a máquina de corte, isto é, as relações do sistema binário serial onde que toda máquina é máquina de máquina. As válvulas maquinicas, máquina de máquina-vulva, intantaneamente, conectam e cortam, de modo que a elevada catedral da vulva, como morada do mito, gruta primitiva, se tornara um lugar abafado, que restringe a liberdade geográfica horizontal.

Ao lidar com fluxos turbulentos, a vulva burocrática, desapropriada da faculdade de desejar pelas mãos de um poeta de tantos versos mulherengos (MERQUIOR apud MENDES, 1997, p. 13), experimenta o desnorteado conluio de encaixes e ausências. Não

dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vidas do Oriente, das dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (1991, p. 13).

se sabe o que se lhe sobrevém, de onde se chega, para onde se vai, na ordem valvulada – Espírito Santo mecânico. O *Potlatch* moderno pretende subsumir a vulva à burocracia dos desejos. A valva, integrando a botânica, a zoologia e a técnica, inaugurou os desdobramentos do poema numa contração. As válvulas semânticas que acoplam povo, vulgo, valva, viola, pertencem a distintas ecologias, *socius*, *natura*, *psique*, não são propriamente correspondentes.

Veja-se que estamos tentando outra vez o escape do ritornelo, “A camisa-de-força ao fanático de Vênus”. (p. 721), dêem-na por favor! Nossa meta neste momento é em verdade parar de escrever sobre este poema monoideico, ou *mono-mental*, conforme o vocabulário do poeta assassino da musa, e bloquear a constância, mas sempre recaímos nas válvulas redobradas. E tagarelamos, respondendo com estruturas, “A atração de Vênus. A atração de Vênus. Extração de Vênus” (p. 721). Rejeitamos face à estreiteza do tampão existencial o moderno Rito de Passagem da válvula! É-nos atraente deslindar numa hiperinterpretação a vulva clássica, a vulva romântica e a vulva moderna como ritornelos do desejo, a “Venusear. Venusfagar. Venusarder.” (p. 729). Sem a castração, entretanto, não será possível haver Passagem de Rito, ou Corpo sem Órgãos, ou válvulas celibatárias, ao mórbido inferno de dobras incessantes... Quando e como sairemos deste labirinto cuja unidade mínima é a dobra, é a virada? Que válvula nos retirará daí? Vimos Válvulas furando o povo, o vulgo, o polvo. Ductos encadeados na viola e na valsa. Onde estão as nossas válvulas autísticas, as válvulas improdutivas, alheias aos fluxos-fantasmas? Ora, a última palavra do quadrilátero é que paralisa todo o entulho. Ela impede, esta última palavra escura, o controle e o reenvio dos fluxos. A viúva seja talvez aquela que afaste messianicamente os órgãos-fantasmas e nos abra o curso dos Bequadros, ou ainda melhor, opere criativamente a ausência de obra. O marido está morto, “Lá vai o vector da letra V levando o avô” (p. 713). E se o macho retornou ao paraíso, não foi através do órgão útero. Acabamos de esquecer, viram?, um pouco a vulva, isso possibilita interrompermos, a partir da viuvez, por uma válvula de desvio, esse conluio de mecânica e mística. Então, será mesmo através do fio da castração que “sairemos” do labirinto da faculdade de desejar? Se bem que, como já está razoável, o entrar e o sair atendem ao burocrático trânsito valvular. Se por um lado as válvulas funcionem como falos embutidos comunicantes, a serviço do mito solar patriarcal científico ou talvez movidas dentro dos tubos do arcaísmo ilustrado (“tubos do órgão soberano” [1997v, p. 439]), por outro, a máquina celibatária da viúva, a

viúva não tem vulva? (e a sintaxe também é uma hidráulica), hesitando entre os canais de passagem, inutiliza aos ritmos da pausa os meios sistêmicos e tecnicantes dos Ritos de Passagem da válvula.

EXPLOSÕES

A ode explode. O bode explode.
O Etna explode. O erre explode.
A mina explode. A mitra explode.
Tudo agora e amanhã explode.
Exceto a Bomba: o homem não pode.
O homem não pode. O homem não pode. O homem não pode.

•

O homem pode:
Soltar a vida. Fuzilar a Bomba. Reinventar a ode.
(MENDES, 1997h, p. 707)

Pobreza de ideias, neste poema. Ideias pobres ganham o rito burguês, moderno, de tentar construir com um mínimo disposto (BENJAMIN, 1989), para reverter às mínimas fissuras do cotidiano as experiências secas (as quais também rechaçava Nijinski). O sujeito buscará sentimentos galvanizados. As bombas modernas, ainda mais abstratas que as antigas, pois podem ser acionadas à distância (com olhos silenciosos, é possível falar delas sem tocá-las, lê-las sem entoá-las), receberão respostas “tolas”, “tolas” contudo poeticamente necessárias, devem ser ditas tanto quanto o mundo estiver debilitado, pobreza adequada amorosamente a um distúrbio metafísico do real moderno, cuja ságoma tornou-se a Bomba – Alucinação Abstrata. As palavras e a sintaxe não se encontram fluidas, há pequenas passagens bruscas, um pouco de labilidade anormal, ao lado de, como expunha Clérambault sobre o Automatismo Mental, trocadilhos ecolálicos, “emancipação dos abstratos”, (CLÉRAMBULT apud CZERMAR; JESUÍNO, 2009, p. 225), “ideorreia” (2009, p. 224), “fatos ideoverbais banais” (2009, p. 224), “perplexidade sem objetos” (2009, p. 224). Essa teia inicial precária parece exigir a criação litúrgica que soltará a vida em ode, finalidade solene do criar, um messianismo de reinvenção. Operou-se o verso inicialmente com sintagmas nominais simplórios, talvez para que o verbo exploda na sentença, ou ainda para que se intensifique a ovulação, a elaboração necessária da nossa resposta beata aberta, a fim de remediar nosso grave problema de agir (de explodir), em meio a esta cena de hipointerpretação. Elimina-se com base nessa reflexividade mal acabada dos versos o espaço de objeto, uma vez que a Bomba é uma explosão fixa abstrata, que a tudo consome como negatividade, como um roedor metafísico. Etna e erre, mitra e

mina, coisas gigantescas e minúsculas, aéreas e subterrâneas, foram rapidamente aniquiladas.

Tramou-se desde o princípio, via poesia, uma preparação para vencer a não-feitura do ritornelo niilista: “O homem não pode, o homem não pode, o homem não pode”. Isto encontra no salto à outra estrofe ruptura, do Rito de Passagem destrutivo da Bomba à Passagem de Rito explosiva: “O homem pode”. Eis aí a poesia começando a sair do poema ao estouro da contradição (a primeira a explodir, lembremos, fora a ode), “viver é refazer o erro” (MENDES, 1997i, p. 1454), da representação passa-se ao drama, à intenção de reverter os ritornelos sádicos que já vinham explodindo entes eras afora – *poiesis* saída do caos agora – “O homem pode”.

Soam “O tambar. O também. O tambor. \ O tambor da tantã. O gongo do tambor” (p. 711); nas suas Visões e Audições, Murilo nos ofereceu autismos musicais, ou como expressou Schreber, um pensamento-musical-de-não-pensar-em-nada... Não sabemos que elegância Luciana Stegagno Picchio identificaria nestes versos de Sintaxe, ou em “Isabelanda, isabelenda, isabelinda, isabelonda, isabelunda”. Se em Schreber, colidimos com a linguagem de engates, acoplagem, desenho nervoso, em Murilo, com “Os tambores da água”, “Os tambores da pele”, “Os tambores do sexo”. Mas retumbam também colisões muito mais frias, “Os tambores da fome”... Não são portanto a repercussão de inocência pura, mas diversos elementos “Trazidos ao tambor”... “*MEUS NERVOS NÃO PODEM EVITAR A SENSACÃO ACÚSTICA DAS PALAVRAS PRONUNCIADAS*”. O jogo infantil silábico, jocoso, \u\ |t\ |b\, incrementado com as assonâncias, “oãa\oãẽ\oão \\\ oão\oãã\oão\oão”. Num delírio interpretativo, este redondo *tambornão*, o “O”, é grave-passivo, o “O” recebe os rudimentos dos fonemas, surdo-sonoro: t-b, em quiálteras, sons que triplicam as tríades, soltam suavidades, irradiam e passam pela pele abafada com a mão: \u: sem produzir desta vez o estalo consonantal do tamborete... Aí talvez o equilíbrio designado por Luciana se encarna, ele se nos deixa ouvir... Sentiram? Esquecemos a Bomba! Na verdade, com o ritmo, “Bomba” tornou-se nada senão um surdão mal tocado... Pois nem se colocou até aqui a mão para abafá-lo, para conter sua irradiação, não se timbrou ao fim seu “ba” conforme um “gongo” escuro de um bumbo. Portanto, “Bomba” fica, ao não sofrer abafamento de nossas mãos, estridente e desajeitada como a alucinante música d’“O tambor da tantã”. E durante essas Audições de Murilo, o ser símil da linguagem “Também” assaltava estas nossas mãos que, sem serem capazes de abster-se do

Mesmo, “Também” escreviam arcaísmos, pequenas coisas da ordem dos idênticos, “A MUSA CRIA ENTUSIASMADOS E ATRAVÉS DESSES ENTUSIASMOS UMA SÉRIE DE OUTROS ENTUSIASTAS”. Parece que não há como escapar, nos Ritos crítico-literários, da vertigem analógica (“eu vejo”, “eu escuto”) e da confusão nos processos de identificação, os delírios de interpretação, torna-se então natural uma volição delirante da escrita, aquilo que vai pedir licença ao pânico para ritmar a natureza textual com um *pensamento*, a fim de percorrer os elementos vários que se encontram no “Tudo”: “Tudo vem de Moisés, vem de Freud ou da Índia. \ Houve judeus indus à época de Buda?” (p. 649). Diferentemente do “Tudo” de que falava Badiou sobre Pessoa (“Tudo está lá”), o “Tudo” em Murilo se moleculariza na salada de palavras, em vetores estéticos que não se esgotam, não descansam, não se espacializam num ambiente psicológico duradouro, colocando-se então as confusões qualitativas, à expansão extraordinária das identificações, possíveis no espaço infinito e heterogenético da literatura, em fuga constante, miniaturizando ao mínimo possível os eus-outros. Isso permite legar misturas, múltiplos, multidões de partículas (que vêm paradoxalmente com a mistura do sangue de Adão, de Abraão, de Moisés), as sensações da vida confusa, numa extensa diversidade afectiva. Jaspers outrora se referia às trocas de qualidade de sensações nos processos alucinatórios (1979, p. 79).

Desde que a lira fora despedaçada, noticiado antes de Nietzsche por Hölderlin, “Tudo é intenso”. Arrigucci Jr., ao rejeitar uma supervalorização do caótico em Murilo, nos falava do rigor da imagem poética, melhor ainda, de uma “ânsia de equilíbrio”, observando “Os dois lados”, desordem-ordem. Embora reconhecesse num primeiro momento o paradoxo (certamente o ansioso não pode estar equilibrado), Arrigucci Jr. afirma num segundo passo que o poeta vai “[...] mantendo o controle racional no domínio da construção artística [...]” (2000, p. 105), através do qual rejeitaria os processos de automatismo surrealista, recusaria seguir sua cartilha, seu programa (2000, p. 105). Araújo por sua vez destaca como espécie de axioma da poética muriliana (com o seu “Surrealismo-Barroco”, “Visível-Invisível”), independentemente se falamos de um manejo automático ou engenhoso do verso, que as colunas da desordem são bem mais volumosas que as da ordem, o que repercute em nosso texto. Ora, por que então nos protegemos da intensidade do Caos?

De qualquer maneira, Arrigucci Jr., nosso crítico muriliano favorito, na análise do poema “As Ruínas de Selinunte”, de modo magistral “retém” por um instante, numa

aparência *singular*, a unidade muito misturada da Poesia de Murilo.¹¹⁷ O crítico soube dizer as variações da lírica. Ainda que o domínio “técnico” da irracionalidade desequilibradora, na página, não deixe de apresentar suas razões, seus estilos e escritas estratégicos, vai mostrar ainda muitos desequilíbrios, mesmo se estiver encarcerada, a explosão de impulsos, recusando inexistir, aparece portanto em tensão na “ânsia” (já que “[...] o papel da inteligência deveria consistir numa reposição dos desequilíbrios” [MENDES, 1996, p. 74]). O ansioso, sem estar equilibrado, trabalhará artisticamente, elaborará o “grito eletrônico” do “cavaleiro do mundo delirante” (MENDES, 1997v, p. 413), daí fosse preciso assoprar, *Overmundo*, a palavra sagrada, investir num quixotismo literário heterogêneo, contragolpear o volume caótico com sinthomas, sinthomas do caos, ao atrito de linguagens do mundo e da lira. Utilizando ou não a específica técnica artística do automatismo, vai experimentar, para ampliar a realidade, as subjetividades que provêm da anormalidade poética, vai mergulhar nas partículas insignificantes, cantar autisticamente que “Prefiro o antimundo à bomba” (MENDES, 1997i, p. 1451).¹¹⁸

Reinventar a ode, experimentar a vida literária, ao prazer dos acidentes naturais do semelhante, com signos mais próximos da terra, pedaços de natureza “pré-significantes” que ainda nos enfeitiçam, à remissão momentânea da Alucinação Abstrata moderna, por meio do encanto arcaico que nos faz, ainda que bastante maculados por esta, sondar algum sonho litúrgico no meio da lasciva confusão coisal da modernidade, massificação, guerra, bomba, em suas manias, risos nervosos e ansiedades... Uma efêmera tranquilidade na vida ao contato com essas peles naturais musicais – talvez, uma ponta quimérica da Calma Antiga. Em Murilo, marcaríamos que, por mais explosiva que seja a catarse do sujeito face à conjunção das matérias e das formas artísticas modernas, a existência do homem ainda se faz muito dependente de mãos santas, para que de fato seja efetivada a sonhada linha de fuga em relação à Abstração, numa Beatitude nervosa (ou mesmo ânsia de equilíbrio) para com Mãos Santificadas, capazes de “Soltar a vida. Fuzilar a Bomba. Reinventar a ode”.

¹¹⁷ Para Arrigucci Jr. Murilo Mendes é um poeta que “[...] nunca cedeu de todo aos impulsos do inconsciente e ao apelo associativo da escrita automática, mantendo o controle racional no domínio da construção artística, regendo-se, como já se notou, por uma constante ânsia de equilíbrio” (2000, p. 105).

¹¹⁸ A respeito ainda da “ânsia de equilíbrio” de que falou Arrigucci Jr., consideremos: “Sonho: bombeiros munidos de mangueiras, vestidos de macacões vermelhos, galgam escadas enormes para apagar a bomba atômica que explode às gargalhadas, gritando-lhes: Idiotas! Não sabem que já morreram no dia em que eu nasci?” (1997i, p. 1452)

GRAFITO PARA PIRANESI

1

Qual o verbo adequado a estes cárceres?
Qual o adjetivo para estas moles,
Máquinas mono-mentais
Construídas à desmedida do homem?

Aqui o gatopardo perde a pátria
O vegetal e o mineral se arrepiam

Perdidos nestes vaticanos de ecos
Onde subir e descer: termos análogos
Igualmente para qualquer escadaria,
O homem sendo julgado pela pedra.

Aqui se percebe súbito:
Todo rei é falso.
Todo rei, ex-rei.

O caminhante sem téssera
Desorientado pelos blocos superpostos
Apela em vão para Kafka
Intérprete (sem chaves) deste enigma

2

Tudo é secreto, alusivo ao caos.
[...]
(MENDES, 1997h, p. 651-652)

Quais as linhas de leitura a serem propostas? A catarse da Calma Antiga não será, é claro, o único jogo de paixão que quer dar vivência nosso poeta, dado que “Tudo é secreto, alusivo ao caos”. Já que o antigo, mesmo nas suas múltiplas esferas, não totaliza, “O homem sendo julgado pela pedra”, quais chaves para o Enigma poético de Murilo? “‘Poesia-Liberdade’. É palavra-chave”, assegurou inteligentemente Carpeaux (CARPEAUX, 1960, p. 201). Como não operar um jazz interpretativo? Nós optamos, conforme insistimos, por um fundo ou um fora caóticos, ou por uma chave antifática que nada quer abrir, grosso modo, por um delírio interpretativo, pois de qualquer jeito “O texto não total Será mesmo divisão” (p. 700). Se nossa operação simples consiste em emitir fluxos, em vez de identificar traços sólidos, que nos permitissem interpretar sobriamente os poemas, jogaremos, ao contrário, com o não identitário, a esquizofrenia, lançá-la na poesia

de Murilo e a partir de então sistematizarmos nosso delírio interpretativo,¹¹⁹ isso talvez nos permitirá, a partir de mais pontos de indecisão, enfrentar afetivamente a vertigem poética muriliana, a “Poesia-Liberdade” e o mundo que as acompanha. Ora, de *Todo* modo, “sem tésseira”, não há como desfazer-se do delírio, porque “Todo rei é falso”, “Todo rei, ex- rei”, todo rei: *Rei Lear*. “A palavra transmite fato e idéia \ O fato evaporou-se, a idéia finge” (p. 650). Enfim, neste palco de tolos, “neste vaticanos de ecos”, “Desorientados pelos blocos superpostos” e “Máquinas mono-mentais”, construídos à “desmedida do homem”, “Qual verbo adequado”?

“*SAÍDO DO CAOS SAGRADO*”, para o poeta, diante de tantas temporalidades heterogêneas, às intensidades da cidade de Piranesi, é preciso sim produzir histórias, restabelecer a vida e o desejo. Atuando com sua Máquina de guerra Ex., nem mesmo a tradição moderna iconoclasta o dogmatiza, “Nossa técnica atual de autoasfixia” (p. 648), pois Murilo não se abstrai do homem pretérito, não lança a Bomba no selvagem, não parece aderir com seu lirismo inclusivo ao darwinismo cultural, ao contrário, com seus versos, busca refutar com sutileza a dissimulação antiarcaica moderna, a montagem da crítica impessoal do Iluminismo, pretensamente imune a afetos. O poeta sentirá no corpo, às vezes deliciosamente, as ruínas do que *É*, e ainda sua participação na roda do tempo, “A lâmpada murmura nomes de outras gerações” (1997v, p. 422). A técnica não aboliu, pois, os Ímãs naturais.

Não subtrai planos, Murilo intensifica os paradoxos, as multiplicidades. Mas, de tão múltiplo, não se deixa fixar na multiplicidade ameaçadora moderna e suas armadilhas pós-significantes, está bastante atento ao trânsito d“*As lâminas afiadas da multifoice, da multiface do século XX*”. Nos contatos intensivos que experimenta, como, por exemplo, com Eliot, “Os tempos se sucedem se acavalam, engrenagem \ se autoesfregando se roendo se recriando \ Em contínua autoinvenção & metamorfose” (p. 697).

O “católico confesso” não replica com sua lírica nem a inquisição do misticismo herege de Giordano nem a inquisição racionalista do homem primitivo, ou mesmo dos vagabundos das Casas de Trabalho; para ser mais intensamente sentido, o poeta recomenda

¹¹⁹ No último capítulo e *Proust e os signos*, comentava Deleuze sobre o personagem Charlus: “E a necessidade de interpretar de Charlus se baseia no fato de que o próprio Charlus não pára de interpretar, como se isso fosse sua loucura, como se esse fosse seu delírio, delírio de interpretação” (DELEUZE, 2010, p. 164).

como um Cristo-Nijinski, “Os mais malucos na frente”, “Os ajuizados no fundo” (1997e, p. 127). Inquietação, espiritualismo nômade, sentimentos anárquicos lhe são naturais, “Polêmico giróvago \ Giralivros \ Anárquico alicaído” (p. 629), “Meu olho circular navega o mundo \ Que aceito \ Malgrado mil—————”. *Noûs* e *Naus* profundamente imbricados nos giros e nas linhas.

No *fundo*, é como se o homem estivesse operando as “mesmas” máquinas monumentais, “Malgrado mil—————”, cujos adjetivos históricos como moderno, medieval ou antigo (ou mesmo pré-histórico, tempo da pedra) não seriam identificações tão sólidas. “Joyce escreve com a mesma pena do último escriba” (MENDES, 1997i, p. 1463). Rejeitando a dimensão comum, “neste vaticanos de ecos”, o lírico faz audaciosas sínteses, atuando poeticamente numa série aberta. Mas diferente de Deleuze e Guattari d’*O Anti-Édipo*, não amarra o sujeito a um *Homo Natura* e a um *Homo Historia*, não recusa como um Padre Negativo o quixotismo, o mundo onírico (apolíneo) da alma, nem a pena do último escriba, pois chegara ao entendimento de que “A destruição do rito: uma parte do rito” (p. 649). Daí tenta esquivar-se tanto quanto é capaz de linhas de poder que o antigo-medieval envia ao tempo moderno, assim como evita linhas da modernidade, e seus novos ídolos, que recusam a vida antiga, Murilo atua numa dança inconcorde à fixidez das palavras (inerte no dinamismo, dinâmico na inércia). Almejando potência livre de agir, a Literatura-Vida, o lírico não prejulga como sendo uma paixão triste, de uma vez por todas e por todos, os corpos quixotescos, os platonismos, metafísicas lancinantes, quer dizer, não pretende ser o legislador robusto da alegria ou burocratizar encontros. Na verdade, “[...] quando encontramos um corpo que convém à nossa natureza e cuja relação se compõe com a nossa, diríamos que sua potência se adiciona à nossa” (DELEUZE, 2002, p. 33-34). Murilo investe em sua parcial composição para os acúmulos estéticos, sua sempre insatisfeita Mais-valia de códigos, afastando-se das tristes mistificações negativas dos tiranos, sem ao mesmo tempo esconjurar como maldosos, nosso Padre Múltiplo das Minas Gerais, em seu ecumenismo que ultrapassa o mote religioso, o comércio intenso de sentidos do século ou a laicização da cultura estética moderna, “O músico sacraliza o espaço laico \ Funda a cosmo-pauta” (p. 696). Em sua Beatitude, no entanto, não opera seu lirismo sob uma rigorosa densidade negativa como fizera Lautréamont, salvo quando presente bloqueios da criação e das multiplicidades, aí faz-se “Antitotalitarista, antipassadista, antiburocratista” como assinalou Manuel Bandeira (BANDEIRA apud

MENDES, 1997, p. 54), diferente de Maldoror, o nosso fazedor não se sente atraído pelas maldades destrutivas do Criador (“Intimaremos Deus a não repetir a piada da criação” [1997r, p. 242]). Por isso será muito difícil acomodar o poeta em fálicos universais de redução, longe da matéria caótica. Murilo sabe que para enfrentar a disposição molecular e pós-significante do novo mundo seria preciso contragolpear com o múltiplo, “[...] suplantados pelos animais atômicos, os leões estão fora de moda” (1997i, p. 1462).

Ao alcançar o máximo de paixões alegres, de “sentimentos livres ativos” (DELEUZE, 2002, p. 34), Murilo extrapola a medida simbólica, de modo que a catedral gótica, os “*CLAROS VITRAIS DA CAPELA ELEVADA*”, jamais suportará sua *Convergência*, sua composição moderna de afetos artísticos, geográficos, coisais, procedimentais, religiosos, familiares, sociais, sentimentais, históricos, enfim, estéticos. As intensidades que convivem lado a lado em *Convergência* não aceitam, atendendo a um *modus aestheticus* e não a um *modus logicus*, divisões precisas, talvez aceitem divisões qualitativas, apreciações do singular, como a própria maquinação dos Grafitos, Murilogramas e Sintaxe. Se é verdade por uma via que o “instinto simbólico”, que fazia fruir por exemplo o espaço gótico, não deixa de atingir Murilo, no que se refere, a saber, ao rigor imagético, ao equilíbrio elegante, às Fantasias azuis de Mozart, por outra, “A alegria ética é o correlato da afirmação especulativa”: suas Visões e Audições num *Phylum*, maquinando como é capaz uma natural multiplicação das ideias ou das imagens. Na Maquinação de seu poético Automatismo Mental, e seus desarranjos, na confusão babélica das línguas, “Sigo cego maquinal \ Signos mágicos disparados \ Cego sigo maquinal \ Siga avanti \ alt \ stop \ Cego sigo maquinando” (p. 639).

Diante da fortuna crítica de Murilo, lançamo-nos a uma desterritorialização da política de reação nervosa ao caos muriliano; em vez de aderirmos a uma certa “tradição” de enunciá-lo e tão-logo desfazê-lo na ordem (como procedeu decididamente Arrigucci Jr., Luciana, Moura, Carpeaux, Poesia-Liberdade-ordem [CARPEAUX, 1960, p. 202] e também, mas certamente bem mais sutil, Bosi¹²⁰), buscaremos empreender a catálise deste caos ao caósmico; em vez de recorrermos a um efeito tranquilizador, perfumado miticamente no alívio da estabilidade, protegendo assim as próprias sentenças da enunciação delirante, ficaremos ao contrário empurrando tanto quanto pudermos o

¹²⁰ Em Bosi, o caos de Murilo quase não se dilui: “O efeito estético só não é do puro caos porque o poeta recompõe os mil estilhaços da sua imaginação em um vitral desmesurado de crente surrealista” (BOSI, 1994, p. 498).

sentimento do caos para o abismo da perplexidade. Já não satisfaz em nossa fruição crítica designar um modo de escrita. Como o próprio Murilo propôs, o objeto examinado deflagrará misturas afetivas: “Examinio o camaleão: mudo de cor” (1997i, p. 1463).

Se tivermos de, nos Ritos de Passagem da burocracia crítica, pagar taxas identitárias relativas ao universo esquizofrênico e à sua implicação com o caótico, e selar (antes do Apocalipse) a validade razoável de nossa empresa crítica, atenuando assim as acusações de exagero, diríamos, por puro artifício retórico, que a esquizofrenia, conforme Kraepelin, Bleuler, Freud, Jung, Jaspers, Laing, Cooper, e tantos outros psiquiatras, não é vista nunca como irracionalismo puro, por isso, de qualquer jeito, não será jamais caos permanente, o que sumariamente constituía aos mestres das mentes os mistérios esquizos, a dificuldade no dizer, ou mesmo as ditas misteriosas mesclas do racional e do irracional e de suas passagens abruptas. Mas falando mais seriamente, sem gaiatices argumentativas, sem nos fixarmos no regime molar da verdade nosográfica, entendemos como necessária, em benefício de um agenciamento esquizoanalítico, de produção de alegres colisões na realidade molecular modernoide, uma caosmose do caos muriliano, num ponto onde a esquizofrenia, transbordando por todos os lados, já se liberou dos ditos doentes de nervos, das fracas funções enunciativas da vida ordinária, dos critérios de vida estreitados nos signos e nas formas mais disciplinares da civilização. Eis nossa política do Caos. Sem pretendermos deslegitimar os órgãos tranquilizantes de sua poesia, colhidos e divulgados pelos nossos eminentes críticos, certamente ela suportará estas “colagens violentas”¹²¹ propostas, estas sequências de caos talvez um pouco mais bruscas.

Afinal, o nosso poeta brasileiro fora nascido (e nascer é muito comprido) numa cultura pós-gótica, já no “estado de bagunça transcendente”, lembrava-nos Arrigucci Jr., quer dizer, num país que surgira a partir das grandes navegações, sob as exigências do ouro e também do exótico. Em suma, Murilo está abarrotado de barroco. No Grafito ao Pão de Açúcar, “No cume desta colina \ Nove bilhões de anos \ contemplam-nos” (p. 633). Para o nosso lírico, já não se trata da catedral gótica como valor de elevação. Com o último santuário medieval, operava-se a fusão da Terra e do Céu (SIMSON, 1991, p. 20).¹²² A

¹²¹ Termo utilizado por Bosi para remeter ao processo de construção imagética de Murilo, que irá aparecer, expandido inclusive, na arte combinatória de que falava Murilo Marcondes Moura. As “Colagens violentas” seriam *a priori* uma reelaboração da técnica futurista de Marinetti, as sequências, da técnica surrealista, de Breton.

¹²² Para Jung a descrença na alma substancial veio sendo preparada ao longo de eras... (JUNG, 1984, p. 351). “Quando a idade gótica, com seu impulso em direção às alturas, mas com uma base geográfica e uma

catedral gótica simbolizava a Eterna Jerusalém, de ouro puro semelhante ao claro cristal, que resplandece de ouro e prata (SIMSON, 1991, p. 32). “Enquanto ‘símbolo do reino de Deus na terra’ a catedral fixava do alto a cidade e a sua população, transcendendo todos os outros problemas da vida tal como transcendia toda a sua dimensão física” (SIMSON, 1991, p. 20). Murilo, entretanto, pertence a um tempo em que as transcendências bagunçadas, “Nossa época, nascida pelo signo do relativismo, se distingue em boa parte pela flutuação e instabilidade das idéias” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 179), já carregam consigo a nova e terrível ordem, de um messianismo materialista, diabólico, irreduzível, os profetas judeus são outros: “Daqui vi descer \ a novíssima Israel: Karl Marx \ Freud \ Einstein”... (p. 633). As três ecologias *socius* (Marx), *psique* (Freud) e *natura* (Einstein) remetem à transformação ampla do mundo.

Dante / Petrarca / Leopardi
Operaram quando ainda
Subsistia
O homem-metáfora.

O homem
Hoje
Não—————
(MENDES, 1997h, p. 700)

Desde a descida da Nova Israel, restaurada por Marx, Freud e Einstein, a catedral solene não pode mais adormecer tranquila em simbolismos profundos, mas sofre ao experimentar as turbulências do *socius*, da psiquê e da natureza. Assim, a linha metafórica, labirinto cruel sem dobras, será talvez encenada ao trêmulo das linhas modernoides, à caligrafia áspera das almas alucinadas. O homem-metáfora não opera.¹²³ Dante, Petrarca e Leopardi “Operaram”, “O homem\ Hoje \ Não—————”. O Novo lírico retifica “tudo” em curvas, giros, linhas quebradas, garranchos, intensidades. Para Carpeaux, “É difícil traçar a evolução da poesia de Murilo Mendes. Não é uma linha reta. É espiral [...] Mas o lirismo é o mesmo”, “[o lirismo] É a unidade da obra” (CARPEAUX, 1960, p. 202). Se a Patafísica em Murilo não se contém numa só e retilínea via, como sugerirá essa

concepção de mundo muito limitadas, ruiu, aluída pela catástrofe espiritual que foi a Reforma, a linha horizontal em que se desenvolve a consciência moderna interferiu na linha vertical do espírito europeu. A consciência deixou de se desenvolver para o alto, mas ampliou-se horizontalmente, tanto do ponto de vista geográfico, como do ponto de vista filosófico. Foi a época das grandes viagens de descobrimento [...] (JUNG, 1984, p. 351). A linha horizontal que atinge e afeta Murilo exige desprendimento do gótico, ou desse impulso às alturas da alma substancial. A substância material lhe substitui.

¹²³ Em *A obra aberta*, Umberto Eco diferencia Dante e Joyce. As literaturas possuem a abertura, são obras abertas. No entanto, o segundo autor carrega a mensagem intensivamente com ambiguidades, o primeiro mantém-se com uma voz unívoca.

apoteose de artistas, em *Convergência*, como um Ismael Nery, “revolvendo na cabeça os problemas da humanidade”, outros “topando com harponautas catacúmenos \ Egressos do irreal cotidiano”, como, então, poderíamos lidar com um tal pós-metafórico da Nova Israel? Quais os preceitos para uma nova santidade? Sob qual forma se desalinha? Qual caos?

Tanto os “acordes livres” de Debussy, que repercutiram nos dados consistentes mallarmaquínicos, da nova poesia, de Dallapiccola que em chuva de Bequardos “rompe a tônica”, quanto a “poesia física” de Cabral, onde “Força é abolir o abstrato”, ou Gabriela Mistral “Nutrindo um hóspede áspero”, no instante em que “As vísceras perfuram o tempo”, informam novos caos e coações. Como seria possível se eximir de respostas caóticas num tempo esquizoide, quando a embriaguez dionisíaca e seu zigue-zague se simulam?

GRAFITO PARA VLADIMIR MAIACOVSKY

Um cosmonauta cantando dá a volta ao cosmo
Enquanto eu desfaço a barba.

Constrói-se a décima musa
Economia dirigida Unatotal
Que deverá mover o homem novo

Planifica-se nos laboratórios
A futura direção dos ventos
Extrai-se energia das algas
Opera-se o sol

Eletrifica-se a eternidade
Reversível

Entretanto

O PLANETA NÃO ESTÁ MADURO
PARA A ALEGRIA
(MENDES, 1997h, p. 659)

O dueto de abertura sincroniza as velocidades do cosmonauta e do eu lateral, homem do cotidiano, a deixar seu rosto liso com as “Lâminas do século XX”. O Ritornelo clássico, que muda a forma do rosto, e o Ritornelo cósmico, do viajante sideral, são aí coreográficos. As três estrofes seguintes se iniciam com um verbo impessoal; nos automatismos radicais da vida burguesa “Constrói-se”, “Planifica-se” e “Eletrifica-se”. Esta coreografia em que se seleciona (“extraí-se”) os corpos visa a remodelar a musa

décima: “Economia dirigida Unatotal”; a mover o “homem novo” (o que faz a barba, o que viaja às estrelas, gêmeos da relatividade?); os ventos, a alga e o sol, em laboratório; a eternidade que, *agora*, pode ser alterada, reversível, eletrificada.

“Entretanto”, *agora* é preciso gritar com as letras maiúsculas da inscrição: “O PLANETA NÃO ESTÁ MADURO PARA A ALEGRIA”. Os encontros operados, corpos tão indiferentes entre si, como os personagens dos primeiros versos, seja na Arte, na Ciência, na Religião (musa, laboratório, eternidade), seja na flor do *socius*, “Economia Unatotal”, arcaísmo que se esconde no mito solar patriarcal, como talvez dissessem Adorno e Horkheimer, ensejam paixões tristes. O Grafito a Maiakovsky está clamando, num agenciamento das forças da terra, do caos e do cosmos, por uma poesia revolucionária, até o ponto em que possa tornar o planeta disposto para a virtude movente da vida alegre.

MURILOGRAMA A PASCAL

O ruído interno & a figura desses espaços
Me aterrorizam.

Universos:
Universos desencadeados
Universos-leopardos
Caçam trilhões de universos dispersos
Universos-pilotos tripulam
Universos-naves

Universórgãos
Univerloncelos
Universoboés
Constroem universons

Universos tossindo assobiando

Galáxias:

Faixas-galáxias
Amamentam galáxias antípodas
Betelgeuses fabricam Betelgeuses
Pluricéus reiventam pluricéus
Em movimento fogo & número
Ruído rotação
O galaxial ferve.

•

Esses múltiplos territórios desconhecem
Nossa palavra, metáfora do silêncio:

Microuniverso
Autosatélite

Portátil
Lábil
Glória do homem & transístor.

•

Construído com peças sob
ressalentes
Num duplo espaço
Racional
subliminar
Espírito & autômato
O homem é.
Subimos no porão / descemos no astro.
(MENDES, 1997h, p. 700-701)

Ao giro cósmico do Ritornelo moderno, nos Universos de Referência de Murilo, os “Universos desencadeados” de Pascal. Causam terror, “O ruído interno & a figura desses espaços”. Neste ritornelo de “Universórgãos”, “Univerloncelos”, “Universoboés”, não se paralisa nos universais de redução, Estados estáticos, de outro modo, são “Universos-naves”, em permanente transformação como entendia Giordano, ou “Universos-leopardos [que] caçam trilhões de universos dispersos”, numa irradiação musical planetária, “Universos tossindo assobiando”, “O galaxial ferve”.

“Racional” e “Subliminar”, “homem” e “transístor”, “Espírito” e “Autômato”, “O homem é” “Num duplo espaço” e em “peças ressalentes”. Ou seja, o *homo duplex* e as multiplicidades galaxiais no poema convergem. “O ruído interno” e “A figura desses espaços” compõem Audições e Visões. Tudo em movimento, “ruído e rotação”, “Faixas-galaxias \ Amamentam galáxias antípodas”, à singularidade caós mica “Pluricéus reiventam Pluricéus”. Mas “Esses múltiplos territórios desconhecem \ Nossa palavra. Metáfora do silêncio”, retorna-se outra vez ao duplo, à palavra-silêncio, nos câmbios dos ritornelos moderno e romântico.

Enquanto Deleuze e Guattari, num curto circuito, metaforizaram a metáfora, reduzindo o que supostamente reduz, sem admitirem avaliar as metáforas da duração, Murilo converge tanto o bi-unívoco, “A é B”, diluindo-o nas linhas, quanto o metafórico lançado de tantas maneiras às multiplicidades, o que chamamos de metáforas de Vanguarda, “ruído e rotação” em “múltiplos territórios”.

TEXTO DE INFORMAÇÃO

[...]

Tiro do bolso examino
Certas figuras de gramática
de retórica

de poética

Considero-as na sua forma visual
Fora de função / no seu peso específico
& som próprio
de palavras isoladas:

[...]

... as palavras \ coisas \ são belas
No seu vestido justo
Criado por alfaiates-óticos.

Eu tenho a vista e a visão:
Soldei concreto e abstrato.

[...]

(MENDES, 1997h, p. 705-706)

A linguagem é uma emanção física, nosso lírico opera numa linguagem complexa, em soldas, “*IMAGENS QUE CONSIGO PRODUZIR VOLUNTARIAMENTE NO MEU SISTEMA NERVOSO INTERNO, FAZENDO USO DA CAPACIDADE HUMANA DE IMAGINAÇÃO*”, “Soldei concreto e abstrato”,¹²⁴ excita-se o languageiro, “Sofro de palpitações tão fortes que procuro interpretá-las na faixa de uma nova linguagem Morse: tanto estamos cercados de signos” (MENDES, 1997i, p. 1466). Ao analisar brevemente o poema “Ulalume” de Murilo, Luciana Stegagno Picchio afirma que “Não se trata da proclamada superioridade do significante sobre o significado, mas da consciência da lição estruturalista de que ‘tudo significa’” (PICCHIO, 2001, p. 9-10). Esses pontos levantados, extrapolando-se os ritos significantes, reafirmam a necessidade de olhar esquizoanaliticamente, ou mesmo, de oscilar entre lentes paranoicas e esquizas.¹²⁵

Em sua confusão esquizoide, do simbólico e do imaginário, do concreto e do abstrato, o poeta não assopra encantos divinamente (o que também seria loucura, como vimos em *Íon*), mas tira do bolso as figuras, revelando assim o aspecto coisal de sua poesia (como os hinos de Hölderlin enfiados nas mochilas dos soldados alemães), como na sua *Conversa portátil*. “Considero-as na sua forma visual”, “as palavras \ coisas \ são belas”. A palavra consiste, portanto, no domínio físico, pré-significante (ou contrassignificante), já que a retórica e a poética são tomadas como desenhos imagético-sonoros. Isso estaria em afecção às formas geométricas em Galileu (à sua linguagem natural) ou à perfeição formal

¹²⁴ Para Freud, no texto *O Inconsciente*, de 1915, é típica do pensamento esquizofrênico a confusão do concreto e do abstrato (FREUD, 1996c, p. 209).

¹²⁵ “E a necessidade de interpretar de Charlus se baseia no fato de que o próprio Charlus não pára de interpretar, como se isso fosse sua loucura, como se esse fosse seu delírio, delírio de interpretação” (DELEUZE, 2010, p. 164).

em Platão? Quer dizer, o lírico, nesses ritmos das Visões e Audições do fora, mas que só o linguageiro *informa*, compreenderá os discursos-objetos com o corpo, “eu tenho a vista e a visão”, comportamento linguístico tipificado no espectro esquizofrênico, conforme Freud, dado que confunde a percepção e a representação (o imaginário e o simbólico conforme Lacan). Os “alfaiates-óticos”, a plasticidade que predomina sobre o âmbito “retórico”, invadem portanto o lirismo metafísico, solidificando-se. O lírico toma as figuras da poética, da retórica, em seu “peso específico”, detém-se no som próprio de palavras isoladas. “Texto de Informação” informa sobre o caráter plástico da lírica, sobre o desarranjo (“Fora de função”) das gramáticas do olhar e do ouvir (hábitos dos olhos, hábito dos ouvidos), nosso alfaiate-ótico convergente coloca, textualiza diferentes formas, intrusas formas, in-forma.

ROTAS

A rota do serrote. A rota do algodão.
A rota da colomba. A rota da Baía.
A rota da montanha. A rota da baleia.
A rota do relâmpago. A rota da fumaça.
A rota da mazurca. A rota da galáxia.

•

A de-rrota da fome. A de-rrota da espada. A de-rrota da Bomba.
(MENDES, 1997h, p. 715)

Assim como as Válvulas, e tantas experimentações poéticas como estas em “Sintaxe” de *Convergência*, são seqüências de pequenos sintagmas, isentos do Verbo, o que estimula o leitor a dar-lhe acabamento, a agir sobre o escrito. Secamente, rota vai se proliferando na economia existencial, em distintos ambientes, âmbitos, assuntos, coisas, em focos de dispersão, em linhas distributivas de um poema rachado, com a labilidade prejudicada. Dividido pelo ponto, pelas coisas em rota, pela bola preta, pelos hífen, e também pela dissonância de fome, espada e Bomba em relação aos outros semas – pelas rotas. Não são metafóricos (edípicos) esses abastecimentos, “AB. AC; AD. AE; AF. AG...”, são como tropos indefinidos, sem “Origem e Fim”, viagens que omitem os modos de ir, os intervalos de uma coisa e outra, omitem aquilo que está em companhia do serrote, o que está ao lado do relâmpago, os entes que acompanham a fumaça, enfim, o derredor dessas travessias mal anunciadas, produzindo efeitos de estranhos catálogos. Existirá direção prevista, radar nas rotas? “O rodar do radar, o radar do rodar”?

Quando se insere um vetor, muda-se a rota, mas preserva-se no lance seguinte a estrutura. Araújo chama atenção para uma “armação barroca” (ARAÚJO, 1972, p. 96),

combinando o estático e o cinético, nos jogos linguísticos de *Convergência*. Ficamos assim munidos de poucos dados, ou diante de feixes imprecisos de dispersão, de moveres insignificantes, que não se cruzam (com exceção do último verso), sem condições de, por conta das elipses agudas e da ausência de profundidade, distinguirmos com exatidão as rotas da poesia. Os versos acabam funcionando como provocações estruturais, estilo, delírio.

Na “de-rrota da fome”, “de-rrota da espada”, “de-rrota da Bomba”, há hífen pervertidos, mas acompanhados de elementos racionais, o prefixo “de” separado por hífen, prefixo de afastamento, como os já referidos de-mentes, prefixo se afastando pela distância do hífen, pontuando-se um descaminho. O léxico “de-rrota” no poema significará o substantivo derrota, um afastamento de rota, e ainda uma palavra rota, rasgada (indo do rasgo silencioso, da fome, ao suave zumbido, da espada, ao estrondo, da Bomba). Mais que enigmas provocantes, seriam bricolagens silábicas, lexicais, encaixes e desarranjos, de uma civilização mecânica em miniatura, ou uma pequena parte das linhas, como se as estranhas rotas dividissem o homem, a natureza, a civilização, na modernidade, nesta “Idade do Serrote”. Ou ainda é bem provável que estaríamos dando uma fluidez excessiva aos mecanismos do texto, ao que já está mecanizado, embrutecido. Isto é, em vez de gaguejarmos os rumos, propomos simploriamente o recheio de um “ele disse”, à armadilha fálica da fala, arriscando o discurso (saindo autisticamente da rota, semelhante ao passeio de Sócrates e Fedro, condensando-se ali tantos des-caminhos), ao risco do falar a partir de ambiguidades, do hífen, do erre, do de-mente “erro do erre” de de-rrota.

Então, “de-rrota” escreve um agregado caprichoso. “*SE ALGUÉM TIVER GÊNIO, FAZEM-NO PASSAR POR IDIOTA*”. Essas brincadeiras, insignificantes para muitos da civilização, indo e vindo “agora” em rotas cegas, a misturar trigo e ovo, homens a marchar (em cruzamento) para os apartamentos (mas víamos também, em contrapartida, da nossa janela a garotinha sem direção programada na bicicleta rosa), a consumir-vestir algodão, a utilizar serrote, a viajar na galáxia, como o cosmonauta, a dançar mazurca, como os dançarinos poloneses, a ler poemas modernistas, a guerrear contra os inimigos de nossos grupos, em guerras antigas, medievais e modernas (fome, espada e bomba, na ecologia psíquica), que rotas produzirão? A que se dirigem? Os dirigentes, os dirigidos, os consumistas, os consumidos, se perdem nessa tragédia automática, em seus movimentos latentes, enquanto o poeta está se valendo autisticamente de recursos sintéticos, de jogos exóticos de palavras, com uma certa hilaridade infantil, para se comunicar com a

comunidade, sobre a tradição trágica e abjeta da fome, do ódio e da guerra. Talvez essas perturbações, um tanto paratímicas, já que seus sentidos trágicos se enlaçam a recursos poéticos lúdicos, infantis, num mesmo molho de expressão poética, pontuem desabafos mais ou menos embrutecidos até certo ponto incompreensíveis. Baía, montanha, baleia, mazurca, fumaça, esses entes afastados soam inofensivos, trissílabos em grande maioria (no último verso, harmonizam-se com três de-rrotas), num divertimento poético gaiato com signos paratímicos ou paramímicos (expressões desencontradas num mesmo molho expressivo), até serem interrompidos pelo disco negro, daí o bequadro trágico corta a série e a dispersão, os entes tornam-se consonantes (fome-espada-bomba). Os entes iniciais dissonantes são, logo, interrompidos, em consonância dissonante, em rasgo do rasgo do rasgo, ou rotas de rasgos...

LÂMINAS

As lâminas afiadas do ar do século XX.
As lâminas afiadas da tensão do século XX.
As lâminas afiadas da atenção do século XX.
As lâminas afiadas da rotação do século XX.

•

As lâminas afiadas da multifoice, da multiface do século XX.
(MENDES, 1997h, p. 716)

Na construção, a percepção dolorosa da modernidade, de seus ritornelos afiados, encena nas suas sequências consistentes um jogo em Bequadro, em singelas viradas semânticas,¹²⁶ apoiando-se novamente no destaque estrófico como remate, reencenando a vontade de saltar, de desgarrar, de operar, de transformar (como observou Friedrich acerca da lírica moderna), de durar ao léu espacial. As notinhas dissonantes que surgem no ritornelo moderno: ar, tensão, atenção, rotação, ligadas entre si, em processo de aglutinação, quase se implodindo em misturas, até haver a fluidez da “rotação” em vez de uma “artensão”. Essas quatro notas desviantes ambientam portanto um século de crises, de tensões múltiplas, de distribuições perigosas: a multifoice-multiface, esse rosto múltiplo requererá um “olho armado”, e a contrapartida de expressões poéticas nada ou intensamente esquemáticas.

Já que a diferença é que é rítmica, e não a repetição, teremos de distinguir os desvios mínimos, as fissuras onde nossa atenção deveria ancorar-se. Quando “tudo” é produção de singularidade, como se entoarão fora da serialidade os Bequadros? As

¹²⁶ Oberva Maria Lúcia G. P. Aragão que Murilo “Monta e desmonta as palavras, compondo e descompondo. Os recursos são vários, os efeitos são rápidos como uma flexa” (ARAGÃO, 1976, p. 33).

palavras grandes da estrutura do poema querem-se cortantes, “lâminas”, “afiadas” e “século”. Explorando um pouco a sensação acústica da palavra, diríamos que este terceiro substantivo, com sua tônica mais aberta, faz-se ainda mais cortante que as “lâminas”, se bem que devemos considerar as outras sílabas e vogais da primeira, mais abertas, e ainda seu acidente agudo com a adjetivação “afiadas”, *léxicos cortantes* e ainda o plural que passa amolando as “lâminas”, compondo a melopeia agressiva das multiplicidades. As “multifoices” e as “multifaces” evocam, nesse desvio vocálico, os sentidos de uma máquina de guerra de identidades e de cortes beligerantes os quais também cortarão visualmente: “XX”: lâminas estas, no ar, na tensão, na atenção, em rotação, cortando abruptamente o verso. Retalha-se o século XX, cujos traços afiados se espalham mundos semânticos afora, indo para todos os cantos, para além das rotas costumeiras, são mais transversais, cruzando-se sem desenhar as velhas cruces no ar, talvez girando em cruel cruzada da cruz, sem seguir as orientações primordiais do mapa. A tensão e a atenção remetem a forças de concentração, ar e rotação a forças de difusão, como “Sístole e diástole do texto” (1997i, p. 1464), vimos duas formas de corte, dois traços fundamentais no múltiplo, “X” vezes 2, Multifoice e Multiface. Diante dessa multiplicação desviante e dessa aniquilação da profundidade, como operar *ao menos* mínimos desvios? A ausência de labilidade discursiva expressa o impedimento de uma eficiente exigência histórica, seja por conta de uma condescendência em relação às lâminas implacáveis, aos sentidos hipnóticos de um mundo multifacetado, seja por conta da necessidade de uma difícilíssima ação restauradora, de promover um corte no século que nos corta. A pobreza e o excesso (multifoice-multiface) se mostram imbricados.

MURILOGRAMA A HERÁCLITO DE ÉFESO

Polémos pantor patér

Pelo idêntico princípio reversível

Tudo marcha

progressivamente

para a paz

Ekpyrósisis

Pressupõe diakósmesis

Sim:

Panta rhei

Tôdas as coisas fluem

correm

decorrem

Sob o sol grão

Sob o sol grande

Que nem pé de homem

Heráclito de Éfeso:
Tudo flui
Transforma
Se trans-forma
De ti Heráclito
Pai antigo descendem
 o méson
 o elétron
 o próton

Heráclito de Éfeso
Tudo flui
Deflui
No devir
Tudo devirá devém
 • ar
 • água
 • terra
 • fogo
Tudo devém
 visa
 devisa

Heráclito de Éfeso
 move mente
 pai movimento

Humanos todos nós
 desaramos
 desaguamos
 desterramos
 desfogamos

Ar texto
água texto
terra texto
fogo texto
com texto

 no
 universo
 contexto

(MENDES, 1997h, p. 707)

A máquina de guerra fluxível muriliana, que prefere, sobretudo no capítulo “Sintaxe”, séries à literatura de profundidade, capta fluxos de Heráclito, entre pastiches e paródias, ao amor objetal do discurso e às impressões que estiliza. O idêntico princípio, que se reverte, ganha as páginas de Murilo, a sua escrita-devir, “Todas as coisas fluem \ correm \ decorrem”, maquinando Caos, Terra, Cosmos. Ele explora jogos com o branco da

página para escrever o rio, o pé de homem... O fluxo da escrita maquínica, de Mallarmé, que passa pelos Caligramas, de Apollinaire (até se instalarem os Murilogramas), passa também pelo Concretismo, pela vanguarda ou modernismo literário que fluía esplendidamente no Brasil, na década de 1950\60\70, que renovava as letras brasileiras. Mas na literatura de Murilo os concretismos dos Campos e de Pignatari fluem, correm, decorrem, não ficam estáticos, não estão programados. É, em geral, mais moderado que os concretistas, se comparado ao radicalismo concreto, muitas vezes, “assintático”, no que tange à utilização do espaço branco, mas, de qualquer modo, e sempre, na “Sintaxe” muriliana, “Tudo flui \ Transforma \ se trans-forma”.

Observe-se que no significante a “forma” se destaca, refaz-se, em seu mover ininterrupto, no ritornelo clássico, no “trans”. Nosso transistor deixa fluir num livro de tantos livros fantasmas fragmentos “anacrônicos” do pai antigo do movimento perpétuo, “Phanta rhei”, “Polemos pantor patér”. São como germes antigos que entram na moderna tradição da ruptura (a discórdia reina sobre tudo, como antecipara Heráclito), na paisagem atômica, entram o “méson”, o “elétron”, o “próton”, e fluem. Ao ser perguntado sobre as influências do concretismo, Murilo explica que se interessa por toda forma que abala a linguagem clássica, por aquilo que “trans-forma”, por uma poesia de movimento que “move mente”, ele utiliza paradoxalmente o fluxo do clássico contra o clássico. “Polemos pantor patér”, “[...] a desarticulação do discurso clássico me interessa muitíssimo” (MENDES, 1997, p. 50), justamente porque assim “Tudo flui \ Transforma \ se trans-forma”.

Devirá na página cósmica, em meio aos jogos de similitude, a natureza fluxível do ar, terra, fogo, água, reelaborados pelo nosso gênio natural, fluem no ar-texto, terra-texto, fogo-texto, água-texto, nos “alfaiates-óticos” da poesia, devindo numa era estética, aquela que reespiritualiza tudo, conforme defendera Hegel. Murilo alerta que “Humanos todos nós desaramos \ desaguardamos \ desterramos \ desfogamos”. Terramos e desterramos, fluímos à afirmação e negação da natureza, são e não são. Parece razoável que a modernidade e sua linguagem de ruptura ou armadura ideológica, por um lado, são sentidas por Murilo com espírito de liberação, porém, por outro lado, reversível, esta força liberadora germinara de fluxos do antigo, afirmando-se o texto natural, primitivo, ou a *Convergência*, a dança das palavras no salão branco, o “com texto”, o “contexto”.

Nas páginas de *Convergência*, devirão pedaços de suas próprias metamorfoses, tornando imbricadas, truncadas. Portanto, as novas experiências concretistas, as mallarmaicas, as apollinéricas, a sua própria poética metamórfica, assim como os germes antigos, “Ekpyrósisis \ Pressupõe diakómesis” (“destruição do mundo pelo fogo” pressupõe “ordenação do universo” [ARAGÃO, 1976, p. 69]), em relações de destruição e construção, se misturam em abstrações temporais.

O poeta ainda cria grupos, ou um catálogo, de “Palavras Inventadas” (p. 730), são como indefinidas sensações semânticas, sensações de estrutura, “Jirtófelo jivórnea”, “Zedráufila perclômeno”, “Ardêmpora neclauses”, “Terrábile viednon”, “Hedvâmpero notraut”, “Lirtêmola dergalt”, “Desdômetro fanúria”, mais ou menos “significativas”, o lírico intui sons, afixos, numa apreensão de curtos episódios fano-musicais (montagem em forma de tandem, isto é, conjunto de duas unidades, uma atrás da outra, ou puxada pela outra). Há ainda no livro muitos exemplos de bricolagens, elisões silábicas, “lu \ lulu \ lã \ do \ tira \ dado” (p. 731), “Formidátil \ Formitáctil \ Formudança” (p. 722), e especulações mecânicas, “Os arcanos do sol. Os arcanos do chão. \ Os arcanos da cal” (p. 711), “pianoforte \ pianopluma \ os problemas do piano” (p. 732), “As sacerdotizas dóricas \ As sacerdotizas délficas” (p. 729), “O caracol \ O caracal \ O caracul” (p. 723), “Triangular \ Triangolir \ “Triangullar” (p. 723), “werbernizeime, joãocabralizeime” (p. 706). Sobretudo em “Síntaxe”, o lírico revolve embrutecimentos sintéticos, à força do “anti-canto \ brusco da matéria”. Livre de razoabilidades discursivas, “Com tésseira de alienados \ Nem criamos grafitos: grafito se é” – “Eu vi apalpei o signo” (p. 653).

Se explorarmos apressadamente metáforas psiquiátricas, com olhos paranoicos, em brincadeiras paródicas, veremos delírio temático (CLERAMBAULT apud CZERMAR; JESUÍNO, 2009, p. 231), delírio polimorfo (p. 235), dentre os fenômenos mais parcelares, as palavras explosivas, as palavras deformadas, as palavras estrambóticas (CLERAMBAULT apud CZERMAR; JESUÍNO, 2009, p. 227). Loquacidade por intervalos. Incapacidade de informar (p. 236). Os experimentos consolidam os baques de um lirismo nervoso: “Eu vi apalpei o signo”.

TEXTO DE CONSULTA

1

A página branca indicará o discurso
Ou a supressão o discurso?

A página branca aumenta a coisa
Ou ainda diminui o mínimo?

O poema é o texto? O poeta?
O poema é o texto + o poeta?
O poema é o poeta - o texto?

O texto é o contexto do poeta
Ou o poeta o contexto do texto?

O texto visível é o texto total
O antetexto o antitexto
Ou as ruínas do texto?
O texto abole
Cria
Ou restaura?

2

O texto deriva do operador do texto
Ou da coletividade — texto?

O texto é manipulado
Pelo operador (ótico)
Pelo operador (cirurgião)
Ou pelo ótico-cirurgião?

O texto é dado
Ou dador?
O texto é objeto concreto
Abstrato
Ou concretoabstrato?

O texto quando escreve
Escreve
Ou foi escrito
Reescrito?
O texto será reescrito
Pelo tipógrafo / o leitor / o crítico;
Pela roda do tempo?

Sofre o operador:
O tipógrafo trunca o texto.
Melhor mandar à oficina
O texto já truncado.

3

O texto é o micromenabó do poeta?
Ou o poeta é o macromenabó do texto?

4

A palavra nasce-me
fere-me
mata-me
coisa-me
ressuscita-me

5

Serviremos a metáfora?
Arquivaremos-a?

Metáfora: instrumento máximo;
CASSIRER
A própria linguagem do homem
ORTEGA Y GASSET
Invenção \ translação

6

A palavra cria o real?
O real cria a palavra?
Mais difícil de aferrar:
Realidade ou alucinação?

Ou será a realidade
Um conjunto de alucinações?

7

Existe um texto regional / nacional
Ou todo texto é universal?
Que relação do texto
Com os dedos? Com os textos alheios?

Giro NÉ POUR D'ETERNELS
Com o texto a tira colo
PARCHEMINS
Sem o texto
(MALLARMÉ)

Não decifro o itinerário.

Toda palavra é adâmica
Nomeia o homem
Que nomeia a palavra

Querendo situar objetos
Construímos um elenco vertical.
Enumeração caótica?
Ou todo texto é universal?
Que relação do texto
Com os dedos? Com os textos alheios?

8

Morrer: perder o texto
Perder a palavra \ o discurso

Morrer: perder o texto
Ser metido numa caixa
Com texto
Sem texto.

9

Juízo final do texto:
Serei julgado pela palavra
Do dador da palavra / do sopro / da chama.

O texto-coisa me espia
Com o olho de outrem.

Talvez me condene ao ergástulo.

O juízo final
Começa em mim
Nos lindes da
Minha palavra.
(MENDES, 1997h, p. 737-740)

A página em branco, ao possibilismo aberto da fala, produzirá anomalias nos processos perceptivos e representativos, “aumenta a coisa”, “diminui o mínimo”. Murilo nos propõe que a página que acomoda o texto poético é lugar de distúrbios. Contra ela, reage questionando qual a fórmula mais adequada ao poema. Como equacionar texto e poeta? Murilo expõe algumas opções para pensar aquilo que se inscreve nas páginas, e seus contextos. Do ato hesitante de indicar ou suprimir o discurso, no esquecimento “vazio” do livro, enquanto “*O SILÊNCIO PÕE O CAPUZ BRANCO*”, passa-se ao poema-poeta-texto-contexto, ao ato mais rígido da inscrição, quando “O texto visível é o texto

total”. Sendo antetexto ou antitexto, não se sabe se se irá abolir, criar, restaurar, ou soltar o “Tudo”. De qualquer modo, “Viver a poesia é muito mais necessário e importante que escrevê-la” (MENDES, 1997o, p. 843 [aforismo 186]).

“O texto é dado \ Ou dador?”, perguntou-nos o poeta. Com essas interrogativas, Murilo busca o desvelamento do texto poético através de um texto poético indeciso. Enfim, clareira e velamento poéticos nas questões murilianas. Disparando perguntas, em insinuações sutis no que diz respeito ao universo da criação, Murilo explora, como fora mencionado, os espaços de indecisão. A partir de tantos artistas, autores, lugares, livros, bíblias distintas, singulares, divertindo, ampliando, variando ao máximo suas letras convergentes, o poeta distribui poéticas num universo interminável de relações, deixando sair de suas lentes plurais uma multidão de lirismos, de emanações perturbadoras de tantos orf-eus. Esse denso doar sagrado é calculado, vale de novo ressaltar, ao fundo de poesia, assim, já “A fundação é um exceder, uma doação”, como nos mostrara Heidegger. A presentificação poética é ilimitada, portanto, múltipla e litúrgica, “Toda palavra é adâmica, nomeia o homem que nomeia a palavra”. “O texto deriva do operador do texto Ou da coletividade – texto?”. Com jogo livre proposto, que hesita entre possibilidades individuais e coletivas, concretas e abstratas, e ainda concretoabstratas, entre o dado e o dador, Murilo vai manipulando o texto ao duplo e ao múltiplo, enquanto “O texto-coisa me espia com olho de outrem”, numa teia de intrusões, em que a coisa do mundo-outro invade a linguagem particular, afetando-a, com seus operadores óticos, com seus cirurgiões, nas maquinações de registros, reescrevendo-se “Pelo tipógrafo / o leitor / o crítico; Pela roda do tempo”. Persiste a dúvida com relação ao fundamento mítico da *poiesis*, “O texto é dado \ Ou dador?”.

O Texto “Talvez me condene ao ergásculo”, quer dizer, retenha o escritor como um escravo, lançando-o numa prisão eterna, num processo interminável de escritas, “O juízo final \ Começa em mim \ Nos lindes da \ Minha palavra”. É justamente no espaço molar da “minha” linguagem que a agitação molecular se realizará, que a máquina de guerra deve deslizar, desarranjando o mundo em agenciamentos, em aberturas perturbadoras, lá no “minha palavra” que a luta textual, dos dedos, dos textos alheios, do Juízo, encarna, ao risco de estriamento. De qualquer jeito, foi pressentido que os outros interferirão, seja no micro, seja no macro, das orientações textuais, envolvendo alteridades, criando operações metafóricas, “Serviremos a metáfora? \ Arquivaremos-a?”, instrumento de invenção, de translação, de Adão-Mallarmé... Murilo ainda lança índices teóricos na face textual,

“CASSIRER”, “ORTEGA Y GASSET”. Destarte, já que “O tipógrafo trunca o texto. \ Melhor mandar à oficina o texto já truncado”, a fim de agenciar a *Convergência* de Orfeu e Orfeles. Esse truncamento inevitável do texto pessoal, da afecção de linguagens, do Juízo nos lindes, nos limites nossos, conduz as falas neuróticas à complexa indefinição paranoico-esquizoide das representações, “Não decifro o itinerário”, a máquina desliza, restando a iluminação indecisa: “Realidade ou alucinação? \ Ou será a realidade \ Um conjunto de alucinações?”. Com a intrusão de tantas falas, operações, intuições, truncamentos, leituras, registros, cirurgias, desvios, na poesia afecçiosa de Murilo Mendes, “A palavra nasce-me \ fere-me \ mata-me \ coisa-me \ ressuscita-me”.

7. HETEROGÊNEO LIVRE

“Entretanto cada um deve beber no coração do outro.
Todos somos amassados, triturados:
O outro deve nos ajudar a reconstituir nossa forma”.

(Murilo Mendes, Poesia Liberdade)

Morrer não poderia culminar num simples e inexorável destino natural. Se Platão decide filosofar com a escrita a partir da morte de Sócrates, “vivificando” por meio da escrita aquilo que não podia morrer (junto com o mestre do discurso); Murilo não quer deixar desaparecer algo que se produz no contato com o amigo surrealista cristão. Com base na beatitude essencialista de Ismael Nery, “Todo homem recita um poema nas vésperas da sua morte — a humanidade recitará também o seu nas vésperas da sua, pela boca de todos os homens que nesse tempo serão poetas”, portanto, “Os poetas serão os últimos homens a existir”, assim dizia Nery na sua “Última página” (de 1933, NERY, 1917). A morte deve mover a poesia, a escritura, as ações, *phármakon* e seus desvios. Pintando nos versos com seu barroquismo onírico imagens dilacerantes, mais plásticas que discursivas, conforme antecipara Cabral, Murilo vai adensando a poesia, em vista de contrastes vivificantes, num canto beato de esperança de liberdade.

A primeira morte que apimenta a obra poética de Murilo possivelmente tenha sido a do amigo Nery, em 1934. Embora em seus poemas declarasse: “Eu sou o profeta anônimo” (“EU”, de 1933 [NERY, 2017]), o poeta Nery talvez ainda não tivesse tido o êxito, quando falamos de literatura, em “livrar-se” (com volumosas aspas) do “EU” (título do poema de Nery), se comparados os versos às suas telas, aos desdobramentos faciais reiterados nas figuras que pinta, que a nosso ver sugerem o insurgir do outro. Mas em poesia para Nery “Nada existe, além de mim mesmo, senão para mim” (“Poema Post Essencialista”, de 1931 [NERY, 2017]), eis seu canto narciso-autístico,¹²⁷ que, não obstante a presença marcante do EU, não se furta a aperceber-se, por outro lado, da força narcísica do psiquismo, emoldurando daí inteligentemente uma distância. De qualquer modo, diga-se para ilustrar, o outro aparece na “Última Página” de Ismael Nery (1933), estabelece-se, “profetiza-se” que “Através dos séculos deveremos desenvolver o germen que, no princípio da vida, recebemos” (NERY, 2017). O germe, como movimento da outridade,

¹²⁷ Vejamos um fragmento do texto “Manhã” de 1931: “Os outros homens me parecem animais que nenhuma relação poderão estabelecer comigo. Olho-os com uma indiferença notável — nem mesmo a profunda piedade que costumo ter por eles estou sentindo hoje. Recordo-me de fatos da minha vida, como se fossem histórias que me contaram. Noto que não me deixaram marca nenhuma. A vida para mim está me parecendo a coisa menos importante deste mundo. Poderei continuar a viver como poderei morrer neste instante. Isto me é absolutamente indiferente. Não sinto a necessidade de me mover nem de tomar resoluções. Uma senhora passou e me cumprimentou. Confesso que não a reconheci. Meu espírito está vagando sem curiosidade alguma sobre todas as coisas e idéias. Talvez por hábito. As vozes das pessoas que estão perto de mim me parecem ruídos sem nenhuma significação, como, por exemplo, o barulho que está fazendo a água na caixa do banheiro. Olhei-me no espelho e achei excessiva a anatomia do meu corpo, sobretudo da minha cara. Para quê olhos, para quê boca, para quê nariz? Minha barbicha no queixo me parece mais inútil do que um seio para uma mulher que não foi mãe. O homem deveria ser uma bola com pensamento” (NERY, 2017).

deve nos tirar de nós mesmos, e nos conduzir a outras velocidades, distribuir estrumes, ao esforço de dizer a vida, “[...] pela boca de todos os homens nesse tempo que serão poetas” (NERY, 2017).

O essencialismo de Nery, e seu cristianismo autêntico, sua beatitude lancinante, bem como suas artes, fisgam Murilo, ardem na boca do poeta. “Entre eles, o insólito vira regra” (ARRIGUCCI JR., 1996, p. 9). Nery, infelizmente, não nos deixa uma obra filosófica, sempre tão reclamada pelo amigo Murilo. Nery, como um Sócrates, se recusara a “escrever”. “Meses antes de morrer pedia-me com insistência que destruísse seus quadros e desenhos. Não tive coragem de fazê-lo” (MENDES, 1996, p. 128). Murilo-Platão, não apenas em *Recordações de Ismael Nery*, como também na sua escritura poética, vai protegendo das armadilhas do esquecimento os “ensinamentos” excêntricos de Nery-Sócrates,¹²⁸ salvando-os da morte por meio da escritura. Ambiguamente, a farmácia da poesia muriliana reage à morte e se alimenta dela.

ELEGIA NOVA

O horizonte volta a galope
Curvado sob o martelo.
É noite: e dói.
Esta cidade irregular desfeita,
Roseiras de peles de homens,
Torres de suplícios,
Campos semeados de metralhadoras,
Ó rendimento dos abismos...

O mar perde suas folhas.
A cruz gerou um universo de cruzes,
O sol deixou de rir,
As árvores tomaram luto verde.

Sento-me sozinho com pavor do tempo,
Procurando decifrar
A maquinária imóvel das montanhas.

Não há ninguém, e há todos.

E estes mortos do Brasil, da China, da Inglaterra
Estendidos no meu coração

¹²⁸ Nery acreditava “[...] que se suas idéias eram verdadeiras, haveriam de se transmitir na sucessão das idades, não importando que aparecessem com o nome dele ou de outro” (MENDES, 1996, p. 35).

(Tambores da eternidade,
Substância da esperança,
Ó vida rasgada

Entre dois goles de delírios.)

Morte, apetite de ressurreição, grande insônia.

(MENDES, 1997v, p. 419-420)

Em tempos apocalípticos, de morte em massa (da segunda grande guerra, mais mortes para as letras de Murilo), requer-se uma “Elegia Nova”, “*EM PEDAÇOS ESTÁ AGORA A SUAVE CÍTARA*”. Depois da primeira modernidade, cuja linha do horizonte já se achava rachada, desnivelada, o que os olhos fixos de Monalisa já não poderiam de todo encobrir, encontra-se, no poema de Murilo, um horizonte a galope, curvado sob o martelo, isto é, pressionado pela força de trabalho e pela duríssima exploração do homem. Cidades, roseiras, torres, campos, rendimentos, todos esses semas experimentam na textura algum nível de lástima e desolação. É necessário, portanto, reconstituir o sentido da vida num novo tempo, numa nova experiência de tempo.

Entre dois goles de delírio, loucura e razão, o gole do físico e o gole do metafísico ficam próximos e distantes, como Sancho e Quixote, ambos sulcam a realidade (como se sulcou a página do poema...). “É noite: e dói”, o misticismo do escuro e a dura percepção, num ponto em que a sensação e o corpo não podem ser ignorados, reforçam as antíteses dos planos, ou melhor, os Bequadros (É\|e; noite\dói). O jogo sonoro antitético, agudo-grave, grave-agudo, “É noite: e dói”, passa-se de um para outro com velocidade, aponta para a necessidade inadiável de uma liturgia de contrastes, de rasgos.¹²⁹ A máquina de guerra lírica muriliana, “Não há ninguém, e há todos”, ao mesmo tempo, ligada a um

¹²⁹ A respeito da musicalidade dos versos, explica-nos Murilo: “[...] procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isso se acha de acordo com nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Shönberg, Strawinski, Alban Berg e o jazz” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 181). Mário de Andrade, em *Vida literária*, no capítulo “A Poesia em Pânico”, faz críticas incisivas pelo descuido rítmico, formal, de nosso lírico, “Positivamente, na cadência em que o poeta vinha, e era excelente, esse último verso não tem ritmo artístico nenhum [...]” (ANDRADE, 1993, p. 21). Diante dessas estranhas quebras, chamadas por nós de Bequadros, Mario entende que “A poesia em pânico é um livro mais de lirismo que de arte”, seu trabalho poético “[...] não será jamais por certo em função da obra-de-arte” (1993, p. 21). Como dissera Antonio Candido sobre o Pastor Pianista, “[...] seria erro supor que um poema desses não tenha organização” (CANDIDO, 1986, p. 81), “Mesmo que os recursos convencionais de formalização sejam descartados, os códigos continuam a existir”, mas “não oferece uma superfície fácil para o levantamento dos recursos usados [...]” (CANDIDO, 1986, p. 82), já que estamos diante de “um poema ‘livre’” (CANDIDO, 1986, p. 81).

cenário interior vazio e solitário, e ao mais comunitário refrão, quer restaurar a condição e desolação humanas. O “ele” preterido (ninguém-todos) é o que provoca incêndio social, quer dizer, não se pode ignorar que há mortos. Em “A cruz gerou um universo de cruzes”, cumpre expressar que a própria ambiguidade da cruz, como instrumento simples de tortura do homem-Deus, para a remissão dos males, espalha-se tristemente mundo afora em goles físicos e metafísicos delirantes, novamente, escuridão e dor em cena. E, se há a síntese, é a de uma metafísica dolorosa – comunicam-se em luto os corpos convenientes: o verde das “árvores” e “O sol deixou de rir”, num desequilíbrio contínuo. Em *Conversa Portátil*, Murilo explicava que, a seu ver, a recusa da cruz representa “[...] o medo de afrontar a condição humana dura real fisiológica” (1997i, p. 1452) e a incerteza de ressurreição.

Abismos, metralhadoras, suplicios, solidão, pavor, algumas dessas engrenagens do poema não são o bastante para fazer lançar fora a luz da vida, à ambiguidade da esperança e da inocência, ao risco de se fazer uma canção natimorta, constatada a gradação: “Morte, apetite de ressurreição, grande insônia”. Este levante, morte-apetite-insônia, quer arquitetar saídas n“A noite e suas operações”, para o trâmite das ecologias, natura (mortes), *socius* (apetite de ressurreição), psiquê (insônia). “O mar perde suas folhas”, as máquinas comunicantes com a luz falham, há cortes, o mar mortifica-se. “Ó vida rasgada \ Entre dois goles de delírios”. Perturbação noturna, *Insomnia, Vigilae...* Como no poema “Entrada do sanatório”, “As formas e as flautas celestes comportam-se à altura dos acontecimentos”. Devem ser entoados, portanto, cantos elegíacos reagentes, assim, intuir-se-á a medida do *socius*, do psiquismo, as sibilas dos novos ditirambos, em decifrações autísticas, ante as proporções históricas do massacre, isto é, salvando no tempo da poesia o canto bárbaro da guerra. Ante tantos mortos pelo mundo, “Brasil, China, Inglaterra”, é preciso à noite adensar a artesanaria poética para se vencer a melodia da resignação e colher outros resultados, influenciando homericamente nas disputas violentas do campo de batalha da alma coletiva; “O rendimento dos abismos” (já que abismo chama outro abismo, cruz gera um universo de cruzes) deve ser reinvestido no potente desejo de refazer, aquele “apetite de ressurreição”, de rasgar o rasgo, detendo assim a “roda descomunal”, num lirismo de insônia.

Já que “O poeta inventa a notícia que o jornal omite” (1997i, p. 1451), os versos alucinados de insônia, após Auschwitz, trarão não signos frios, e impotentes decifrações do evento histórico e seus mapas de corpos defuntos, mas a “Cantiga Escura”, a “Canção

Pesada”, a “Ceia Sinistra”, “A música da sombra cruel”... Possivelmente, a história a reboque de poesia. Melhor dizendo, o fluxo da poesia e o fluxo histórico maquiaram outras notícias, Murilo quer outro Teatro da História, “*SEU TRAVESSIEIRO É ESMAGADO PELAS CONVULSÕES DO SEU CORPO VERGADO AO PESO DA INSÔNIA*”. No “rude violoncelo”, não se desinteressa ao onirismo cotidiano que não questiona as mortes, que só vai, quando muito, melar metáforas coloridas; de outro modo, “A noite aponta o revólver”, miram-se “– Os vivos sem metafísica nem refúgios”, o poeta em insônia vai criar sua matéria resistente “E ficar simples, anônimo, no universo de contrastes” (p. 422).¹³⁰

JANELA DO CAOS¹³¹

Em seu poema “Estudo para o caos” (de *As metamorfoses* [em anexo]), o poeta noticia que “O último anjo derramou seu cálice no ar. \ Os sonhos caem na cabeça do homem”, esses sonhos não desenham o si-mesmo, ou um inconsciente pessoal, mas abrem um conjunto de efeitos diferentes em diferentes corpos, “As crianças são expelidas do ventre materno”, “Uma tocha enorme pega fogo no fogo”; após o derramar do anjo, esse ser de diferença, todos somos estranhos, invasores: “Rachou-se o teto do céu em quatro partes: \ Instintivamente eu me agarro ao abismo. \ Procurei meu rosto, não o achei. \ Depois a treva foi ajuntada à própria treva”. Ao firmamento rachado por todos os lados, o instinto de se agarrar ao abismo deflagra no eu, que confessa a todos não mais achar seu rosto, num tempo em que as trevas vão se ajuntando...

Neste nosso breve estudo caótico, um instinto de abismo provavelmente irá também nos assaltar, de modo que não nos convém uma política significativa, de rostos com identidades delineadas, “eis aqui Murilo”, mas ajuntar as trevas, à afinidade de caos e caos, de “fogo no fogo”, em curvas de intensidade, em misturas de regimes e máquinas, para “*ENTRAR NO SANTUÁRIO DO ABISMO*”. Antonio Candido percebera no “Pastor Pianista” um forte apelo à estética do exagero, por meio da qual se renova o quadro da poesia (CANDIDO, 1987, p. 83), havia visto ainda o problema de tensões na linguagem que joga o leitor para “fora da expectativa possível” (CANDIDO, 1987, p. 82). Pretendemos “desferir o violoncelo”, em coros de vozes mistas, impelimo-nos à Caosmose,

¹³⁰ Murilo Mendes enviara um telegrama a Adolf Hitler: “Em nome de Wolfgang Amadeus Mozart protesto contra ocupação Salzburg” (MENDES apud ARAÚJO, 1972, p. 15).

¹³¹ Murilo Marcondes Moura ao analisar o livro *Poesia liberdade* enquadra a referida obra na “Janela do Caos”, faz dela uma espécie de espiral abertura que atingirá a “totalidade” de Um livro, talvez, por que não?, de Uma obra literária... Influenciados por Moura, espalharemos pedaços da “Janela do Caos”.

a atravessar e deixar que se atravessasse a Janela do Caos, entrarmos no meio poético como intrusos que pervertem as placas. A Caosmose à Janela do Caos não irá, portanto, comprimir os estudos em mapas estáticos, lindes referenciáveis, ou em um enquadramento aquém de uma janela (o que não valerá obviamente para a maestria interpretativa de Moura), mas tentar soltar os devires, enfrentar a política de distâncias. O Caos pode tomar seu fluxo sem receber contrações histriadas do crítico, planos de organização, este rito de passagem de grande parte da tradição crítica de Murilo (Desordem: Ordem).¹³² Atravessando a asserção magnífica de Bosi: “Recompõe os mil estilhaços da imagem num vitral desmesurado de crente surrealista”, seja preciso, talvez, num vitral desmesurado, esquizofrênico, tentarmos proteger e expandir a janela da ação da *Poesia Liberdade*.

TEMPOS DUROS

A aurora desce a viseira:
O monumento ao deserddado desconhecido
Acorda coberto de sangue.

O mar furioso devolve à praia
Alianças de casamento dos torpedeados
E a fotografia de um assassino,
Aos cinco anos – inocente – num velocípede.

Alguém parte o pão dos pássaros.
O ar espesso entre os sinos
Empurra o espanto das árvores.

Longas filas de homens e crianças
Caminham pelas mornas avenidas
Em busca da ração de sal, azeite e ódio.

E a morte vem recolher
A parte de lucidez
Que durante tanto tempo
escondera sob os véus.
(MENDES, 1997v, p. 408-409)

Já no primeiro verso, esse descer da viseira será para não se ver, ou para se ver, ou para se sustentar um olhar ambíguo? O olhar do leitor, como entrará nesses lances horizontais? Nessas latitudes vagas dos tempos? Seja como for, não devíamos, assim nos parece, demorarmo-nos nessas especulações, visto que “O monumento ao deserddado desconhecido \ Acorda coberto de sangue”. Agora – a visão acorda. A sonora “Acorda”

¹³² Laís Araújo Corrêa, quem enxergara geradores paralelos na poesia muriliana, já dizia, lembremos, que as colunas da desordem em Murilo são mais volumosas que as da ordem.

espelha “aurora”. Mas sem o brilho de ouro (o ouro da aurora, à viseira destes parênteses, aos obstáculos das digressões que, reposicionando-se, vez a vez, truncam o texto), desperta o monumento ao deserdado. Sem posses e referências, está sujo apenas de imprecisões e sangue.

“Alguém parte o pão dos pássaros”, esses pedaços não nos permitem definir, assim como essas hiências semânticas dos atos em sequência (aurora, mar, alguém, filas, mortes), relações de dispersão ou de reunião, o intervalo entre os corpos e sua espessura, “O ar espesso entre os sinos”. Os sons (densamente espacializados) migrarão, como pássaros, de sino em sino? Misturar-se-ão às emoções, às perplexidades das fontes ou casas dos pássaros: páscoa, pássaros, sinos, árvores, nesse círculo de substantivos? O ar espesso e o espanto das árvores quase tocam os homens da estrofe seguinte, *parte-se* do anônimo (“Alguém” que parte) e *empurra-se* aos outros anônimos (“homens e crianças” em fila, sugerindo talvez os intervalos inúteis da experiência). Orgânico-inorgânico, vida-morte, homem-fantasma, tempo-eternidade, natureza-civilização, são enlaçados em proximidade-distância no poema, dispensando-se ao máximo os elos discursivos (em curso contínuo de acréscimos: “E a morte vem recolher”).

Que enxergam os inumanos, as “Longas filas de homens e crianças”, perambulando como formigas alienadas pelas “mornas avenidas \ Em busca da ração de sal, de azeite e ódio”? Nesses tempos duros, velados, atravessados por nomadismos pobres, as afirmativas dão lugar às mudas incertezas, a vazios e intervalos que se adensam (ausência de elos discursivos); a morte cobra as dívidas feitas por séculos e gerações, “recolhe”, enquanto o mar “devolve” pedaços de lucidez, migalhas de amor talvez ao inumano, de qualquer modo, algo sólido nesse mundo substantivo resta: “O mar furioso devolve à praia \ Alianças de casamento dos torpedeados \ E a fotografia de um assassino, \ Aos cinco anos – inocente – num velocípede”. O que sentiram os torpedeados deixou seus pedaços, nada vagos, a inocência imemorial do assassino apreendida na superfície, inscrita no movimento congelado do velocípede. A massa marítima informe furiosa, como máquinas inconstantes de registros, “devolve” duras lembranças, na área aberta da praia, retratos e alianças silenciosos e sólidos (“Tempos Duros”).

A essas flechadas de substantivos resistentes, sempre vencendo intervalos densos (o “mar furioso”, o “ar espesso”), ao paradoxo do movimento e do estático, embora escrever seja um caso de devir, é importante fixar, cultivar a rigidez autística dos estados

persistentes e (paradoxo) acordar, não enxotar o devir com as migrações. Viram? Já estamos nos esquecendo do deserdado desconhecido – nestes tempos duros, tendemos ao esquecimento, às digressões malignas do engano, à ração, ao sal, ao azeite, ao ódio, no meio das quais todos sangramos, impedidos de acordar, fixados em uma duração cega, na referida fila da ração, alojados em experiências pobres do tempo, cujos monumentos nunca miram a livre aurora.

OFÍCIO HUMANO

As harpas da manhã vibram suaves e róseas.
O poeta abre seu arquivo – o mundo –
E vai retirando dele alegria e sofrimento
Para que todas as coisas passando pelo seu coração
Sejam reajustadas na unidade.

É preciso reunir o dia e a noite,
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso,
É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos
E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins do sangue.

Esperemos na angústia e no tremor o fim dos tempos,
quando os homens se fundirem numa única família,
Quando ao se separar de novo a luz da trevas
O Cristo Jesus vier sobre a nuvem,
Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida.
(MENDES, 1997v, p. 408)

O lirismo em bifurcação coloca nas duas pontas a urgência de se ajustar os fragmentos “na unidade” e ainda “desdobrar a poesia em planos múltiplos”, assim como refletira Murilo, encena-se nesses atos a eterna luta entre o uno e o múltiplo. Este mundo da serpente, fragmentado, desajustado, modernoide, esquizofrênico, recebe do poeta golpes de esperança, ele vai retirando do seu arquivo – o mundo – “alegria e sofrimento”, vai fazendo seus enlaces, “E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins de sangue”, “Sentar-se à mesa com o divino e o criminoso”. A máquina de guerra lírica em Murilo corta, a partir de seu Numen disjuntivo, de seu desdobramento múltiplo, e acopla, “casa”, funde os homens numa família única, vence as trevas sobre as nuvens, acima das turbulências do mundo da Serpente, sem se furtar a criar, quando todas as coisas vão passando no coração do lírico, planos múltiplos, sinthomas. A Serpente arrastada, enlaçada num cordel, será portanto vencida – eis o sonho antigo do poeta – pelo homem unido, pelas forças líricas do poeta, desse “Ofício Humano” que maquina Caos-Terra-Cosmos, por aquele que arrastará, à custa de muito trabalho das vibrantes harpas róseas, o tumulto

dos corpos em baixo e retirará dela, da serpente, sua capacidade de atuação feroz, quando o tempo cede ao eterno (LUCAS, 2001, p. 39).

Fundir e separar, conectar e cortar, é o que faz num mesmo golpe a máquina lírica de Murilo. Nem se poderia defender aí um plano geral unificado, numa totalidade estática, pois a poesia é de incessante desdobramento, nem se poderia por outro lado afirmar tão-somente uma rede de rupturas, uma vez que permanece a esperança antiga, eis a “Dialética do Esclarecimento” em Murilo (“O poeta é um agenciador de metamorfoses, mostra o arcaico à luz do moderno e vice-versa” [ANDRADE, 1997, p. 30-31]), no homem messiânico, em Cristo¹³³ às nuvens, aquele “ele” que intervém, ao tremor e à angústia, sobre as coisas confusas, como nas chamas sagradas da *Morte de Empédocles*. Assim como os heterônimos de Pessoa desdobram-se em poetas da Diferença, sem recusar, ou afirmar, conforme Badiou, o jogo platônico, Murilo quer contrabalancear os antagonismos viscerais da apocalíptica condição do fim dos tempos com seu heroísmo lírico singular numa negociação permanente com a Unidade e com os Planos Múltiplos.

Tanto João Cabral de Melo Neto, quanto Mário de Andrade, quando observam a poesia muriliana, seu “sistema singular”, enfatizam a dificuldade de comentar sobre ela, em última instância, sobre a “dialética” (termo aqui improvisado) da Unidade e do Múltiplo. Assim como o problema da esquizofrenia, e suas múltiplas e indômitas facetas, unificadas na loucura, abordar a Unidade em Murilo tem sido para crítica um pesado desafio. Enquanto elogio da loucura foucaultiano consistia na dificuldade de falar (através do intervalo selvagem entre razão e loucura), a gagueira no que se refere à “lógica poética” muriliana também repercutirá em poetas-críticos... Cabral compreende como “errados” (CABRAL apud ARAÚJO, 1972, p. 192) os admiradores de Murilo que o tomariam numa série lírica de intuições, não cuidando de sistematização ou fechamento operados (CABRAL apud ARAÚJO, 1972, p. 192), quer dizer, errariam em defender que o que se destinam ao papel são tematizações um tanto avulsas, “[...] está claro que falando de um assunto X [...] Você dará três ou quatro visões, equivalentes a três ou quatro disparos que tal objeto provocou de sua espingarda” (CABRAL apud ARAÚJO, 1972, p. 193). Isto é, com a técnica de Murilo, as imagens não são puramente dissonantes entre si, não bloqueiam por exemplo um tema, um título do poema (Unidade), nem ao mesmo tempo recusam suas divisões (tais como a “ótima” “[...] idéia de botar aquelas bolas para separar

¹³³ Nery e Murilo apregoavam um Cristo dinâmico, encarnado, infiltrado no cotidiano, condenando, como distinguia Bergson (*As duas fontes da moral e da religião*), a religião mecânica, afastando-se portanto do “Cristo estático” (MENDES, 1996, p. 44).

as partes de alguns poemas” [CABRAL apud ARAÚJO, 1972, p. 193]). Já Mário de Andrade, ao se aquecer para a leve denúncia do codoreirismo, dos poetas católicos da geração de 30, as operações arriscadas de encurtamento irônico do assunto ao tema, gosto pelos grandes temas, ou tocar nas grandes questões, diríamos, como o apontara também em Jorge de Lima e Augusto Frederico Schmidt, Mario de Andrade reconhece a grande variação, o que seria estranho para um modernista da primeira geração, um poeta “no rés do chão” como se colocava Mário. Tanto o antecessor modernista, Mário, quanto o “sucessor” modernista, Cabral, apontam para a singularidade muriliana, e caem em diferentes resultados analíticos, reconhecendo, ambos, a impossibilidade de fixar o poeta d’*As metamorfoses*. Ambos tocam no problema de unidade e na riqueza de variação, e acabam a nosso ver corroborando com a nossa posição da dificuldade, em Murilo, de falar mapas, de realizar o ofício crítico do emplacamento, em “Tempos Duros”, “Não serei nem uma placa” (1997r, p. 241).

POEMA DIALÉTICO

I

Todas as coisas ainda se encontram em esboço
Tudo vive em transformação
Mas o universo marcha
Para a arquitetura perfeita.

Retiremos das árvores profanas
A vasta lira antiga.
Sua secreta música
Pertence ao ouvido e ao coração de todos.
Cada novo poeta que nasce
Acrescenta-lhe uma corda.

II

Uma vida iniciada há mil anos atrás
Pode ter seu complemento e plenitude
Numa outra vida que floresce agora.

Nada poderá se interromper
Sem quebrar a unidade.

Um germe foi criado no princípio
Para que se desdobre em planos múltiplos.
Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores
São gravados no campo do infinito
Pelo espírito sereníssimo que preside às gerações.

III

A muitos só lhes resta o inferno.

Que lhes coube na monstruosa partilha da vida
Senão um desespero sem nobreza, e a peste da alma?
Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores,
Nem assistiram à contínua anunciação
E ao contínuo parto das belas formas.
Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror.
Caminham conduzindo o castigo e a sombra de seus atos.
Comeram o pó e beberam o próprio suor.
Não se banharam no regato livre...

Entretanto, a transfiguração precede a morte.
Cada um deve realizá-la na sua carne e no seu espírito
Para que a alegria seja completa e definitiva.

IV

É necessário conhecer seu próprio abismo
E polir incessantemente o candelabro que o esclarece.

Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectativa
Onde se tocam o princípio e o fim.
A terra terá que ser retalhada entre todos
E restituída um dia à sua antiga harmonia.
Tudo marcha para a arquitetura perfeita.
A aurora é coletiva.
(MENDES, 1997v, p. 410-411)

“A terra terá que ser retalhada entre todos”, deve-se então proclamar como “necessário conhecer o próprio abismo”, pondo em movimento a desterritorialização que vem sendo sonhada por gerações. Se “Nossa existência é uma vasta expectativa”, “Nada poderá se interromper sem quebrar a unidade”, novamente o alerta, “A terra terá que ser retalhada”. “Todas as coisas se encontram em esboço”, “Tudo vive em transformação” (“todos”, “Todas”, “Tudo”, o ritornelo clássico às forças caóticas conspira neste poema, “ao contínuo parto de belas formas”), “Uma vida iniciada há mil anos atrás \ Pode ter seu complemento e plenitude \ Numa outra vida que floresce agora”. Com a transfiguração (outra organização ou organização nenhuma, CsO), as visões e audições, os desenhos no ar do poema e os sons que vibram, sibiliam, com essas desterritorializações melo\fanopaicas, o futuro estimula o sonho físico (“Cada um deve realizá-la [a transfiguração] na carne e no espírito”, “Para que a alegria seja completa e definitiva”, sonho metafísico) da terra prometida, a utopia bíblica, porque “A muitos só lhes resta o inferno \ Que não lhes coube na monstruosa partilha da vida \ Senão um desespero sem nobreza e a peste da alma?”. A partilha do sensível num mundo onde tudo se retalha, onde a partilha da vida é bestial, mesmo nas tintas da imaginação (ritornelo romântico) ou nas vibrações sonoras da

“música” que irá “nascer do farfalhar das árvores” (ritornelo cósmico), Eles “Nunca ouviram”, “nem assistiram”...

Seja a Jerusalém celestial, encenada nas elevadas catedrais góticas, **seja** a matéria condensada dos símbolos antissimbólicos da modernidade – o candelabro polido que esclarece os abismos – ressoam sem dissonâncias e ritmos “o desespero sem nobreza”, “a peste da alma”, tanto os leprosos medievais, quanto os nervosos modernos, “Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror”, “Não se banharam no regato livre”, “Comeram o pó e beberam o próprio suor”. A partir dessas medidas mui precisas do terror, “Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores, \ São gravados no campo do infinito”, aquilo que talvez acessem os nossos cosmovisionários, nossos profetas modernos, na lírica das vozes sussurrantes da humanidade. Já que “Caminham conduzindo o castigo e a sombra dos seus atos”, Eles e Nós, para a vida amorosa, para a plêiade dos “espíritos sereníssimos”, não poderia haver outra saúde, “A aurora é coletiva”, ela não vem do agudo subjetivismo individual, das sombras narcísicas do eu, da intimidade burguesa radical, do secreto foro íntimo, pertence ao “coração de todos”, desse modo, tudo toma um valor coletivo, “A aurora é coletiva”. Deve-se contar, no jogo antigo-moderno, com as mãos de todos, da “vida iniciada há mil anos”, da “vida que floresce agora”, do Ofício Humano, d’As Lavadeiras, d’Os Pobres.

Das “árvores profanas”, retiraremos a “vasta lira antiga”, com ajuda de Murilo e seus dotes naturais, “Sua secreta música”, pertencente ao ouvido e ao coração de todos, “Cada poeta novo que nasce \ Acrescenta-lhe uma corda”, a natureza recebe de volta o que investiu de gênio natural. O jogo livre (em que o sentimento é proponderante em relação ao objeto), “árvores profanas”, “vasta lira antiga”, entram na montagem do novo mundo, quando “o universo marcha”, no “Poema Dialético”, “para a arquitetura perfeita” (Unidade), porque “Um germe foi criado no princípio para que se desdobre em planos múltiplos” (Múltiplo).

DESEJO

Ao sopro da transfiguração noturna
Distingo os fantasmas de homens
Em busca da liberdade perdida:

Quisera possuir cem milhões de bocas,
Quisera possuir cem milhões de braços
Para gritar por todos eles

E de repente deter a roda descomunal
Que tritura corpos e almas
Com direito ao orvalho da manhã,
À presença do amor, à música dos pássaros,
A estas singelas flores, a este pão.
(MENDES, 1997v, p. 416-417)

Às exigências políticas do desejo simples, “amor”, “música”, “flores” e “pão”, “Com direito ao orvalho da manhã”, à vida singela, é preciso operar a transformação cujo efeito possibilite a distinção de “homens” e “fantasmas”, isto é, um “sopro da transfiguração noturna”. A ordem dada não agrada. Os Bequadros bocas-braços (jogo de assonâncias *o-a*, *a-o*, a sibila mínima de uma magna confusão corporal) sugerem a remontagem, ou uma remota desorganização do corpo, eis um Corpo-sem-Órgãos, que quer gritar (para fantasmas e homens), que quer deter (a roda trituradora dos corpos e das almas), contrabalancear o que pesa sobre “eles”. “Cem milhões de bocas”, “Cem milhões de braços, tornam o corpo, desterritorializado, o lugar da multidão, dos povos menores sem bocas e sem braços. Não se trata de um ataque sublime à impotência dos órgãos, numa empresa tempestiva de hiperorganização, mas de cultivar potência para a simplicidade, para o estar-aí das coisas, “Orvalho”, “flores”, “pão”, “Em busca da liberdade perdida”, de reverter a tradição sádica em que se permite ferir o “ele” menor, que, biblicamente, seriam os pequenos, homens-criança, os carentes de poder, os despossuídos, a grande massa de últimos.

Lançando-se à imanência livre, ao que está disposto como destino material simples, “este pão”, ao perder seus órgãos nas maquinações, as máquinas desejanter não se esvaziam da percepção trágica, das funções sádicas do mundo, mas em contrapartida não operam em fluxos melancólicos da ausência, consumirão na verdade as outras presenças, movem-se em devires pelos povos menores, pelas tribos, raças, possibilismos potentes demais para um lugar solitário como o Eu. Entram direitos deslocados: “Orvalho da manhã”, “flores singelas”, “a música dos pássaros”, são simples demais para conter expressões idiossincráticas ou monólogos neuróticos, ou assinatura pessoal do eu-lírico. Ainda que haja nos olhos do poeta um estupor agudo movido pelas ausências, o desejo é o do comum.

OVERMUNDO

Os pinheiros assobiam, a tempestade chega:
Os cavalos bebem na mão da tempestade.

Amarro o navio no canto do jardim
E bato à porta do castelo na Espanha.
Soam os tambores do vento.

“Overmundo, Overmundo, que é dos teus oráculos,
Do aparelho de precisão para medir os sonhos,
E da rosa que pega fogo no inimigo?”

Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante,
Que anda, voa, está em toda a parte
E não consegue pousar em ponto algum.
Observai sua armadura de penas
E ouvi seu grito eletrônico.
(MENDES, 1997v, p. 413)

Estes disparos de imagens, desde os sintagmas mínimos (“pinheiros assobiam”) até as orações assindéticas (“[...] a tempestade chega: os cavalos bebem na mão da tempestade”), a ausência de elos discursivos, tão característicos da lírica muriliana, que induz o leitor a “ler nos intervalos”, a supor as relações semânticas, musicais, a fabricar seus sentidos, combinando-se arcaísmo e modernismo, pelo uso desta máquina alucinatória que é o poema, entre os jogos de similitude e a interpretação sem a tutela de outrem, quando o fascínio é que ensina, vão insuflando o verso com o mundo substantivo, como dizia Haroldo de Campos. É como se todas as expressões pretendessem ser imagens. O homogêneo se perde nas associações “insignificantes”, nos “desvios disparatados”; “Tambores do vento”, “o navio no canto do jardim”, “porta do castelo da Espanha”, à labilidade anormal, à justaposição brusca de tantas coisas “E da rosa que pega fogo no inimigo”, as já mencionadas catacreses surrealistas pulsantes, pressionam para que, em meio a tantos objetos, a coisidade da coisa encontre seu acontecimento reformador, até fazer superar, não abrindo o mundo, mas instalando-se num “Overmundo”, com uma “armadura de penas”, como “o cavaleiro do mundo delirante, \ Que anda, voa, está em toda parte \ E não consegue pousar em ponto algum”. Das coisas, “navio”, “castelo”, “mão”, “tempestade”, “porta”, aos atos, “Observai” “E ouvi” (“Os pinheiros”, “Os cavalos”, passa-se a “Amarro”, “E bato”, é preciso passar da substância ao Verbo, depois se retorna, do Verbo às substâncias, às coisidades: às “armadura de penas”, ao “grito eletrônico”, mas já são coisas que agem, não se pousa em ponto algum).

Que é dos oráculos? Que é dos aparelhos de precisão para medir os sonhos? No jogo muriliano arcaico-moderno, como diferir oráculos dos aparelhos de medição da alma? Estes são de fato menos míticos que aqueles? E o terreno mítico deve mesmo sofrer a chancela curta e grossa de irrealismo, irracionalismo, sem um reconhecimento de saúde mais interessado nesses espaços noturnos indecisos, como protestariam os surrealistas? Como apóstolos da modernidade, recusando quixotismos simbólicos, Deleuze e Guattari atirariam máquinas nos oráculos... Em Murilo, as frases soltas, guiadas por uma espécie de impulso contraditório, as perturbações sensoriais, a incompletude de certas proposições, as reações imprevisíveis, a utilização de forma como conteúdo, a alucinação verbal, reforçam em poesia os pensamentos conjecturais, as indecisões como campo vasto da realidade. Nosso “cavaleiro delirante” não pousa em ponto algum. Murilo, ao inventar arcaísmos, como as danças assustadoras de Nijinski, “*PLUMA SOLITÁRIA PERDIDA*”, escapa das territorializações modernas e arcaicas.

Na civilização disciplinar, os aparelhos de medir sonhos criados pelos modernos mestres da mente, as palavras, ao mesmo tempo em que diagnosticam, emplacam, recebem contragolpes da alma, recebem benefícios da poesia, pois, com os poetas, o entendimento é alargado, a imaginação libertada.

Pêndulo que marcas o compasso
Do desengano e solidão,
Cede o lugar aos tubos do órgão soberano
Que ultrapassa o tempo:
Pulsção da humanidade
Que desde a origem até o fim
Procura entre tédios e lágrimas.
Pela carne miserável,
Entre colares de sangue,
Entre incertezas e abismos,
Entre fadiga e prazer,
A bem-aventurança.
Além dos mares, além dos ares,
Desde as origens até o fim,
Além das lutas, embaladores,
Coros serenos de vozes mistas,
De funda esperança e branca harmonia
Subindo vão.
(MENDES, 1997v, p. 439)

Na parte 11, da “Janela do Caos”, as formas que lidam com o tempo se revezam, do pêndulo cambiante, ao compasso “Do desengano e solidão”, passa-se “aos tubos do órgão soberano”, “Que ultrapassa o tempo”, entra-se na “pulsção da humanidade” (subtraímos

aí origem e fim para olharmos o meio pulsante) “procura entre tédios e lágrimas”, “Entre colares de sangue”, “Entre incertezas e abismos”, “Entre fadiga e prazer”, “Entre incerteza e abismos”, numa máquina indecisa dos registros e das paixões, em produção de produção, maquinação celibatária e miraculante, “pela carne miserável”, a pulsação procura outro lado, a consumação d’“A bem-aventurança”, desarranjando-se em CsO (Corpo-sem-Órgãos). “Além”, “além”, “além”, não se conformando com a disposição que está dada, indo ao outro diferente, como se o próprio tempo não se contivesse numa padronizada forma, “*SUBDIVISÕES PRISMÁTICAS DA IDEIA*”, ficando a todo tempo pois ultrapassado, daí, Aion (pêndulo), Cronos (tubos), Kairós (pulsação), parecem se colocar, misturando-se ou não, em sequência angustiante, numa marcha de “lutas”, numa subida para não-sabemos-onde, numa santificação imprecisa, além-além-além, em agenciamentos da maquinaria abstrata, ou talvez numa disputa dos órgãos e do CsO, de “Coros serenos de vozes mistas”, à maquinação de uma parte que é a Unidade (“coro”, “branca harmonia”, “funda esperança”) e a outra dos Planos Múltiplos (“vozes mistas”).

Harmonia do terror
Quando a alma destrói o perdão
E o ciclo das flores se fecha
No particular e no geral:
Nenhum som de flauta,
Nem mesmo um templo grego
Sobre colina azul
Decidiria o gesto recuperador.
Fome, litoral sem coros,
Duro parto da morte.
A terra abre-se em sangue,
Abandona o branco Abel
Oculto de Deus.
(MENDES, 1997v, p. 437)

A “Harmonia do terror” e o “ciclo das flores” são “No particular e no geral” incompatíveis, à rancorosa moral que incita a guerra e destrói o perdão, nesta parte da Janela, não se ouve “Nenhum som de flauta”. Como criar, diante disso, a dissonância ao terror? Como fazer emanar sons quando há “Fome, litoral sem coros”? Flores aparecem, num ciclo fechado, como cadáveres atirados aos cadáveres (“os cadáveres das flores são os mais abandonados”); sem obtermos o gesto recuperador, isto é, sem obtermos aquilo que obtém, não ocorrerá o milagre da ressurreição, a ação da máquina miraculante, assim “A terra abre-se em sangue”. Não há “Nem mesmo um templo-grego”, assentado na colina azul, e seu coro; não estamos, destarte, aptos à instalação da sagrada vida musical, ou da

arquitetura singular, da presentificação de Deus, ou de Abel (alegoria bíblica da inocência humana), na verdade, carentes de flauta e templo, assistimos ressentidos ao “Duro parto de morte”. Que canto, que flauta reverterá a horrível harmonia?

O *non-sense* oportuniza¹³⁴ aberturas na linguagem banal, é uma Janela do Caos (em anexo). “Telefonam embrulhos \ Telefonam lamentos”, não se sabe ao certo se este telefonar é transitivo, indeterminando o sujeito sintático da sentença, ou se esses objetos, “embrulhos”, “lamentos”, que, sendo os sujeitos, eletrificam intransitivamente. Com essas inscrições dúbias, não apenas se eletrifica o verso com mais sentidos, como também se disseminam desequilíbrios. Daí, o poeta progride numa irradiação incontida: “Ah! Quem telefonaria o consolo \ O puro orvalho \ E a carruagem de cristal”. No meio do caos, as transmissões defensivas do suave, “cristal”, “orvalho”, “consolo”, seus moveres sutis autísticos, se fazem mui necessárias, já que o real está desde os tempos remotos telefonando violências: “– Ninguém se recorda \ E as praias antecedentes ouviram \ O canto dos carregadores dos pianos”, o qual subsiste na alma de todos. É como se o poeta lutasse para que os sonhos remotos da alma coletiva, mesmo com impurezas nefastas, ganhassem passagem livre no poema, revelassem-se de modo autêntico, perfurando a linguagem, até que ela se torne puro sonho, a reboque das circunstâncias do absurdo – nos “Egitos de corredores aéreos”, onde “Tudo se passa”, “Só vemos o céu pelo avesso”, “O céu cai das pombas”, “Em galerias sem lâmpadas”, “Ondas de púrpura”, “Irrompen nuvens equestres”, “Pássaros galopando elementos”, “Última passagem livre”.

CHOQUES

O choque de teus pensamentos furiosos
Com a inércia da boca e dos braços de outros.
O choque dos cerimoniais antigos
Com a velocidade dos aviões de bombardeio.
O choque da foice contra o cristal dos milionários.
O choque das roseiras emigrantes
Com o silêncio das linhas retas das janelas.

A tempestade calcula um choque de distâncias
Com o lúcido farol e seus presságios.

¹³⁴ Sobre o *non-sense*, discorre Gilles Deleuze: “Ele tem duas faces, já que pertence simultaneamente às duas séries, mas que não se equilibram, não se juntam, não se emparelham nunca, uma vez que ele se acha em desequilíbrio com relação a si mesmo (DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 69)”. Observemos ainda: “O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando uma operação de sentido (DELEUZE, 2009, p. 74)”.

Chocam-se as águias arredando a noite
Com o armário que, inalterável, ruma.
Um ouvido resistente poderia perceber
O choque do tempo contra o altar da eternidade.
Choca-se a enorme multidão sacrificada
Com o ditador sentado na metralhadora.
Choca-se a guilhotina erguida pelo erro dos séculos
Com a pomba mirando a liberdade do horizonte.
(MENDES, 1997v, p. 424-425)

As linhas autísticas da modernidade, em seus choques hipersensíveis, insuportáveis, produzem suas ondas pungentes no pensamento, “O choque dos teus pensamentos furiosos com a inércia da boca e dos braços dos outros”. O poeta sabe que os modernos recebemos do mundo uma tempestade de desejos em que somos pensados, dentro dos quais somos vazios, arremessados do centro para margem, como manequins automáticos, sobretudo, como sujeitos em desespero lidando diariamente com o autismo do indivíduo próximo, do qual “queremos” a boca e os braços incorporados a *Nós* (diferente do poema “Desejo” em que os cem milhões de bocas e de braços que são desejados possuir seria para “gritar por todos eles”, para “[...] deter a roda descomunal \ Que tritura os corpos e as almas”). São muitas as linhas autísticas atuantes, turbulentas e inertes.

Como um “Poema Dialético”, em vez de um Ímã Único natural, há embates de um Ímã antipático, Murilo combinava uma espécie de antifuturismo, “O choque dos cerimoniais antigos” (inertes), com o Futurismo, “Com a velocidade dos aviões em bombardeio” (turbulentos), mas negando ou ao menos dificultando ao longo dessas dobras disjuntivas o acesso à síntese. O agricultor, o proletário, em conflito com o burguês e suas máquinas existenciais, “O choque da foice contra o cristal dos milionários”, eles entram no jogo como peças do desejo, seu destino é desejar, “Choca-se a enorme multidão sacrificada \ Com o ditador sentado na metralhadora”. O desejo move, maquina, enguiça. Talvez por isso, alterna-se a colisão ora com o inerte, ora com o movente. Mas em linhas gerais, tanto os milionários, quanto os ditadores, são quem possui a estabilidade, são como um “lúcido farol”, desse modo, quem está empoderado fica imóvel, ele se tranquiliza no “altar da eternidade”. “As águias” da noite dinâmica, por exemplo, vão contra o “armário, inalterável, que ruma”, aquilo que, diferente da ave, tem as coisas dentro, que não experimenta ausências, talvez, por conta disso, como um boi, não voa; o tempo, que muda, contra a eternidade, mais ainda, “A tempestade calcula um choque de distâncias” contra o farol – ante tantos choques é necessário um “ouvido resistente”, para suportar a música

dialética, um corpo denso, “Ululantes erramos pelo mundo, conduzindo nossa guerra corporal” (1997aa, p. 444). A “guilhotina”, produto do erro dos séculos, arma sádica, cuja lâmina avança velozmente para baixo, será chocada com a “pomba” e sua brancura que miram a liberdade, acima de um Estado estriado.

Pequenos bequadros do campo semântico, intensificando-se muitas vezes em “colagens violentas”, vão reforçando a ausência de sínteses, ou simplesmente promovem ao público que interpreta a chance de elaborar recheios entre os vazios, o nosso “Giróvago” conduz o leitor a “ler nos intervalos” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 181), espaços criativos em que se chocam elementos do poema, que balançam entre os pêndulos semânticos, ou entre as realidades rachadas. Em último fôlego, nas raias do símbolo, do imaginário e do real, a produção de sinthomas, à necessidade última de se amarrar *nós* ao que está desconjuntado. O aspecto conflitivo, tão marcante na literatura de Murilo (LUCAS, 2001, p. 13), desse modo, não cessa. As figuras não falam por si mesmas, emanam fascínio. Mesmo o poeta treina seu olhar (com “olho armado”, como nos dissera) para encontrar, em meio às suas pesquisas imagéticas, as “insignificâncias” que colidem com a “expectativa” sumária do público, do leitor (tendente talvez ao autismo indiferente), arrastando-o, sem deixar de incitá-lo à produção de sínteses, para o choque de forças.

A OUTRA INFÂNCIA

Meninos que daqui não vejo
Dançam e cantam de roda no terreiro ao lado.

O menino que também brincou de roda
Seria mesmo eu? Creio que não.
(Viramos crianças
Ao imaginar a criança que não fomos.)
Já era outro menino, já pensava,
Iluminando-me com duas luas
– Uma na cabeça.
(MENDES, 1997, p. 423).

O poeta menino “[...] cavalga o mito em pêlo”, conforme a paródia de Drummond, soltando na ciranda invisível um devir-criança, “Dançam e cantam de roda no terreiro ao lado”. Com o desvio identitário ao outro, ao heterogêneo, “seria mesmo eu? Creio que não”, não se trata de memórias neurotizadas da escrita, nem de um exercício poético de falsificação da memória, “A outra infância” não cuida do eu, mas do registro de um devir,

já que escrever é um caso de devir, “Viramos crianças \ Ao imaginar a criança que não fomos”. Logo, sem poesia não haverá liberdade, não há heterogêneo livre, ou duração heterogênea, “Já era outro menino, já pensava, \ Iluminando-me com duas luas – Uma na cabeça”. Assim, “[...] pelo desejo de suprir as lacunas da vida real” (MENDES, 1997n, p. 45), nosso poeta operário trabalha. O Iluminismo de Murilo,¹³⁵ não “este-aquele”, mas um “sempre-outro” Murilo, noutra psiquismo, consubstancia-se em pensamentos de ficção, seriam talvez germes poéticos de um menino fantasista, “*EM CONTÍNUA AUTOINVENÇÃO & METAMORFOSE*”, linhas de errância de seus delírios poéticos, nos loucos erros que corrigem, conjugando-se nas duas luas o cósmico com a vertigem.

“Todo escritor marcante é fingidor, desdobra-se em outros homens, procura situar-se na dimensão alheia, usa *ex-officio* heterônimos” (1997l, p. 1420). É preciso situar-se no alheio, e profanar a instância sagrada da função enunciativa primeira, lição aprendida com outro poeta de outros poetas, num desdobramento incessante de ficções, tal como vimos em *Convergência*.

POEMA NOVO

Cheguei-me.
Contemporaneamente vi-me num espelho
De animal estrutura,
Ouvi-me monólogos que nem sempre queria ouvir,
E as risadas da palavra.
Atravessei-me o cristal,
A paisagem vendo meu olho.
Pouco a pouco distinguia os fogos-fátuos do limiar,
As têmporas da rosa,
A inscrição entre os ecos.
O mundo Isabel me visitou
Apresentando-me com a luz de teatro
Os sucessivos palimpsestos que descobrimos em nós.

Eis-me agora na tocaia do licorne, respirando pela boca dos outros,
Ferindo pelo braço de outros:
Até que me reste como última forma de contemplação
A arquitetura simplíssima da eucaristia.
(MENDES, 1997v, p. 435)

¹³⁵ Esclarece Murilo: “Não considero o artesanato literário um fim em si mesmo, mas um meio de comunicação escrita. Em minha poesia procurei criar regras e leis próprias, um ritmo pessoal, operando desvios de ângulos, mas sem perder de vista a tradição” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 180); “Sou contra a idolatria da linguagem; de resto sou contra qualquer idolatria. Não creio, repito, no artesanato literário como fim: é precisamente uma técnica de comunicação” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p.p.181-182).

À tentativa de superação da divisão da consciência, “Cheguei-me”, a construção da linha ficcional desperta outro, mesmo “à grade de nossos olhos”, no deserto de nós mesmos, faz-se um sintoma, um “Poema Novo”. É justamente pela vida transitória da desagregação psíquica que “Ouvi-me monólogos que nem sempre queria ouvir”, desses encontros, subsiste algo que não se apreende facilmente, que pouco a pouco se abre e se distingue, vencendo os ecos, as inscrições, como “O mundo de Isabel” que vai fazer multiplicação do sujeito, apresentando “com a luz de teatro \ Os sucessivos palimpsestos que descobrimos em nós”, elementos diversos que se penetram, tornando visíveis, portanto, as camadas que encobrem em simulacro os estados de consciência, a ambiguidade psicológica, os heterogêneos.

“E as risadas da palavra” delirante despontam, o personagem do espelho se reconhece como de “animal estrutura”, num olhar de si para si contemporâneo (“Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo”), que não afasta de “si” os risos selvagens, a loucura imanente à representação, os desarranjos intensivos. “Atravessei-me o cristal, a paisagem vendo meu olho”, como portais da identidade, confluindo, amalgamando, eu e eu para que outro surja, ultrapassando o estágio de espelho. “Eis-me agora na tocaia do licorne, respirando pela boca de outros, Ferindo pelo braço de outros”, a mítica unificação, do licorne e seu chifre único, numa estranha armadilha ambivalente, do mito ou para o mito, levando esse sujeito ambíguo, de olhos curvados, a atuar como outros personagens, arrastado a uma potência que o lança para fora de si mesmo. A música das audições delirantes desatam, a pintura das imagens alucinatórias encarnam, mas restará uma última forma, não sei se capaz de unificar a diversidade, mas que conterà impulsos de unificação, a eucaristia simples que não se desfaz, de todo, dos mitos.

AS LAVADEIRAS

As lavadeiras no tanque noturno
Não responderam ao canto da sibila.

Lavamos os mortos,
Lavamos o tabuleiro das ideias antigas
E os balaústres para repouso do mar...
Quem nos desviará do nosso canto obscuro?
Nele encontramos restos de galeras,
Nele descobrimos o augusto pudor do vento,
O balanço do corpo do pirata com argolas,
Nele promovemos a sede do povo

E excitamos a nossa própria sede...

As lavadeiras no tanque branco
Lavam o espectro da guerra.
Os braços das lavadeiras
No abismo nocturno
Vão e vêm.
(MENDES, 1997v, p. 424)

As lavadeiras não podem renunciar a mover operações diretas no que se refere às grandes questões, “No abismo nocturno” “Os braços das lavadeiras” “Vão e vêm”. “Lavamos os mortos \ O tabuleiro das idéias antigas”, estas operárias da existência, que ganham subitamente a voz do poema e também bruscamente deixam-na (talvez porque “Vão e vem”), lavam, limpam, enxáguam, esfregam, as ideias antigas, as vidas passadas, os hábitos, “Quem nos desviará de nosso canto obscuro?”. Elas lavam num plano diferente do da ação, “Lavam o espectro da guerra” “no tanque branco”; no seu canto, “promovemos a sede do povo \ E excitamos a nossa própria sede”, fazem cantigas excitantes na paisagem interior, alterando os moveres, os desejos, a sede, promovendo, incitando... A ecologia psíquica sofre desarranjos, as paisagens interiores, reelaboradas, cenários como “os balaústres para o repouso do mar”, lavados, “o augusto pudor do vento”, descoberto. Os processos históricos psíquicos implícitos, e suas manchas, são portanto remexidos, torcidos na poesia das lavadeiras, até aqueles balanços mentais de outras eras, conforme defendia Jung, tão presentes, mas, muitas vezes, ocultos na mente dos vivos, no inconsciente coletivo, presentes nos sonhos das cabeças das novas gerações, feito “O balanço do corpo do pirata com argolas”, feito “restos de galeras”, como conteúdos inconscientes, essas coisas que, no tempo, “Vão e vem” encontram um canto que noturnamente os lava.

Tu não carregaste pianos
Nem carregaste pedras
Mas na tua alma subsiste

- Ninguém se recorda
E as praias antecedentes ouviram -
O canto dos carregadores de pianos,
O canto dos carregadores de pedras.
(MENDES, 1997v, p. 436)

“O canto dos carregadores de piano”, “O canto dos carregadores de pedra”, carregase o duro, o serviço pesado como cruz, ou cruz gerando cruzeiros (carregadores no plural,

Eles, mas o Tu não carrega). No Bequadro Piano-Pedra, os operários que carregam infletem a cristação da alma lírica, das pianolas vivas, ao inorgânico da pedra, ao germe material, “Mas na tua alma subsiste”. Maquinam Caos, Terra, Cosmos. Como em Kafka, a literatura é assunto de povo. De povos anônimos.¹³⁶ E o homem não se lembra deles, nem sentem o pesar, “*DORME O INCÊNDIO DOS ATOS ESQUECIDOS*”. Na parte 3 de “Janela do Caos”, “Não haverá mais nem um capitalista \ Não haverá mais nem um operário \ Não haverá mais nem uma rosa” (1997r, p. 229), “*NOSSOS CAVALOS GALOPAVAM À BEIRA MAR, COMO SE FUGISSEM DO OLHO HUMANO*”.

O RATO E A COMUNIDADE

1

O rato apareceu
Num ângulo da sala.
Um homem e uma mulher
Apareceram também,
Trocaram palavras comigo,
Fizeram diversos gestos
E depois foram-se embora.

Que sabe esse rato de mim?
E esse homem e essa mulher
Sabem pouco mais que o rato.

2

Passam meses e anos perto de nós,
Rodeiam-nos, sentam-se com a gente á mesa,
Comentam a guerra, os telegramas,
Discutem planos políticos e econômicos,
Promovem arbitrariamente a felicidade coletiva.
Conhecem nosso paletó, camisa e gravata,
Nosso sorriso e o gesto de mover o copo.
Têm medo de nos tocar, não conhecem nossas lágrimas.
Que sabem do nosso coração, do nosso desespero, da nossa comunicabilidade?
Que sabem do centro da nossa pessoa, de que são participantes.
... Subúrbios longínquos, esses homens.

¹³⁶ Finaliza-se assim *Contemplação de Ouro Preto*: “Com teus pobres vagabundos, \ Com tuas almas penadas, \ Com teus santos, com teus poetas \ Barrocos, alucinados, \ Teus leprosos, teus doentes, \ Teus doidos, teus enforcados, \ Refeitos na eternidade, \ Reunidos na tradição, \ Dorme, Ouro Preto reclusa, \ Dorme trágica Ouro Preto, \ Dorme Ouro Preto assombrada \ O sono da libertação” (MENDES, 1997g, p. 539-540).

3

Entretanto cada um deve beber no coração do outro.
Todos somos amassados, triturados:
O outro deve nos ajudar a reconstituir nossa forma.
O homem que não viu seu amigo chorar
Ainda não chegou ao centro da experiência do amor.
Para o amigo não existe nenhum sofrimento abstrato.
Todo o sofrimento é pressentido, trocado, comunicado.
Quem sabe conviver o outro, quem sabe transferir o coração?

Ninguém mais sabe tocar na chaga aberta:
Entretanto todos têm uma chaga aberta.

4

Desconhecido que atravessas a rua,
?Que há de comum entre mim e ti.
A mesma solidão e a mesma roupa.
Procuras consolo, mas não podes parar.
És o servo da máquina e do tempo.
Mal Sabes teu nome, nem o que desejas neste mundo.

Procuras a comunidade de uma pessoa,
Mas não a encontras na massa-leviatã.
Procuras alguém que seja obscuro e mínimo,
Quem possa de novo te apresentar a ti mesmo.

5

A mulher que escolhemos, a única e não outra
Dentre tantas que habitam a terra triste,
Esta mesma, frágil e indefesa, bela ou feia,
Eis o mundo que nos é de novo apresentado
Por intermédio de uma só pessoa.
Esta é a que rompe as grades do nosso coração,
Esta é a que possuímos mais pela ternura que pelo sexo.
E nada será restaurado no seu genuíno sentido
Se a mulher não retornar ao seu princípio:
É a máquina instalada dentro dela que deveremos vencer.
Quando esta mulher se tornar de novo submissa e doce,
Os homens pela mão da antiga mediadora
Abrirão outra vez um ou outro os corações que sangram.
(MENDES, 1997v, p. 406-408)

Nesta última estrofe “Romeu” aparece, em grande estatura, perturbado com as máquinas insubmissas das filhas da Serpente. O Homem, o Romeu do texto, está sendo por nós amputado. Porque queremos saber mais do rato, de sua menoridade kafkiana, fascinamos ver seu rabo crescer, naquele ângulo pequeno. “Faze-me apreciar formas vis e desprezíveis” (LIMA; MENDES, 1997, p. 251). Mais que chorar pelos amigos mortos, pelos filhos dos homens crucificados, como o poema quer ensinar, seria necessário rastejar, comer o pó, beber suor, tentar ouvir através do silêncio do rato a confusão de sussuros humanos. E virar rato. É, talvez, o rato que detenha a verdade da civilização humana, e não o homem ou a mulher. No poema, infelizmente, é de se lamentar, o rato ficou abstrato.

O rato abst-rato aparece no título e nos primeiros versos até que, como faz um rato, some... Esteja talvez soterrado em “subúrbios longínquos”... Ele é o extremo da flor do *socius*. A identificação prematura do homem-ao-lado, desconhecido, com esse nosso roedor do metafísico, não é obviamente fortuita. “Que sabe esse rato de mim?”, ora, seu conhecimento seria puro absurdo, a sibila desagradável da verdade das profundezas. A sequência de personagens do texto: rato, homens-rato desonhecidos e o homem maior, enxota o leitor-fantasma a considerar o outro suburbano, o homem-rato. Ao conhecê-lo, inferimos, também os maiores saberiam mais sobre si, quebrariam as grades narcísicas do próprio olhar. “Que sabem do nosso coração, do nosso desespero, da nossa comunicabilidade?” Existe aí um vazio... E quando o roedor foi abstraído, não teria sido para a altura etérea, mas para o fundo do porão, “Procuras a comunidade de uma pessoa, \ Mas não a encontras na massa leviatã \ Procuras alguém que seja obscuro e mínimo \ Quem possa de novo te apresentar a ti mesmo”.

Se apenas um indivíduo trouxer em si mesmo toda a comunidade, “a comunidade de uma só pessoa”, esta será o rato, como aparece surpreendentemente no título: “O Rato e a Comunidade”, ele está ao mesmo tempo em todos os lugares e em nenhum. A massa leviatã (“A fragmentação de Leviatã em mil pedaços” [MENDES, 1997s, p. 271]), dividida em si mesma, já não é capaz de conhecer nada, está vazia. Para que então indagá-la? Ela não é obscura, nem mínima, apenas se deixa refletir a Luz do Homem. Seu foro íntimo não protege segredos noturnos, ela aceita os ambientes iluminados da cidade burguesa, vive a vida das massas, reiteraremos, não é obscura, nem mínima, “Mal sabes teu nome nem o que deseja neste mundo”. A saída é que apenas na forma do outro poderíamos reconstituir nossa própria forma. Que forma? Que outro? O inumano! Faltara talvez este passo no

poema. O Homem deve abrir-se a um devir-rato, produzir zonas de indiferenciação, abalar o sistema do meio maior, “Uma mosca invisível na trama de trilhões de séculos tenta em vão voar: sou eu, és tu, é ele etc.” (MENDES, 1997b, p. 1313).

“Todos somos amassados, triturados”, por isso, “cada um deve beber no coração do outro”, a autoimagem de cada sujeito está alienada no outro, ou seja, o outro nos traz milagrosamente a nós mesmos. Mesmo o grande Homem possui uma chaga, e “Ninguém sabe tocar na chaga aberta”, senão o rato, intervimos. Pois ele é o “ninguém” do texto, e da comunidade, fora da constelação familiar. E se, ao tocar o Homem, conforme temia o “Homem dos ratos”, o paciente de Freud, o rato entrasse pelo cu?

E, “A pulga”, de *Parábola* (1997, p. 551 [texto em anexo]), “A bicha insistente e insatisfeita”, salta sobre nosso escrito, “Rindo de mim”, “Perfurava os poros da poesia”, como um “sinistro ancestral \ A se queixar de Oblívion”, “Vingando-se”, o veneno da pulga, enquanto “perfurava os poros”, fazia o poeta pensar os “restos do mundo”, passava a considerar o que é mínimo, “E a pulga me picando insatisfeita \ (Vírgulas dentro de um livro me espiavam) \ Ria! Ria! Ria, sã e salva”. Com a linguagem dos porões, atacam a lírica de Murilo o verme, rato, pulga, vírgulas. Estas pedem continuidade, quebram o fluxo do texto, promentem acréscimos, lançam variações, insurgindo-se em microalterações contra o autossatisfeito, contra o “tudo está dado”. Em movimentos bruscos, a pulga insolente, insólita, solta risos provocativos, e solda na linguagem poética o simbólico e o imaginário.

Quando José Guilherme Merquior nos falava das “vírgulas vivas”, interpretando que a pulga, que assalta o texto, a saltar na direção de uma mímesis astuta, surpreendendo, pegando “o ego lírico desprevinido” (MERQUIOR, 1997, p. 219), indagava: “[...] será que a pulga é somente destrutiva? Afinal ela fura os poros da poesia [...]” (MERQUIOR, 1997, p. 221). Merquior expõe que a “bicha insistente” é um “sinistro ancestral” (como expressou o poema), ela desperta o poeta (que dela descende) para a “poesia grave da finitude e da morte” (MERQUIOR, 1997, p. 221), numa cumplicidade entre o inseto inclemente (*pulex irritans*) e a criação verbal.

OS POBRES

Chegam nus, chegam famintos
À grade dos nossos olhos.
Expulsos da tempestade de fogo
Vêm de qualquer parte do mundo,
Ancoram na nossa inércia.

Precisam de olhos novos, de outras mãos,
Precisam de arados e sapatos,
De lanternas e bandas de música,
Da visão do licorne
E da comunidade com Jesus.

Os pobres nus e famintos
Nós os fizemos assim.
(MENDES, 1997v, p. 429)

Eles “Precisam de olhos novos, de outras mãos, precisam de arados e sapatos”, os pobres precisam, “Chegam nus e famintos”. É o povo das ausências, furado de necessidades, de desejos; de fora eles “Vêm de qualquer parte do mundo”, estão “Expulsos da tempestade de fogo”. Na verdade, são fabricados por nós, “Ancoram na nossa inércia”, são como insignificâncias de nossos narcísicos projetos autistas. Anônimos. As linhas autísticas que a modernidade eleva nos movem a esquecê-los ou excluí-los como corpos leprosos. Não apenas representam frustradas necessidades físicas, como também metafísicas – “bandas de músicas”, “visão do licorne”, a “comunidade com Jesus”, tudo isso não os atinge. Pouco lhes toca. Estamos com pressa de interpretá-los, não temos muito tempo para os pobres, eles ancoram...

“Nós os fizemos assim”, o próximo distante, o último a sentar à mesa, “nus e famintos”, estão presos em nossa ignorância, nas nossas “grades” autísticas, na crise permanente do Estado burguês. Eles, como moventes sedentos, “Ancoram na nossa inércia”, de modo que não bastaria uma percepção apenas pouco doentia para não vê-los, por isso, são exatamente por isso a saída de nosso delírio narcísico, da patogênese social.

ABSTRAÇÃO

O gramofone não diz que mundo me acho.
Onde ancora a âncora?
Que ligação têm os dedos com a dália que os segura?
O poema olha para mim, e, fascinado, me compõe.
A onda decretou medidas a meu respeito,
Meus braços resolvem atos
Cada um para seu lado.

Não tenho a ver comigo,
Nem me conheço:
Um estrangeiro pensa em mim fora do tempo
A idéia da máquina do meu corpo dentro do tempo.
(MENDES, 1997v, p. 434-435)

Os maquinismos desarranjados da modernidade, como a “flutuação e a instabilidade” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p.), não oferecem referências para o sujeito, esse animal abstrato, achar-se, as máquinas enguiçam. A voz do no gramofone não é capaz de dizer o que o sujeito é, “A onda decretou medidas ao meu respeito”, “Onde ancora a âncora?”, neste mundo flutuante, pós-significante, tudo se torna excessivamente especulativo, dado que haverá sempre muitas relações, muitas linhas, “Que ligação têm os dedos com a dália que os segura?”, por conta talvez de suas mil pétalas, tendo muito mais dedos que a mão, será difícil prever as relações de ação e de posse. Quixotesicamente é o poema que compõe o poeta, é a escritura que olha para o artista fascinada. “Não tenho a ver comigo”, “Não me conheço”.

Com tantas direções soltas, o corpo se torna naturalmente paramímico, “Meus braços resolvem atos \ Cada um para seu lado”, à ausência de uma unidade motora, psíquica, “Não tenho a ver comigo”, a vida fora é que detém os comandos, como a dália que segurava os dedos da mão inumana, “A onda decretou medidas ao meu respeito”, “Um estrangeiro pensa em mim fora do tempo \ A idéia da máquina do meu corpo dentro do tempo”. O estrangeiro intruso assume as ações no eu, no corpo, desloca radicalmente as subjetividades.

IDEIAS ROSAS

Minhas ideias abstratas,
De tanto as tocar, tornaram-se concretas:
São rosas familiares
Que o tempo traz ao alcance da mão,
Rosas que assistem à inauguração de eras novas
No meu pensamento,
No pensamento do mundo em mim e nos outros:
De eras novas, mas ainda assim
Que o tempo conheceu, conhece e conhecerá.
Rosas! Rosas!
Quem me dera que houvesse
Rosas abstratas para mim.
(MENDES, 1997v, p. 434)

A maquinaria abstrata de nosso “menino experimental” não deixa de conectar-se à *physis*, ao natural, não repudia portanto a ordem sensível como pecado atordoante, ao contrário emite seus fluxos. Desse modo, não seria adequado estipular que se trate de

adesão irrestrita à tradição platônica (“Ando à roda de Platão” [1997n, p. 47]). Como escreve Ismael Nery em sua “Oração”: “Dai-me, como vós [Deus] tendes, o poder de criar corpos para as minhas almas” (NERY, 2017), no nosso poeta olhudo observamos pintura das ideias, elas devem ser visíveis,¹³⁷ alucinatórias, tornam-se emanação corporal, mistérios físicos, “De tanto as tocar tornaram-se concretas”, “[...] o tempo traz ao alcance da mão”. São “Rosas que assistem à inauguração de novas eras \ No meu pensamento”, essas ideias sensíveis que percebem o novo arranjo do pensamento e simultaneamente compõem a paisagem interior, e se isso É, como um “PÁSSARO MAGNÉTICO”, a máquina-rosa participa ainda “No pensamento do mundo em mim e nos outros”. Pois toda máquina é máquina de máquina, está sempre num conluio, num arranjo coletivo, “Rosas! Rosas!”.

Enquanto Hegel preconizava a satisfação espiritual artística na era estética, Murilo modernamente se comporta, num jogo dissonante com a tradição, como “Incorporador do eterno ao contingente” (BANDEIRA apud MENDES, 1997, p. 53), bêbado “De eras novas”. Buscava “atualizar” formas, intensificando as meditações estéticas, as pesquisas, e preparando engenhosamente desvios possíveis na linguagem. Como um apaixonado pela música, pelas artes, com seu superolhar, quixoteava a realidade “comum”, “[...] atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história” (MENDES, 1997n, p. 46). Numa sincronia musical, poesia e vida convergem.

De tanto pensar os sons, Mozart deixa o plano das abstrações e ganha um corpo, um fraque azul e vai fazer uma visita, o anjo Mozart, ao nosso poeta. Murilo abre um guarda-chuva em protesto contra uma interpretação intepretação de Mozart, rabisca de cima a baixo, cobre com as telas de Nery, as paredes do quarto, afetando o hábito burguês do olhar, porque para nosso “poeta mais integralmente poeta” (como o caracterizara Luciana Stegagno Picchio [1997, p. 25]) “viver a poesia é muito mais importante e necessário que escrevê-la”.

Na lírica de Rimbaud, apregoava-se que seria necessário ouvir e enxergar o nascimento do pensar. A poesia só poderia se salvar através dos olhos do outro-vidente, deste modo, o eu-outro, que filma os transeuntes da cachola, que fotografa as Rosas do

¹³⁷ No questionário de Proust Murilo responde sobre o dom que gostaria de ter: “Um superolhar” (1997n, p. 52).

pensamento, testemunharia infernais hiências que o eu, em sua fraca e falsa unidade, não conseguiria suportar, não se manteria intacto e equilibrado, sendo ele, o eu, arremessado para o heterogêneo universal, para o turbilhão dilacerante das “*CAMADAS PROFUNDAS COLETIVAS*”, o “lugar” sofrido dos visionários poetas. As novas eras, “no pensamento do mundo em mim e nos outros”, consituem Universos de referência de nosso lírico e alavancam muito mais que os joguinhos divertidos de palavras no papel, espalham decadências, ruínas, nada abstratas (“Quem me dera que houvesse \ Rosas abstratas para mim”). As novas eras revolvem e exigem as forças existentes fora de uma personalidade estática: “Não tenho a ver comigo, nem me conheço: \ Um estrangeiro pensa em mim fora do tempo”.

APROXIMAÇÃO DO TERROR

1

Dos braços do poeta
Pende a ópera do mundo
(Tempo, cirurgião do mundo): –

O abismo bate palmas,
A noite aponta o revólver.
Ouço a multidão, o coro do universo,
O trote das estrelas
Já nos subúrbios da caneta:
As rosas perderam a fala.
Entrega-se a morte a domicílio.

Dos braços...
Pende a ópera do mundo.

2

Tenho que dar de comer ao poema.
Novas perturbações que me alimentam:
Nem tudo o que penso agora
Posso dizer por papel e tinta.
O poeta já nasce conscrito,
Atento às fascinantes inclinações do erro,
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.

O ouvido soprando sua trompa
Percebe a galope
A marcha do número 666.

Palpo a Quimera.
O tremor

E os jasmims da palavra "jamais".

3

Dos telhados abstratos
Vejo os limites da pele,
Assisto crescerem os cabelos dos minutos
No instante da eternidade.
Vejo, ouvindo, ouço vendo.
Considero as tatuagens dos peixes,
O astro monossecular.
Os rochedos colocam-se máscaras contra pássaros asfixiantes.
A grande Babilônia ergue o corpo de dólares.
Ruído surdo, o tempo oco a tombar...
A espiral das gerações cresce.
(MENDES, 1997v, p. 431-432)

“Dos braços do poeta” “A noite aponta o revólver”, “O abismo bate palmas”, o lírico se põe a ouvir “a multidão”, “O ouvido soprando sua trompa”, “o coro do universo”, “O trote das estrelas”, lida com as forças coletivas e cósmicas, que já não inscrevem o sublime, mas o menor, e tudo toma valor coletivo. É “dos subúrbios da caneta” que se criarão falas torpes, que a morte será entregue, distribuída, nos domicílios; no espaço marginal da escrita, “As rosas perderam a fala”.

O poeta dá “de comer ao poema” “Novas perturbações” de que ele próprio se alimenta, e confessa que “Nem tudo que penso agora \ Posso dizer por papel e tinta”, os desenhos no ar, os giros musicais, inferimos, têm vocação de serem soltos, desgarrados, como visões e audições não-linguageiras, “Vejo, ouvindo, ouço vendo”, elas não grudam no papel, são como estados extáticos, delírios, desafiando o costume do olho, o costume do ouvido. Que “O poeta já nasce conscrito”, ele bem sabe, por isso, fica “Atento às fascinantes inclinações do erro”, a poesia surge como liberação,¹³⁸ somprando onde quer, como choque à ordem, ao clássico, que “está” fixo na tradição, mas esta saúde literária abre seus tormentos, tímpanos perfurados, olhos vermelhos, o poeta “Já nasce com as cicatrizes da liberdade”, com a inclinação, nos defeitos de elocução, para a Passagem de Rito. Através das mãos de seu lirismo esquizo, “Palpo a quimera \ O tremor \ E os jasmims da palavra jamais”, faz-se mais uma vez a confusão da representação e da percepção, do imaginário (jasmims) e do simbólico (jamais), em Visões e Audições fugazes, num processo cosmovisionário de apreensão da Ideia poética e da refeitura do real, “Dos braços do poeta Pende a ópera do mundo”.

¹³⁸ Bosi fala que em Murilo há um “[...] senso vivíssimo da modernidade como *liberação*” (1994, p. 497).

“Dos telhados abstratos, vejo os limites da pele”, a maquinaria abstrata não se restringe, entretanto, ao ideal lógico do corpo e suas linhas bem definidas, ao contrário, o poeta se atenta aos poros que comercializam temporalidades atômicas, “Assisto crescerem os cabelos dos minutos”, aos focos de eternidade entre instantes, “Dos telhados abstratos”, avista-se o eterno instantâneo.

Ao fim, o poeta vai retirando selos apocalípticos surreais, narrando em tom grave os episódios aparentemete sincrônicos ao poema, catastróficos ou inocentes, “Considero a tatuagem dos peixes”, “O astro monossecular”, “Os rochedos colocam-se máscaras contra pássaros asfixiantes”, “A grande Babilônia ergue o corpo de dólares”, ao darmos sentidos a essas coisas começará a obra do mundo, a doação sagrada, da mínima pintura de “peixes” ao maior empoderado, à Babilônia e seu corpo de dólares. Estranhamente, a linguagem metafórico-apocalíptica da poesia (que distribui a morte), enquanto fábula de fábula de fábula, tensiona o irreal até o ponto de este se tornar uma tensa profecia do atual. Da pena escura de nosso fazedor universal, pode-se ouvir o “ruído surdo”, “o tempo oco a tombar”. Deduz-se que as palavras comuns não captam o escândalo e a crise, não aglutinam aqueles barulhos, não perturbam. “Dos telhados abstratos”, as considerações do artista, seu ver-ouvir, ativam, restauram, inervam, o que se não se restringe, deixam a poesia da vida na liberdade do fazer.

Ao “Questionário de Proust” respondia Murilo – “A sua divisa”? – “Poesia liberdade” (MENDES, 1997n, p. 52).

8. SENSAÇÃO MENOR DO MUNDO

“O caos toma sentido \ visto da janela cosmorâmica \ onde ele [o poeta Murilo Mendes] se debruça \ para dentro para fora para o alto \ para o fundo \ para a organização do delírio em código de poesia”.

*(Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes
Hoje\Amanhã)*

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir
com os oradores e os pernalongos.
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão de idade!
(MENDES, 1997u, p. 87)

A hilaridade dos versos (que marcava seus primeiros livros, e que não desaparecerá de todo ao longo das obras, mas sofrerá sim golpes sérios a partir de *O visionário*), corrobora o desvio paródico em relação ao “Exílio” de Gonçalves Dias. O poeta ao mergulhar nos signos da *polis* brasileira se sente sufocado do estrangeiro, dentro do país acaba exilado. Murilo dialoga, conforme Luciana Stegagno Picchio, com a antropofagia de Oswald de Andrade (PICCHIO, 1980, p. 12). No Brasil, está-se num mundo cosmopolita, e em paradoxo, fora do Brasil.¹³⁹ As linhas antropofágicas, direcionadas às conquistas da Semana e dos desdobramentos posteriores desse modernismo Pau-Brasil, encontrarão em Murilo Mendes, na virada da década de 1920, em seu livro de estreia, outras perturbações para a mimesis de uma realidade multifacetada. “Cem milhões de Bocas” que gritam no poema, “Cem milhões de Braços” operam a poesia da vida, Gonçalves Dias, Baudelaire, poetas pretos em torres de ametista (Cruz e Souza?), os artistas da Semana, os cubistas, filósofos, vendedores polacos, Oswald de Andrade, seja lá o que se estiver enunciando. Note-se que a metáfora “A é B” de nada serve, não explicará nunca tamanha confusão. Nem se trataria propriamente de um Brasil bi-unívoco, à lástima da ausência da brasilidade

¹³⁹ Murilo se recorda de que Nery pensava ser algo inócuo o artista brasileiro angustiar-se por criar uma arte e pensamento com traços nacionais, dizia Nery: “Se sou brasileiro, minha arte refletirá necessariamente a psique brasileira” (NERY apud MENDES, 1996, p. 117). Outro episódio importante sobre esse tema: o livro “História do Brasil”, grandemente influenciado pela poesia pau-brasil oswaldiana, foi excluído da coletânea *Poesias*; esta ganhara correções de suas tendências poéticas mais atuais (1959). Preferimos assim analisar Murilo ante o mais “universal”, ante a modernidade esquizoide.

(num dismantelo do ritornelo romântico, que um discurso paródico indiciaria), mas o próprio fervor do “estado de bagunça transcendente”, e seus vetores múltiplos, suas ondas coloridas de tantos tempos históricos, realidades fragmentadas imbricadas, desde as terras das macieiras californianas até o ar do canto do animal sem registro, até os gaturamos (pássaros que imitam o som de outros pássaros) de Veneza (que talvez aluda ao Gaturamo-verdadeiro), numa complicação de vozes cantantes e mímesis.

A gente não consegue dormir, e não há que decidir sobre os estados apolíneos ou os estados dionisíacos, as frutas saborosas são caras, é uma danação, prejuízos misturados a abundâncias, a prazeres, a recolhimentos... Não param, os oradores e os mosquitos, não se dorme, os sururus aos olhos fixos de Monalisa. Comercializa-se à prestação, o consumo é caro e o povo não tem dinheiro, “*A BURGUESIA DESPOJOU DE SUA AURA TODAS AS ATIVIDADES ATÉ ENTÃO CONSIDERADAS COM RESPEITO E TEMOR RELIGIOSO*”, “ai quem me dera chupar uma carambola de verdade”, as sensações enganam, os sururus, aos olhos fixos de Monalisa, revêm oradores e pernilongos.

Têm-se (“Minha terra tem”) uma cadeia de paródias, passa pelo ufanismo inicial de Gonçalves Dias (aliás, a canção de Gonçalves traz em epígrafe um trecho da canção de Goethe, de seus pomos de ouro), talvez passe ligeiro pela crítica ao escravismo da paródia de Oswald de Andrade, “Minha terra tem palmares”, sonhando com o futuro, com o progresso de São Paulo, com a rua 15. Esses trânsitos intertextuais, ora evidentes, ora implícitos, sinalizam não apenas cadeias ficcionais do engenho poético, senão também a flutuação incerta, no mundo do “demônio-capitalista”, das marcas nacionais, do cosmopolitismo, das realidades dos brasis¹⁴⁰ difíceis de serem verdadeiramente gaturadas. Os sargentos do exército são monistas, cubistas, os filósofos, polacos vendendo a prestações, “Minha terra tem” paródias, “*DE MODO GERAL OS POEMAS SÃO PARÓDIAS DA POESIA*”. Murilo Mendes, assim como caracterizava Drummond, e aqui redirecionamos “parodicamente” a voz do poeta-crítico Murilo para si próprio, não é poeta “isso é aquilo” (1997h, p. 690).

Conforme José Paulo Paes, em *Transleituras*, a Semana de Arte Moderna de 22 “[...] transitou do domínio da História para o mito” (p. 99), consolidando-se nas décadas posteriores à Semana por dois movimentos: um estabilizador, quando se se compraz com o

¹⁴⁰ “Sou brasileiro, bem sei, \ Mas sou mais universal” (MENDES, 1997e, p. 188).

já-feito, outro de “pesquisa”, quando a insatisfação com os modelos atingidos impele o artista á fruição de novas formas (p. 100), enfim, um mover centrífugo e outro centrípeto, um pólo de estabilização e um de experimentação. Esses dois moveres acontecem no poema muriliano, um que confia no modernismo como liberação, dir-nos-ia Bosi, outro que, como corolário, não se satisfaz com os resultados, promovendo reiteradas pesquisas, procuras, esforços, assim como um processo paródico interminável.

O POETA NA IGREJA

Entre a tua eternidade e o meu espírito
se balança o mundo das formas.
Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais
pra repousar nos teus caminhos perfeitos.
Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres,
pronto.
Estou aqui, nu, paralelo à tua vontade,
sitiado pelas imagens exteriores.
Todo o meu ser procura romper o seu próprio molde
em vão! noite do espírito
onde os círculos da minha vontade se esgotam.
Talhado pra eternidade das ideias
ai quem virá povoar o vazio da minha alma?
Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,
pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos,
seios decotados não me deixam ver a cruz.
Me desliguem do mundo das formas!
(MENDES, 1997u, p. 106)

A igreja, turbulenta, não sabe mais encontrar repouso, o sujeito sofre ao apetite das formas, “Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres”. Quando Sebastian Brant falava da algazarra na igreja, contaria com este barroquismo sensualíssimo? O hipersensível leva o sujeito a pedir a “torre de ametista”, o autismo defensivo, “Me desliguem do mundo das formas!”. “*PARCECAI SUFOCAR!*”. “Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais \ pra repousar nos teus caminhos perfeitos”, a catedral solene e seus vitrais iluminados erram a alma do poeta; seu pensamento, “sitiado pelas imagens exteriores”; a altura se perde, torna-se inatingível em meio aos fluxos corporais e lascivos, “Vestidos suarentos, cabeças virando de repente \ pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos, \ seios decotados”, toda essa trama nervosa impede a visão da cruz, símbolo da moléstia corporal, da castração (imagem rústica do corpo), o que fora denunciado por Nietzsche em relação à cultura da antívvida cristã.

Nos dados biográficos, a conversão ao catolicismo de Murilo Mendes datou de 1934, a partir do falecimento de Nery. Se quisermos admitir o Rito de forçar idênticos na poesia a partir dessas notícias biográficas (“O poeta escreve a notícia que o jornal omite”, lembremos sempre!), como fazia Jaspers, para fixar uma unidade lógica, não encontraríamos bom consolo. Ainda que tal conversão tenha sido enunciada como uma reconversão, ou um retorno às raízes da infância de Murilo, o “rito” pecaminoso jamais deixou de fazer parte da celebração da poesia, e oradores e pernilongos atravessam, e o sagrado cristão desde sempre nos seus versos arqueava, em misturas inteligentes de arcaísmo e modernismo – o Iluminismo marginal de Murilo. Ao longo de sua obra, mesmo as pulsões mortuárias, o erotismo, a beatitude desejosa, gozosa, algumas vezes indo às raias escandalosas de um Schreber, exorbitâncias que haviam fustigado Mario de Andrade, “Eros Christina”, abalam a calma da Igreja eterna e celeste. A Igreja (mulher em curvas – Beatitude e Volúpia), dentro da qual está o poeta, transfigura-se em um espaço estético, “onde se balança o mundo das formas”, lugar erótico, erotizado, não obstante a culpa antiga do nosso poeta lírico “Talhado pra eternidade das ideias”. Após sua conversão reconvertida talvez houvesse – estamos detestando esses Ritos de identificações biográficas – uma intensificação do verso herege como instrumento de celebração do sagrado cristão. Não vale segundo nosso entendimento tentar balancear a intensidade da paixão religiosa e os movimentos erótico-literários, em Murilo, em Nery, uma não exclui a outra. Basta de notícias opacas, retornemos ao desembaraço poético!

“Todo meu ser procura romper seu próprio molde”, CsO no plano déspota, no interior da Igreja, o poeta, muito aquém dos vitrais sagrados, mas ainda assim dentro da antiga Casa de Transcendência, é arremessado a uma perna, a um sovaco, a vestidos molhados, nos caminhos imanentes da maquinaria desejante, do autismo hipersensível, mas a procurar ao fim defesas. Sua atenção é consumida nas direções intensivas da alma abafada. Mas romper o próprio molde será, dir-nos-á no outro verso, em vão, pois não saíra dos círculos da “minha vontade”, na verdade, já se esgotaram. “Ai quem virá povoar o vazio de minha alma?”. O vazio? A Vontade, que ~~seria~~ a ~~essência~~ do homem, não se submeterá à cruz da razão. Por que então essa vontade impotente, essa vontade em vão? A angústia do poeta talvez seja por conta de não ~~existir~~ para ele lugar (“Não tem lugar pro poeta \ Não tem lugar pro poeta” [1997e, p. 138]); “instalado” barrocamente no coração do vazio, entre o sensual e o eterno, entre o finito e o infinito, entre “Tempo e Eternidade”,

entre os disparos sensuais e a resignação espiritual, o sujeito ~~será~~ na angústia, no incômodo do embate sem fim, experimentando a ambivalência do agradável e do desagradável, como a “Mamãe” que “Tocava piano no caos” (1997r, p. 209). “[...] seios decotados não me deixam ver a cruz”, “Me desliguem do mundo das formas!”.

CANTIGA DE MALAZARTE

Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,
ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.
Não desprezo nada que tenha visto,
todas as coisas se gravam pra sempre na minha cachola.
Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos,
destelho as casas penduradas na terra,
tiro os cheiros dos corpos das meninas sonhando.
Desloco as consciências,
a rua estala com os meus passos,
e ando nos quatro cantos da vida.
Consolo o herói vagabundo, glorifico o soldado vencido,
não posso amar ninguém porque sou o amor,
tenho me surpreendido a cumprimentar os gatos
e a pedir desculpas ao mendigo.
Sou o espírito que assiste à Criação
e que bole em todas as almas que encontra.
Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo.
Nada me fixa nos caminhos do mundo.
(MENDES, 1997u, p. 97)

A “Cantiga de Malazarte”, como tantos lirismos de Murilo, quer abrir fronteiras e limitações da realidade. “Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo”. Na cantiga muriliana, em improvisos surrealistas, não se limita, é verdade, à ecologia psíquica da inconsciência automática. Murilo desarticula a “igreja” do surreal, “ando debaixo da pele e sacudo os sonhos”, não remete somente a faixas psíquicas, mas a palimpsestos históricos (“camadas do mundo”), palimpsesto corporais (“ando debaixo da pele”), palimpsestos sensacionais (“Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos”), palimpsestos psíquicos (“todas as coisas se gravam pra sempre na minha cachola”), palimpsestos outros... É difícil classificá-los, são como níveis pelos quais o sujeito múltiplo perpassa, colecionando intensividades, “Tiro os cheiros dos corpos das meninas sonhando \ Desloco as consciências, \ a rua estala com meus passos \ e ando nos quatro cantos da vida”. “Somos os primitivos da era atômica”, chancelava Murilo (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 179), oscilando, aproximando, ou mesmo indiferenciando paradigmas, “*VERDADE E IRRELEVÂNCIA SE MISTURAM; RAZÃO NA LOUCURA*”,

em *Poemas*, “[...] entre a lucidez e o delírio, a realidade e o mito, as proposições ético-ontológicas do desafio existencial” (ARAÚJO, 1972, p. 25).

Segundo Arrigucci Jr., Murilo executa um surrealismo “tocado de ouvido” (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 100). O poeta “nocaute” frequentemente dava alertas sutis sobre seu fazer: “Não me inscrevo em nenhuma teoria” (p. 117), ou “Nada me fixa nos caminhos do mundo” (p. 97), em sua desterritorialização, faz Passagem de Rito do Rito de Passagem surrealista: consciência-inconsciência. O Surrealismo lhe surge como uma potência de aberturas várias, de ampliação das colunas do real, “Não desprezo nada que tenha visto”, mas ele não trabalha em favor da reterritorialização daquilo outrora potentemente desterritorializava. Utilizando a imagem musical a que recorrera Arrigucci Jr., corroboraríamos com as observações, de Arrigucci Jr. e de Murilo Mendes, confluindo-as e desembocando na fabulação de um surrealismo de improviso, ou reformulado, que não deixa de buscar novas saúdes para a literatura, misturas criativas com linhas do barroquismo, romantismo, futurismo, cristianismo, essencialismo etc., sem se prender totalmente à tradição, “Nada me fixa”... O poeta se apresenta como aquele que vai com insistência reconstituindo os Ritos, as cerimônias sociais, e “pedir desculpas ao mendigo”, os Ritos cotidianos, “Tenho me surpreendido ao cumprimentar os gatos”, as doutrinas religiosas, “Sou o espírito que assiste à criação”, os títulos, prêmios, homenagens do mundo dos ilustres, “consolo o herói vagabundo, glorifico o soldado vencido”, rebatendo com sua “armadura de penas”, (“Overmundo”) em todos esses casos, a fixidez espúria da vida (“Ando nos quatro cantos da vida”, “E não consegue pousar em ponto algum”), num lirismo “Múltiplo, desarticulado”.

SONATA SEM LUAR, QUASE UMA FANTASIA

Das cinco regiões onde navios angulosos
sangram nos portos da loucura
vieram meninas morenas,
pancadões, com os seios empinados gritando
Mamãe eu quero um noivo!

Os cemitérios do ar esquentam
com o fogo saído dos sonhos da vizinha
rebolando no nariz do poeta dia e noite,
as cordas do sangue estalam.

Não pode, não pode!
É o homem que trabalha enquanto os vegetais sonham,
o mar se espreguiça,

os minerais dormem a vida inteira.
Níquel de luz.
As estrelas torram o serviço,
ninguém sabe se é o céu ou o peito duma negra.
Cadê o luar?
Gato comeu.

Greve da inteligência
e um grito deste tamanho, do homem
tentando romper os moldes do previsto.
Acabou o amor,
cadê a lógica e a resignação?
Gato comeu.

Lá onde acaba a ação, a vida curva
e o abandono começa.
Os cheiros da terra sumiram,
cemitério, fogos-fátuos, coração vazio,
as cordas da vontade estalam.
Além das fronteiras do espírito, mais além!
O olho fixo do demônio determina a paisagem.

Eu não te disse
que tu não ias pro amor, a luta, o esporte.
Adeus meus lindos conhecimentos,
adeus realidade, minha secretária.
Venham a mim, diabos, almas penadas
venham, me arrastem!
(MENDES, 1997u, p. 103-104)

A elucubração intensiva do homem, “Ninguém sabe se é o céu ou o peito duma negra”, denota “Greve de inteligência”, ou melhor, “homem \ tentando romper os moldes do previsto” – “cadê a lógica [...]?”, substituindo portanto o saber pela imaginação, recusando o quadro em que “*O DESEJO DE ANÁLISE PREDOMINA SOBRE O SENTIMENTO*”. Na “Sonata sem luar”, nesta “quase Fantasia”, navios angulosos sangram nos portos da loucura, na desmesura que a tudo entorta, nos ângulos exóticos, nas formas torpes do desatino, no momento das naus do pensamento viajarem, morenas com seio empinado vêm pedindo noivo, quer dizer, sangue e ângulos, formas e fluxos, o erótico e o mórbido se esfregam, “Os cemitérios do ar esquentam \ com o fogo saído dos sonhos da vizinha \ rebolando no nariz do poeta dia e noite, as cordas de sangue estalam”. Aliás, em Poemas, por diversas vezes, o funesto e o erótico ficam contíguos, como “namorados pressentindo o aviso dos sentidos, \ um morto cruzou o espaço”, “o olho da morta é um seio” (“Evocações Simultâneas”). Este jogo acaba, na verdade, por festejar a potência dos desejos, que a nada exclui.

“É o homem que trabalha enquanto os minerais sonham”, *lethargus*, “O mar se espreguiça”, “as estrelas torram o serviço”, “Os minerais dormem a vida inteira”, a natureza descansa na loucura simples, na vagabundagem. Este sono natural já não é contemplado, mas invejado, “Não pode, não pode!”. O autoabandono fáustico, “Adeus meus lindos conhecimentos”, “*VELHA ROLDANA, ANTIGA E ESFUMAÇADA*”, “Venham a mim, diabos, almas penadas \ venham me arrastem”, inaugura uma vida torpe, “Quase uma Fantasia”. O homem titânico começa fazer suas reivindicações diabólicas, “Greve da inteligência e um grito deste tamanho, do homem \ tentando romper os moldes do previsto”, o saber substituído pela imaginação, “Lá onde acaba a ação, a vida curva \ e o abandono começa”.

A vida burguesa, como que criada por um gênio maligno, contrária ao mundo lírico, instaura crises na vida, no sujeito, aquele que vai acabar dando, haveria outra saída?, “voz a um daemon inconsciente” (MENDES, 1997b, p. 1333), “[...] em luta com a absurda sociedade do consumo, que lançou a bomba atômica e fundou um tipo de vida anti-humano” (MENDES, 1997b, p. 1326); é quando o grupo-sujeitado é surpreendido pela abertura de mundos de um grupo-sintoma, que com autismos combate a sociedade absurda.

ALMA NUMEROSA

Nascerei em outras terras, com olhos novos.
Deixarei minhas partes inferiores, a parte do diabo.
Não me perseguirão mais visões complicadas,
nem eu serei a luta entre as construções do meu espírito.
Pra subir tenho que largar esta pele multicolor,
feiticeiro de mim mesmo, alma penada,
presa das formas exteriores, do cheiro, do movimento.
Me desdobrarei em planos infinitos, estarei nos olhos da criança
nascendo,
na cabeça dos amantes, nos degraus do espaço,
na última luz dos velhos morrendo, no sonho do místico,
e em todos os lugares onde existir alguém sofrendo e amando.
Aqui não posso fazer o que penso. Me livrarei de mim mesmo
quando a luz enorme se anunciar pelos círios vacilantes
e a minha alma penetrar nos espaços futuros.
(MENDES, 1997u, p. 107)

“Nem eu serei a luta entre as construções do meu espírito”. Esta esperança autística de colocar todos os planos de satisfação “nos espaços futuros” denota a pobreza de experiência do sujeito da civilização burguesa, “*A BURGUESIA RASGOU O VÉU DE*

EMOÇÃO E DE SENTIMENTALIDADE DAS RELAÇÕES FAMILIARES E AS REDUZIU À MERA RELAÇÃO MONETÁRIA, o sujeito, ao dispensar-se na busca do insólito, numa *autopoiesi*, mesmo que ainda carregando marcas do ascetismo, vislumbra vivenciar desdobramentos de sua alma numerosa, e do polimorfismo de sua densidade pessoal, fora de um Estado de razão. “Aqui não posso fazer o que penso”, “A *EXISTÊNCIA NÃO ESTÁ AÍ*”. O lírico apocalíptico, alimentado pelo possibilismo puro do amanhã, necessita de “olhos novos”, da “luz enorme”. Seu projeto heterogênico, “Me livrarei de mim mesmo”, profanando a esfera sagrada enunciativa, acumulará insaciavelmente subjetividades, várias almas, “Me desdobrarei em planos infinitos, estarei nos olhos da criança \ nascendo, na cabeça dos amantes, nos degraus do espaço, \ na última luz dos velhos morrendo, no sonho místico, \ e em todos os lugares onde existir alguém sofrendo e amando”. Sua densidade pessoal é como um contragolpe à destruição do animismo, como um “distribuidor” de essências, “feiticeiro” de si mesmo, que se desdobrará para atingir as outridades e possibilismos.

As “partes inferiores” são como obstáculos, fardos, para se entrar de todo nesse amanhã psíquico, a alma deve esquecer os segredos do corpo. Contaminado do mundo do diabo, com a alma pesada que não sobe à luz, está a viver no tempo presente a “luta entre as construções” do espírito, pesado de paixões, de formas, de cheiro, de movimento. Para o voo sutil da magia, deve-se largar “esta pele multicolor”.¹⁴¹ Na guerra milenar, entre o natural e o sobrenatural, entre o corpo e o espírito, ainda perdura, nas faixas coletivas do inconsciente, no espaço conflitivo da alma, nos seus “círios vacilantes”, o antigo atrito: “alma penada, \ presa das formas exteriores, do cheiro, do movimento”. No tempo adiante estão, portanto, códigos do passado espiritual, seu tom grave profético, afirmando, todavia, esquecimentos profícuos, ascéticos, a alma etérea deve superar os mistérios físicos: “Nascerei em outra terra, com olhos novos”.

O HOMEM, A LUTA E A ETERNIDADE

Adivinho nos planos da consciência

¹⁴¹ Em um poema de *O visionário*, o artista explora sob outro ângulo esta relação entre a variação sensível e o futuro etéreo: “Um urubu vestido com as cores do arco-íris \ Dará milho ao fantasma de Deus” [MENDES, 1997r, p. 229], desta vez a “pele multicolor” e seu “pássaro” deixam resíduos sólidos, como uma caridade sensacional, ante Um fantasma.

dois arcanjos lutando com esferas e pensamentos
mundo de planetas em fogo
vertigem
desequilíbrio de forças,
matéria em convulsão ardendo pra se definir.
Ó alma que não conhece todas as suas possibilidades,
o mundo ainda é pequeno pra te encher.
Abala as colunas da realidade,
desperta os ritmos que estão dormindo.
À guerra! Olha os arcanjos se esfacelando!

Um dia a morte devolverá meu corpo,
minha cabeça devolverá meus pensamentos ruins
meus olhos verão a luz da perfeição
e não haverá mais tempo.
(MENDES, 1997u, p. 108)

Os planos da consciência não são delineados, mapeados, mas adivinhados, “ficcionalizados”, soltos em possibilismos heterogenéticos, em intensidades da alma, “arcanjos lutando com esferas e pensamentos”. No fliperama do menino experimental, anjos atirando globos ardentes, “Mundo de planetas em fogo”, “A matéria em convulsão ardendo pra se definir”. As máquinas intensivas colocam os entes à força de emersão, num tempo de convulsão para assumir uma definição, “*TUDO É INTENSO*”, “Ó alma que não conheces todas as possibilidades”, “O mundo ainda é pequeno pra te encher”. A alma cósmica, equilibrada, dá lugar à alma caósmica, o caósmico formulará desequilíbrio de forças. A alma caósmica vai abalar as colunas da realidade (mas lembremos que as colunas da desordem não são Únicas, não estão, assim, como que caoticamente sistematizadas, num caos-sistema, territorializado, em que tudo é para sempre caos – fixo ritornelo clássico), vai despertar os ritmos que estão dormindo, não são inexistentes, mas dormem num limbo, à espera da Nova Revelação. A Boa Nova de Murilo traz arcanjos se esfacelando, a matéria em convulsão, “a luz da perfeição”, “a luta e a eternidade”.

Como já fora dito, na obra de nosso apóstolo do eterno, não se elimina *de todo* os órgãos, o senso de equilíbrio, a ordem: o lugar talvez onde os críticos de Murilo se desencontrem (mergulhando no caos numa segunda vez!), à procura da síntese titânica, do emplacamento do discurso estético do poeta, a vagar nos escritos daquele artista que protege o poema das territorializações, da placa, do Mapa. Na pulsação “violenta” de todas essas forças, emite-se a promessa ou a sentença profética tranquilizante de “Um dia”... O mito da restauração completa, a esperança da ressurreição, apetite de salvação, de ver além

dos vitrais a “luz da perfeição”. Agora, na altura antiga, despachada poeticamente para o fim, para o futuro outra vez, lugar temporal das profecias, “não haverá mais tempo”.

LIMITES DA RAZÃO

[...]

Alongamento:

tudo foge na hora extrema
banhado na neblina da agonia
as constelações me abrem a porta
e montado no cavalo mecânico do gênio do tempo
atingo a região proibida aos humanos,
mas nunca poderei ser totalmente outro.
Alguma coisa me fica do mundo antigo.
Desenvolvo-me em planos harmoniosos
distingo a iluminação dos pensamentos,
amparado pelas formas que moram no espaço
realizo a perfeição da minha unidade,
penetro a vida das cores novas, dos sons definitivos
e enlaço a forma do amor
vivendo pra sempre dentro de mim.
(MENDES, 1997u, p. 110)

Percebe-se a fruição do essencialismo de Nery no poema muriliano. As formas e a moral encontram enlace, “enlaço a forma do amor”, à nostalgia do encantamento, num regresso ao homem titânico, “vivendo pra sempre dentro de mim”, “alguma coisa me fica do mundo antigo”, “Desenvolvo-me em planos harmoniosos”. Letras góticas lançadas como paródias do assombro frente ao que é pré-moderno, quando o sentido estava enlaçado nos símbolos, nos fluidos naturais, na linha das montanhas, na preguiça dos mineirais, nos sentimentos numinosos do divino, enfim, na Unidade que visita cada pequena parte, seja a verdade, ou a luz, a proporção, o sentido, o significante, os sinais tipográficos...

Em que ponto diferenciaríamos a filosofia de Nery e a poesia, ou as poesias, de Murilo Mendes? São gêmeos?¹⁴² O “sistema” de Nery, a sua teosofia original, assim como sua arquitetura, sua pintura, sua dança, seu senso de pesquisa, as conversas apaixonadas, sua beatitude, sua poesia, subjetividades, prestes a serem reintroduzidos na Unidade, o que nos fora apresentado por Murilo, como que “vivendo pra sempre dentro de mim”, é bastante frutífero na poesia muriliana. Mas entendemos que o enlace equilibrado, quando

¹⁴² Murilo Mendes ressalta os diversos talentos artísticos de Nery, “[...] e ninguém conheci mais poeta que ele” (MENDES, 1996, p. 29).

olhamos os poemas, seriam ardências momentâneas, estalos do sangue clássico, passagens, paragens à velocidade do mármore, “Máquina de costurar \ Costura raios de luz” (1997r, p. 213), misturados em *Nostalgia*, pontes noturnas, que não tensionam (os fatos equilibrados) como a intensividade da “Atmosfera desesperada”, como essa sua poesia do Pânico. (À Nostalgia de Nery, de Cristo, de Platão, de Adão, Sãothomas, Sinthomas...) O temperamento explosivo da personalidade poética do nosso modernista visionário – não resistimos desta vez às notícias biográficas que mencionavam os pequenos afastamentos\conflitos entre Nery e Murilo – seu ritmo anárquico, seu metro jazzístico, apaixonado pelo irregular, sua preferência, por exemplo, à musicalidade do singular, do improvisado em detrimento dos ritos sonoros da lírica simétrica, bloqueando nosso lírico entusiasta as fôrmas, as cerimônias carentes de sínopes e dissonâncias, faz-se mais intensivo, “A LUZ ELÉTRICA PROTESTA NO CAOS”, que um senso harmônico¹⁴³ (embora este, para complicar ainda mais a interpretação, não deixe de se insinuar até insistentemente na pena do nosso “conciliador de contrários”). Palpitavam em Murilo tendências anarquistas, rebeldias, enlaçadas no catolicismo... “Houve uma época em que eu escrevia sempre ‘epigramas’ anti-religiosos [...]” (MENDES, 1996, p. 37), mas havia uma “religiosidade latente” (MENDES, 1996, p. 37). Como um bobo shakespeariano, a distribuir essências a cada um, “Ismael recolocou em nosso espírito a idéia de Deus [...]” (MENDES, 1996, p. 43), talvez Nery lhe tenha dito: “Tu darias um bom essencialista!”, “NA ESPESSURA LÍQUIDA, TREMULANDO NO FUNDO DA DROGA, TODA A FARMÁCIA SE REFLETIA, REPETINDO O ABISMO DE SEU FANTASMA”.

Pretendemos, mesmo com as fragilidades nossas, assinalar que, na balança, o equilíbrio pesa menos. Entretanto, sabemos que “A doutrina essencialista combate a desproporção. Prefere-se a uma sabedoria desproporcionada uma ignorância harmônica” (MENDES, 1996, p. 51). Ainda assim insistimos que em nossa “medição” arbitrária, parcial, talvez insensata, equilíbrio e desequilíbrio ficam desequilibrados, portanto, neste paradoxo, o equilíbrio, muitas vezes designado num ambiente de nostalgia,¹⁴⁴ ao fim entrará no mundo desequilibrado, que vence ainda mais cheio, junto com as ardências

¹⁴³ Certa vez, comentara Murilo Mendes a respeito de sua “natureza impulsiva e romântica”, a qual na sua escritura acaba por se chocar com um “autocontrole e disciplina”, “Tendo em conta esta minha primeira natureza, julgo ter feito um trabalho de verdadeiro polimento de arestas, pois se os relacionar à minha contínua necessidade de explosão, meus textos são até muito construídos e ordenados” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 181).

¹⁴⁴ “As estrelas não me consolam \ Não me falam da harmonia do universo” (MENDES, 1997r, p. 241).

harmônicas, eternidade no tempo, tempo na eternidade, polimento de arestas, ânsia de equilíbrio. Sua poesia, lotada de contrapesos, talvez seja uma balança em que se “mede” “Tudo” através do desequilíbrio de pratos, do veneno caótico da página, dos disparos de imagens desarranjadas, astigmáticas, de um olho armado, atento, atentado (“O olho fixo do demônio determina a paisagem”), de um essencialismo envenenado de desproporção, da introspecção aguda, da musicalidade que (no par ou ímpar) pede ímpar (uma dola si e...), do desvio do entendimento eclesiástico comum, o que incendiara Giordano, e da cartilha da eucaristia crítica da realidade moderna, “atinjo a região proibida aos seres humanos”, chegando-se autisticamente ao desconhecido, e “tudo foge na hora extrema”, para queimar no fogo abstrato, “banhado na neblina da agonia”.

Na verdade, já não podemos destrançar Nery e Murilo, “*A FARMÁCIA NÃO TEM FUNDO*”. Provavelmente ajudado pelo essencialismo neryano, esse sujeito lírico de “Limites da Razão” tenha dito “realizo a perfeição da minha unidade”, “penetro a vida de cores novas”, “dos sons definitivos”, “amparado pelas formas que moram no espaço”. Entretanto, muitas vezes, as jogadas harmônicas se fazem agudamente inesperadas, não apenas pelo retorno dos Bequadros (num regresso inesperado do dissonante ao plano consonante, tornado portanto desviante), mas também pela própria natureza excêntrica daquilo que se anuncia como unidade, como remate ordenador: “Tudo está em seu lugar \ minha namorada está sozinha na janela \ o sonho está dormindo na cabeça do homem \ o homem está andando na cabeça de Deus, \ Minha mãe está no céu em êxtase \ eu estou no meu corpo” (p. 98). Os quadros totalizantes, o “Panorama”, de qualquer modo, não organizam, ficam ao lado, em “realidades paralelas a estas”, é preciso buscar mais uma vez iluminações cosmovisionárias.

É razoável que se aponte como um exagero nossa insinuação de que o essencialismo da proporção esteja, quem sabe, a viver como um filho bastardo, ou como um órfão de Nery-Sócrates, alimentado de violências, tornado estrangeiro, em virtude de que aquilo que é, o pai, já que o pai é o que é, ~~esteja~~ morto. Enfim, como conter essas desmedidas no discurso, se a Hybris, ao conjugar-se com o Logos (dentro e fora dos muros de Rio-Atenas), o perverte? Na lírica de Murilo Mendes, ou “*NO LÍQUIDO, OS OPOSTOS PASSAM MAIS FACILMENTE UM NO OUTRO*”.

“Mas nunca poderei ser totalmente outro”. Logo, Murilo não pode ser totalmente Nery. Não há como emprendermos puras identificações ou puras distinções. Logos e Hybris, Pathos e Ethos, passam um no outro, assim como existem poros e peles do moderno e do pré-moderno (Nery “Tirava do seu tesouro coisas novas e antigas. Ninguém mais novo do que ele, ninguém mais antigo” [MENDES, 1996, p. 74]), que já não sustentam a lógica de separação dos corpos. Como os bonecos de Nery, a escritura é impura, Nery-Murilo, numa lateralidade confusa de tantas “Evocações Simultâneas”.

EVOCações SIMULTÂNEAS

A noite curva...
Seios pendurados nas janelas da terra.
Uma larga mão vermelha
me chama em alguma parte.
Mensagem do tacto dum espírito do ar,
cheiro das namoradas, noite curva.
Minha cabeça levanta-se acima do abismo e do pensamento,
o espírito do ano de 1917 revive em mim.
Dêem lugar aos mortos, nivelados no tempo...
Relâmpagos, me abracem no quarto nupcial que é um túmulo,
o olho da morta é um seio, a asa do vento desligou-se da noite,
entrou em mim e desanda a bater. Abismos,
pontes da noite, estrelas escarlates vagamente entrevistas
num delírio perpendicular ao sonho, existo somente
pras sombras acima de mim e da miragem da morte,
sono das imagens... cortam-me a cabeça.
(MENDES, 1997u, p. 111)

O poema deve oferecer um espaço para formas que se abrem “acima do abismo e do pensamento”, em avanço aos “Limites da Razão”, inchando o poema com o imprevisível. É um espaço onde podem transcorrer os fios de uma linguagem autista, “Uma larga mão vermelha \ me chama em alguma parte”. Sob a política de atenção desviada, de errar infinitamente, de valorizar situações aparentemente insignificantes, em sensações e interpretações curvas, consome-se o outro mundo, os universos paralelos caósmicos, a “Mensagem do tacto dum espírito do ar”, como as “pancadas no ar” das psicoses, “Seios pendurados nas janelas da terra”, “Cheiro das namoradas”, estados tão misturados que não sabemos se são um ou vários. Com uma elucubração persistente, descobre-se que “o olho da morta é um seio”, tornou-se um globo opaco, vale ser tocado, loucamente apalpado (“Palpo a Quimera \ O tremor \ E os jasmims da palavra jamais”), “a asa do vento desligou-se da noite”, “entrou em mim e desanda a bater”, o sujeito lírico é consumido, ao ar da tolice, em maquinações desarranjadas, “existo somente pras sombras”,

a sofrer as rufladas da asa da noite curva, fora lançado “num delírio perpendicular ao sonho”, em meio às sombras, à miragem da morte, ao “sono das imagens”, ele vê arrasado o hábito, as ações sem sentido da vida ordinária, num tumulto de “Abismos”, de “pontes da noite”, amontoado de imagens, tecidos esvoaçantes, “Dêem lugar aos mortos, nivelados no tempo”. As intensidades desequilibrantes da vontade levam à aniquilação de um psiquismo estreito, viciado em restringir, de tanto inflar, à desemesura do esticar do pescoço até as estrelas do abismo, sofre fragmentação e morte, nas guilhotinas reais, “cortam-me a cabeça”, ato último de uma escrita-loucura.

VERTIGEM

Venho do ar, da multiplicação de sombras,
cheiros se cruzando.
A noite se espreguiça elástica, em todos os pontos da terra
movem-se desejos,
uma outra vida transparece no azul, danças.
Coros de meninas de quinze anos em igrejas do interior,
namorados presentindo o aviso dos sentidos,
um morto cruzou o espaço, treme o céu, a lua
penteia os cabelos, todas as coisas se comunicam,
as crianças chegam mais perto do seio materno,
os chefes de família vêm no espaço a projeção da vida deles.
Ritmos lânguidos, cadeiras de balanço, tudo no seu lugar.
Eu intervenho, chego da viagem nas almas,
tonto, vários planos me invocam, estou em relação
com as estátuas andando na terra,
mulheres que voltam para trás sentindo o meu olhar,
um barulho vem do fundo da terra, estrelas caindo,
vidas rodando, os sete arcanjos tardam, estou vendo
minha vida pra trás e eu balançando na asa do vento.
Me socorram, me levem pra outro mundo
onde as mulheres sejam tão bonitas como aqui
e o desânimo ainda maior.
(MENDES, 1997u, p. 111-112)

Nas camadas fluidas da “Vertigem”, “todas as coisas se comunicam”, ao suspiro do animismo, “cheiros se cruzando”, “em todos os pontos da terra \ movem-se desejos”, “treme o céu”. Quando o intensivo agita a vida, “a lua penteia os cabelos”, “uma outra vida transparece azul”, “as crianças chegam mais perto do seio materno”, “os chefes de família vêm no espaço a projeção de vida deles”, tudo em ebulição. O sujeito ou o poeta, dado que na vertigem se comunicam, “tonto, vários planos me invocam, estou em relação \ com estátuas andando na terra”, “vidas rodando”, sente-se no reino lírico a ruminação mental e o delírio. Nada permanece, “um barulho vem do fundo da terra, estrelas caindo”, “Coros de meninas de quinze anos em igrejas do interior”. O êxtase juvenil, a vida azul, “chego da

viagem das almas”, vida rodando, bêbado “dos vários planos”, vagando em incontáveis direções, “todas as coisas se comunicam”, nos giros do animismo, “venho do ar” – “*FALO EM DELÍRIO*”.

Ao indeciso de loucura e lucidez, ou em seus mistos inseparáveis, está-se diante de uma falsificação delirante do real, que denuncia por um desvio que a vida banal é que é falsa, no instante em que fora apreendida, quando se chegara “da viagem das almas”, num ponto em que a vertigem prosperou iluminações, surrealizações, clama o poeta que vem do não-lugar, “da multiplicação das sombras”, “Me socorram me levem pro outro mundo”. Esta evasão insolitamente acompanhada da vontade melancólica, antes “um morto cruzou o espaço”, o poeta quer ser absorvido por mais sombras, por “um desânimo ainda maior”.

De acordo com Robson Coelho Tinoco “Murilo Mendes constrói-se como tipo requintado de marginal ‘excêntrico’, no sentido de que o (a ideia de) centro já não é totalmente válido”, e arremata: “A partir dessa perspectiva descentralizada, o ‘marginal’ assumiria nova importância em nossa cultura moderna que não é mais um monolito homogêneo”. Tinoco atesta que “[...] Murilo Mendes compõe, em si, as partes heterogêneas desse monolito disforme” (TINOCO, 2007, p. 151). “Ora, nós sabemos que a antiga concepção do homem como monobloco foi abalada em suas raízes” (MENDES, 1996, p. 133), “Venho do ar, da multiplicação das sombras, \ cheiros se cruzando”.

O MUNDO INIMIGO

O cavalo mecânico arrebatou o manequim pensativo
que invade a sombra das casas no espaço elástico.
Ao sinal do sonho a vida move direitinho as estátuas
que retomam seu lugar na série do planeta.

Os homens largam a ação na paisagem elementar
e invocam os pesadelos de mármore na beira do infinito.
Os fantasmas vibram mensagens de outra luz nos olhos,
expulsam o sol do espaço e se instalam no mundo.
(MENDES, 1997u, p. 112-113)

Murilo Mendes reitera uma porção de imagens “catatônicas” no livro, “estou em relação com as estátuas andando na terra”. Esses sentimentos embrutecidos, elementos paralisados, mecânicos, são arrebatadores e arrebatados, ora indiferentes ao que lhes sucede, ora concentrados de força e operantes: “O cavalo mecânico arrebatou o manequim pensativo”, “Os homens largam a ação na paisagem elementar\ e invocam os pesadelos de mármore na beira do infinito”. Sem pretendermos infletir reduções metafóricas com

relação a essas imagens duras, aos corpos de pedra, o poeta pinta fantasmas vibrantes que à força se instalam no mundo, disputam o espaço e, “com mensagem de outra luz nos olhos”, vencem, como grupos-sintomas, expulsam “o sol”.

Como a lírica poderia estar imune aos efeitos corporais da mecanização da vida, da “Máquina de sofrer”; como o lírico olharia para tantas formas protegido da angústia, se “O inventor das máquinas que muda a vida na terra”? “*TANTOS DÍNAMOS, ÊMBOLOS, CILINDROS MEXEM NAQUELA CABEÇA*”... Resta à lírica, ao vigoroso “som da seresta”, agarrar-se “nas orelhas do cavalo mecânico que rompe o espaço” (p. 109). O nosso lírico sonha com a ternura dos carinhos de mulher “ao tectec da máquina de escrever” (p. 95).

O homem grego,¹⁴⁵ que recebia as forças da natureza, que a tudo unia, não promove mais seus espetáculos simbólicos. Na “Praia de Botafogo \ acácias e colunas dóricas falsificadas” (p. 100). Inclinando-se à selvageria, nem a estética amorosa, nem a positiva educação artística, que conduz todos à síntese essencial, realizam-se. Luzes ofuscantes, figuras grotescas, passagens bruscas, formas opulentas, contrastes gritantes, cantos patéticos, predominam. O lírico, retirando sua lei do mundo interno, como um grupo-sintoma, não vê saúde no “Mundo Inimigo” senão afirmar a divisão corpo-espírito, intensificar as disjunções para que delas, talvez, surja “Um dia” a unidade, senão também desdobrar-se, apalpar tenazmente “os cactos da violência”, ouvir a “estátua invocando-me”, arder com “O maniquim da nebulosa vermelha ardendo no quarto em febre”, até que, do pétreo ao elástico, sufocado de formas, “som, movimento, vontade, tempo, energia”, defenda-se aos angustiados gritos: “desaparecei” (p. 113). Desse lirismo selvagem, de emoções autênticas, porém, carentes da liberdade do homem estético, lúdico, vemos a força que fazem os maniquins para se instalarem no mundo, em grupúsculos maquínicos, “Sou a luta entre um homem acabado e outro homem que está andando no ar” (p. 105).

Em *Poemas*, matizes de intensidade, às vezes uma imbricada na outra (“doce meditação debaixo das lâmpadas elétricas” [p. 109]), coexistem o ato violento, “Lampião e Linene calçam botas vermelhas \ tiram o sangue do mundo e voam no caminho dos astros” (p. 93), o catatônico “Meus pensamentos eternos ficam à superfície de teu corpo”

¹⁴⁵ Nos passeios de Murilo com Nery em Rio-Atenas, “[...] comecei a descobrir as relações de afinidade entre o mundo físico e moral, a interpenetração e fusão das formas [...]” (MENDES, 1996, p. 72).

(p. 106), o desejo sexual, “que ancas largas batem no meu nariz” (p. 100), o ambiente onírico, “O cometa me traz o anúncio de outros mundos” (p. 124), “Repousam formas nebulosas \ na penumbra do quarto entre dois sonos” (p. 97), a morosidade infantil, “O sol afunda-se no ocaso \ como a cabeça daquela menina sardenta \ na almofada de ramagens bordada por Dona Cocota Pereira”, (p. 88), “Fiquei sem tradição sem costume nem lendas \ estou diante do mundo \ deitado na rede mole que todos os países embalçam” (p. 88), “Um mulatinho magro com o desenho certo \ chupa um pirolito devagarinho” (p. 93), aborrecimentos triviais, “O tinteiro caindo me suja os dedos e me aborrece tanto” (p. 89), a descontraída euforia, “mas o pessoal caiu de repente no maxixe”, (p. 90), o estalo místico, “o anjo da guarda desperta na confusão primitiva” (p. 97), a melancolia, “sou quase tão triste como um homem que usa costeletas”, o sufoco, “Eu morro sufocado \ em terra estrangeira” (p. 87), “A vida asfixiou meu canto de inocência” (p. 104), vibração material, “matéria em convulsão ardendo para se definir” (p. 108), a agonia.

REFLEXÃO E CONVITE

Nós todos estamos na beira da agonia
caminhando sobre pedras angulosas e abismos.
Ninguém ouve o barulho da banda de música
que está ali firme do outro lado do século.

Encontramos o sonho e o pusemos no altar.
Incenso e adoração, culto ardente pra servir.
Saímos dos planos múltiplos do sonho,
não nos integramos na ciência da total realidade.

Vamos colher as flores grandes que crescem nos abismos
e apreciar as explosões de luz de dois universos.
Apressando o passo estaremos do outro lado do século
ouvindo o barulho da banda de música que não pára nunca.
(MENDES, 1997u, p. 118)

À ausência de âncoras e diante de tantos abismos, “caminhando sobre pedras angulosas e abismos”, “Nós todos estamos na beira da agonia”, na “Atmosfera desesperada”, “Ninguém ouve o barulho da banda de música \ Que está ali firme do outro lado do século”, “que não pára nunca”. A banda do futuro e seu lirismo tranquilizante são o que há de referência (mas uma referência ausente), de expressão talvez menos instável e flutuante da realidade...

Caminhando em estado agônico, ou “na beira”, o que poderia ser ainda mais agonizante, o sujeito compreende que a “ciência total da realidade” não basta. Na política

onírica, as “explosões de luz de dois universos” serão apreciadas, “Incenso e adoração, culto ardente pra servir”, “Saímos dos planos múltiplos do sonho \ Não nos integramos na ciência total da realidade”. A realidade modernoide não totaliza, excessivamente fragmentária, crítica em suas bases, devolve para os sujeitos intensidades desviantes, incompletas, um reino de agonias... O lírico precisa defender-se: “Vamos colher as flores grandes que crescem nos abismos”, “Apressando o passo” para encontrar logo o “outro lado do século”. O plano científico e qualquer outro tipo de gozo sistemático não é digno de se instalar no altar da civilização, o homem, assim como defendera Breton no primeiro manifesto surrealista, é um sonhador definitivo. “Encontramos o sonho e o pusemos no altar”. É o inconsciente e a força irracional do homem que serão capazes de jogar cartas com o sagrado e o profano, de atirar ao acaso essas faces de moeda. Na beira da agonia, apressa-se o passo para encontrar no futuro (tempo ausente) a lírica consoladora (“Ninguém ouve o barulho da banda”) que nos ancorará. As audições vêm do outro lado do século.

SERÃO

[...]

A bola noturna do mundo
roda no deserto da memória de Deus.
A árvore vermelha coberta de noivos
e de assassinos
estende a sombra até ainda o século futuro.
Estende a sombra
para lá da memória e das vontades pensantes,
sem o som das aves idiotas,
até que se possa ouvir um dia
as notas do último clarim.
(MENDES, 1997u, p. 105)

Notemos que o ambiente delirante favorece ao poeta, não apenas a provocar o leitor com imagens quentes, dilacerantes, como surpresas nocivas, “A árvore vermelha coberta de noivos \ e de assassinos”, mas também à operação de curvar a voz para um certo fascínio com o extraordinário, que a linguagem comum desconhece ou quis desconhecer. Não há saúde no senso comum, o poeta assume uma função de antena cósmica, “A bola noturna do mundo \ roda no deserto da memória de Deus”, “sem o som das aves idiotas”, a linguagem poética precisa tocar na “sombra” estendida e estendê-la para o público, “para lá da memória e das vontades pensantes”, até que as palavras despertem as insignificâncias

mais longínquas, indecisas e decisivas, “até que se possa ouvir um dia \ as notas do último clarim”.

CORTE TRANSVERSAL DO POEMA

A música do espaço pára, a noite se divide em dois pedaços.
Uma menina grande, morena, que andava na minha cabeça,
fica com um braço de fora.
Alguém anda a construir uma escada pros meus sonhos.
Um anjo cinzento bate as asas
em torno da lâmpada.
Meu pensamento desloca uma perna,
o ouvido esquerdo do céu não ouve a queixa dos namorados.
Eu sou o olho dum marinheiro morto na Índia,
um olho andando, com duas pernas.
O sexo da vizinha espera a noite se dilatar, a força do homem.
A outra metade da noite foge do mundo, empinando os seios.
Só tenho o outro lado da energia,
me dissolvem no tempo que virá, não me lembro mais quem sou.
(MENDES, 1997u, p. 116)

A divisão noturna do tempo, marcando mais uma vez os esportes abstratos, calistenias mentais que fazem cirurgias no Tempo e no Espaço, se dá a partir do silêncio da musica espacial. Talvez algo da ordem espacial operada resulte os dois pedaços de noite divididos. À desproporção de anunciar uma metade apenas ao desfeixe do poema assinalam, ou o erro aritmético com a metade de três partes (“Uma menina grande” até o sexo da vizinha + a outra metade da noite + o outro lado da energia), ou a narrativa em dois vãos, de qualquer forma, despreocupada em estabelecer simetrias precisas para as medidas lançadas, ao gosto do maravilhoso, “Um anjo cinzento bate as asas \ em torno da lâmpada”, “Uma menina grande, morena, que andava na minha cabeça, \ fica com o braço de fora”, bem semelhante à imagem de “Atmosfera desesperada”, “Alguém está andando dentro de mim, me segurando pelos cabelos”... “Eu sou o olho dum marinheiro morto na índia”, “O sexo da vizinha espera a noite se dilatar, a força do homem”, essa linguagem de nervos, essas alucinações verbais que se apoiam umas nas outras, num conluio torpe de proliferações imaginárias, de formigamentos, ao mesmo tempo, concorrem entre si ao longo do mundo polissêmico de versos que se cortam a si e frequentemente sustentam indefinições, “Me dissolvem no tempo que virá, não me lembro mais quem sou”.

Num poema como “Dois Lados” (em anexo), o mundo é duplo. “Deste lado”; “do outro lado”; “meu corpo”, “meu sonho”; “outras vidas vivendo minha vida”. Com o conceito de geradores paralelos, Araújo toma a poesia de Murilo segundo a criação de divisões simultâneas (1972, p. 101-102). No “Grafito de Tânger”, de *Convergência*, há um interessante jogo entre o uno e o diviso, entre a noite laranja e a cidade de Tânger. “Desço na noite amarela onde a laranja sibila. \ Vai este olho vertical divisando as tangerinas \ Veladas” (p. 644). Nessas imagens indicativas de rebuliço austístico no estado mental, em que se entrelaçam a unidade (laranja) e a divisão (tangerina), tanto o cérebro-tangerina, quanto sibila noturna da laranja, participam de um conjunto de desvios no tempo e no espaço. Na cidade de Tânger, pelas máquinas de registro que cortam e conectam, operou-se esse dito “Corte Transversal do Poema”, como se um afiado “olhofaca” saísse divisando o real em “Dois Lados”, à vontade poética ambivalente, casando na página paradoxal a unidade e o duplo, síntese vacilante, e assim também os segmentando no tempo-espaço da imaginação libertada, uno-duplo, “Um olho andando, com duas pernas”.

HOMEM PENSANDO

O homem solto no mundo
pensa a mulher que nasce debaixo do olhar dele
e não pára nunca não acaba,
cresce, vive com os outros seres,
é uma criança cresce brinca de roda
carneirinho carneirão olha pro céu olha pro chão,
descobre o corpinho dela no colégio
fica horas e horas esquecida no espelho
gruda com o namorado parecido com um ator de cinema,
casa ao som da marcha alemã com flores e telegramas
desdobra-se nos filhos dela
reparte-se com as amigas e os vizinhos
morre vendo a vida dela projetada pra trás no último instante
vai num átimo povoar o caminho dos astros
e ainda gira até agora com o corpo branco
na cabeça do homem
(MENDES, 1997u, p. 99)

Este “homem solto no mundo” produz seus próprios entes queridos e suas respectivas durações, a mulher, projetada nos seus olhos internos, um pouco por detrás da percepção luminosa, “não pára nunca não acaba”... Quando pensa a mulher que nasce alucinatoriamente debaixo do olhar, imagem persistente, confere a ela uma durabilidade tal que se torna equivalente a uma percepção, aliás, diríamos que o desenho nervoso do homem que pensa é, em comparação com o que filtra os olhos perceptivos, ainda mais vivo e potente, criando um prolongamento representativo, “morre vendo a vida dela projetada

para trás”, “e ainda gira até agora com seu corpo branco na cabeça do homem”. Essa “criança, cresce, brinca de roda”, feita às pressas, no entanto, para uma duração infinita... Enquanto Schreber produz voluntariamente seus desenhos nervosos, a fim de fugir do tédio e das falsificações nervosas divinas, defendendo, guerreando naquele espaço sensibilíssimo do nervo, da mais funda sensação, o poeta, com um poder maior de liberdade, conforme defendia Lacan, como homem “solto no mundo”, desenha na página dos nervos, como pseudoalucinações, a musa, dos anos infantis, juvenis, sente-a até em seus filhos... A fabricação de imagens do “Homem Pensando”, sua representação nervosa, almejará ser, portanto, durativa e completa, sem fim “ainda gira até agora”...

MAPA

Me colaram no tempo, me puseram
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.

Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
me pregam numa cruz, numa única vida.
Colégio. Indignado, me chamam pelo número, detesto a hierarquia.

Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos solavancos.
Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,
gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos do ar,
alguém da terra me faz sinais, não sei mais o que é o bem
nem o mal.

Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado, no éter,
tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos,
não acredito em nenhuma técnica.

Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,
é por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens imaginários,
depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.

Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando
populações...
Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.

Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noites, mulheres andando,
presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me chamam a
atenção,
o mundo vai mudar a cara,
a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas. Andarei no ar.

Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,
me aninharei nos recantos do corpo da noiva,
na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários.

Tudo transparecerá:
vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,
o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,
dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,
vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no ar,
me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.
Detesto os que se tapeiam,
os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...
Viva São Francisco e vários suicidas e amantes suicidas,
os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães,
as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.
Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam
muito...
viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.

Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados,
dos amores raros que tive,
vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor,
tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,
estou no ar,
na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,
no meu quarto modesto da praia de Botafogo,
no pensamento dos homens que movem o mundo,
nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
sempre
em transformação.
(MENDES, 1997u, p. 116-117)

O corpo paramímico do sujeito não se contentará com as limitações espaço-temporais. “Me colocaram no tempo, me puseram uma alma viva e um corpo desconjuntado”. As orientações, fronteiras, serão sentidos restritos, “Estou limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo, ao leste pelo apóstolo São Paulo, ao oeste pela minha educação”. “Ando como os outros”. Essas largas direções não soltam o corpo, ficam aquém do rebuliço sensível, dos movimentos incontidos, dos vários fluxos despertos: “Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido”. Conforme Schreber, lembremos, a alma é constituída de uma matéria muito sutil, e algumas delas têm maior capacidade de sentir que outras, aptidão esta que faria com que o Presidente, ao lidar com tantos sentidos desconhecidos das gentes, acabasse sendo confundido com os loucos. Porque muitos loucos e poetas se comunicam com Deus (com os nervos infinitos divinos).

Outra forma de vida cabe ao lírico, “Ando como os outros \ Me pregam numa cruz numa vida única”, aderindo a um “mas isso não”, eis sua degerescência, sua negação da raça. Ao sentir-se como inumano, em formigamentos heterogenéticos, nesse mundo burguês que não dispõe de essências, “Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos solavancos. Rio, choro, estou aqui, estou ali, desarticulado”, o ser-para-si e o ser-para-outro, portanto, em agudas crises, daí “*O POETA IMITADOR INSTAURA NA ALMA DE CADA INDIVÍDUO UM MAU GOVERNO, LISONJEANDO A PARTE IRRACIONAL*”. Podemos mencionar a partir dos versos os mapas do espírito alucinado, as entidades nosográficas e alguns de seus elementos, autismo, risos nervosos, degenerescência, negativismo, ambivalência, ambitendência, vagabundagem... Essas cartografias psiquiátricas, sintomas, grupos, em nossa menção levemente paródica, cuidam de sentimentos intensos que caracterizaram, conforme Jaspers, a época moderna, enfrentam, portanto, ainda que de modo inconclusivo, incompleto, arbitrário, bem ou mal, uma era esquizoide e seus fluxos intensivos.

Ambivalência afetiva, “Gosto de todos, gosto de ninguém”, autismo quixotesco, “batalho com espíritos no ar”, “Alguém da terra me faz sinais”, embora pareçam um certo exagero essas metaforizações indiretas, que passam instantaneamente da clínica hospitalar à saúde lírico-poética, por outro lado, o sujeito não eufemiza, não atenua as perturbações do espírito, numa produção ininterrupta de subjetividades, “Estou suspenso, angustiado no éter \ tonto de vida e de cheiros de movimentos de pensamentos”, *phrenitis*, num crescimento incoercível de sentimentos estrangeiros (CLÉRAMBAULT apud CZERMAR; JESUÍNO, 2009, p. 22), num crescimento em que as metáforas de sua lira serão moleculares, “sou um fluido”.

“Estou com meus antepassados, me balanço em arenas espanholas, é por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens imaginários”. Com seus quixotismos que dão estranho acesso ao verdadeiro (teatro moderno da loucura), através das dissonâncias da história, desata a multiplicidade de modos de ver, as faixas inconscientes e coletivas, extenuando dintintos regimes de signos, como o pré-significante, “o mundo samba na minha cabeça. Triângulos, estrelas, noites, mulheres andando”, significante, “olhando os girassóis no jardim”, contrassignificante, “Estou no outro lado do mundo, daqui cem anos, levantando populações”, pós-significante, “inauguro o estado de bagunça transcendente”, e tantas misturas quanto se possam misturar, “Me desespero porque não posso estar presente

a todos atos da vida”, levando as misturas, os atos todos para dentro do “Mapa” (“não acredito em nenhuma técnica”). A vida quer explodir, “desertos vibrando sob os dedos de amor”, “Estarei em todos os nascimentos em todas as agonias”. Nery¹⁴⁶

[...] dirigia-se aos hospícios, aos albergues, às prisões, às igrejas, aos sanatórios, ao Tribunal do Júri, que freqüentava assiduamente, aos colégios, aos bastidores, aos bastidores de teatro, trazendo novos fatos que nos transmitia, obrigando-nos a tomar partido, a formular opiniões, a sair da rotina, enfim. (MENDES, 1996, p. 33)

Nessa inquieta ampliação cultural, navegando-se em incontáveis direções, nenhuma insignificância se rejeita. Araújo falava sobre as metamorfoses que “A articulação poética aí é a de um rapsodo ambulante, em sua atlética e decidida vontade de ‘Virar a vida pelo avesso’, assumindo a sua contundência, sua loucura, sua essência” (ARAÚJO, 1972, p. 46). “Meu Deus para que puseste tantas almas num só corpo” (NERY apud MENDES, 1996, p. 74).

No autismo das insignificâncias, na Passagem de Rito autista, um oceano de sentidos e não-sentidos fazem uma floresta na página, profanar-se-á aí o sagrado da significância, significa que o regime significante¹⁴⁷ falha: “Onde posso esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça”. Nas linhas autísticas pós-significantes, “diversos pesos e movimento me chamam a atenção”, “presságios brotando no ar”, “vulcões de ódio, explosões de amor”, em suma, “vida de planos ardentes”: “Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes”, “Viva São Francisco e vários suicidas e amantes suicidas”, “os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães \ as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos”, “tudo é ritmo do cérebro do poeta”. “Me aninharei no corpo da noiva, na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários”, “o mundo vai mudar a cara”. Dizia Araújo sobre esse novo mundo em ebulição, nos *Poemas* de Murilo, que “A vida é um sonho (quase sempre um pesadelo) e o mundo é um enigma (de impossível decifração). E nós debalde tentamos encontrar a “fala” certa com que devemos apresentar-nos no espetáculo, que é a própria desordem dos sentimentos e das ações” (ARAÚJO, 1972, p. 47). E esses sentimentos desordenados infletirão ações de um grupo-sintoma, “*TODOS SOMOS GRUPÚSCULOS*”, contra a ordem dada, “*A REALIDADE NÃO ESTÁ*

¹⁴⁶ Nery “[...] atacava de frente todos os problemas e convidava os outros a tomar partido em casos aparentemente sem significação” (MENDES, 1996, p. 75).

¹⁴⁷ E ainda: “Quando Laís Correa Araújo pergunta a Murilo, “Acredita nessas formas híbridas de expressão – poesia\pintura, poesia\escultura – etc.? Acha que o poeta é um desenhador, desenhista da linguagem?” (p. 49). Murilo: “Acho que as fronteiras da arte hoje tornaram-se muito fluidas; todas as invenções, todas as tendências, todas as rubricas são lícitas. Sou terrivelmente eclético”. Para Murilo, independentemente das “propostas”, “[...] o que conta pra mim é a realização”. Murilo atravessa, portanto, o campo das expressões híbridas para instalar-se no decisivo das feitas.

Aí, não há como não promover intrusões. “*VEM SEMPRE TUDO REPENTINAMENTE, EM EBULIÇÃO*”.

Encerramos aqui a nossa longa viagem, das *Naus dos Insensatos* ao “Mapa” em *Poemas* de Murilo Mendes. As divisões do livro: “Jogador de Diabolô”, “Ângulos”, “Máquina de Sofrer”, “O Mundo Inimigo”, “A Cabeça Decotada”, “Poemas sem Tempo”, indicam cada uma a seu modo o impulso anticartográfico da obra muriliana, a força do engenho poético que vai impossibilitar Universais de Redução, bloquear a fixação de posições determinadas e inflexíveis nos *Poemas*, sobretudo naquelas direções já facilmente previstas na cidade da alma, quando já formadas as crostas de estados burocráticos. *Poemas*, a primeira explosão lírica do nosso Harponauta, a buscar arriscada e alucinadamente outras possibilidades do real (“*MAS ONDE HÁ PERIGO CRESCE TAMBÉM O QUE SALVA*”), além de estalar as crostas habituais, vai inaugurar o “estado de bagunça transcendente”, no Mapa ou na Insensatolândia, “misturando os cabelos e as respirações”, já anunciando os efeitos trágicos do mundo moderno, desde quando “malazarte pegou uma tesoura e cortou o passado em mil”. “Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos solavancos. Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado”, “Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido” a ver em onivisão as “meninas de seios estourando”, “ao céu de alumínio”, “onde o pensamento acaba e a sombra é vasta”... “Um dia”, entretanto, ao som do “último clarim” “Tudo transparecerá”: Murilo Mendes é autor fluido, sua *poesis* é do ar, a libertar a imagem, é um cometa, “Chama com dois olhos andando em transformação”.

9. CONCLUSÃO

“Vim para experimentar dúvidas e contradições” (LIMA; MENDES, 1997, p. 248). A “nossa” “esquizoanálise” dos poemas murilianos irá recusar, aderindo a estranhas misturas, o proselitismo cego do sagrado significante, “Não acredito em nenhuma técnica”. Foi necessário entrar no jogo delirante da interpretação, no campo indeciso, evitando os simplismos antipoéticos e anticríticos tais como a metáfora “isso-quer-dizer-aquilo”, ou o monólogo (reducionista) da razão, “loucura é isto e apenas isto”, “a esquizofrenia, o esquizofrênico é assim”, “Eis aqui uma hebefrenia”, era, pois, premente Furar o Paradoxo Delirante. Esforçamo-nos, no nosso “Estudo Quase Patético” (1997r, p. 217), para demonstrar possibilismos, a visão d’o outro mundo”, aquilo que a “espingarda” do poema dispararia, se valorizássemos esta ou aquela insignificância, se seguíssemos algumas linhas autísticas, investindo a atenção em elementos vários da obra, muitas vezes, de modo insólito e instável, abrindo espaços, maquinando as vozes sussurrantes da poesia, da filosofia, da psiquiatria, da história, da estética, da crítica e, sobretudo, da lírica de Murilo Mendes. Na verdade, não nos colocamos a tarefa de “descobrir”, mas a de, em permanente “estado de pesquisa”, “encobrir”, senão com o verdadeiro, pelo menos com uma provocação válida, um problema criativo para estudar o lirismo de Murilo Mendes. Trabalhamos os poemas como se fizéssemos uma “pátina” de conceitos (“O tempo desafia a pátina dos espíritos” [MENDES, 1997v, p. 434]), de imagens teóricas, de versos, de literaturas, de desdobramentos incessantes de ficções-afecções. “Para que organizar o tempo e o espaço?” (MENDES, 1997d, p. 322). Na carta de Murilo a Araújo, ele esclarecia: “Procuro oberdecer a uma lógica própria (MENDES apud ARAÚJO, 1972, p. 21).

Quando optamos por uma relação nervosa e muitas vezes delirante com o texto, Da Loucura às Esquizofrenias, não abdicamos das competências da razão (como a nosografia de Kraepelin e Bleuler enxergaram nos esquizos, mistos de delírio e razão, bem como Jung, Freud, Jaspers, Lacan, Laing, Cooper, Deleuze-Guattari). Assim como na lírica de Murilo Mendes, “[...] não creio que a afetividade possa desaparecer do campo da poesia” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 182), em nosso tratado não seria fácil, cremos, uma síntese do que “fizemos”, esportivamente “experimentávamos” sem a pretensão de um “Juízo Final” para os “lindes” da linguagem muriliana, “[...] o que conta pra mim é a realização” (MENDES, 1997n, p. 49). Escrevíamos mistos, “Examino o camaleão: mudo de cor”, ensinou-nos “O discípulo de Emaús”. Por que motivo

recusaríamos afecções? Por que não bebermos o veneno da poesia? Daí, Razão e Loucura, “Ó vida rasgada \ entre dois goles de delírios”, naturalmente tremulariam no fundo da droga como “círios vacilantes”.

Nosso recorte, “Lírica e Esquizofrenia”, embora moldado para a discussão da poesia de Murilo Mendes, obviamente, não cabe apenas, tentamos demonstrá-lo ao longo de tantas viagens livrescas, ao nosso lírico d’*As metamorfoses*. Se retroagirmos ao modernismo, desde Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, bem como às vanguardas, a Fernando Pessoa, e a nossa Semana de 22, como extensão da nova arte, em pesquisa e criação de muitas tendências, perceberemos facilmente que o debate será ainda bastante frutífero. Se descermos alguns degraus da história em direção ao Romantismo de Goethe e Hölderlin, por exemplo, ou ainda a uma primeira faixa de modernidade literária, em que Cervantes e Shakespeare nos apresentavam “as colunas da ordem e as colunas da desordem”. Ainda insatisfeitos, divagássemos pelas “palavras-bacantes”, pelos mitos de Hesíodo, pelas guerras de Homero, pelas tragédias, pela lírica extática, da Grécia de Platão, Aristóteles, num sobressalto tradicional à Idade Média, talvez por conta de **ser** uma época traumática aos modernos. Ou mesmo, deixar ao menos por um tempo o **trauma** de lado, e disparar para o “futuro” de Murilo, e para seus contemporâneos, como Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Drummond (“No meio do caminho tinha uma pedra”...), Cecília, Cabral, Gullar, os concretistas Haroldo, Augusto, Décio, além de Paulo Leminski, Anna Cristina Cesar, Hilda Hilst, Roberto Piva, Glauco Mattoso, Waldo Mota, Sérgio Sant’Anna... A poesia de músicos populares como Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Zé Ramalho, Raul Seixas, Arnaldo Antunes, sem contarmos as narrativas de Machado de Assis, de João Guimarães Rosa, de Clarice Lispector, de Murilo Rubião, sem contar ainda Gregório de Matos, Sousândrade, a conta não fecha... Poe, Paul Éluard, René Char, Cruz e Souza, Apollinaire, Sylvia Plath, James Joyce, Bob Dylan, Lord Byron, Dylan Thomas, Octavio Paz, Rilke, Pound, Eliot, Augusto dos Anjos, Valéry, Alphonsus de Guimarães, Brisset, Pagu, São João, Borges, Criolo doido e seus sambas anônimos, Cortázar, Pedro Kilkerry, Pirandello, Juan Ramon Jimenéz, Proust, Roussel, Lucrécio, Withman, Lewis Carroll, Alberto Caeiro, Antonin Artaud, a conta não fecha...

É verdade que privilegiamos as tesouras do poeta, as hélices atiradas no espaço da página, no intuito de conectarmos nossa escrita aos arranjos e desarranjos da “[...] poesia, esta máquina construtora-destruidora” (MENDES, 1997n, p. 47). Quando aparecia o

essencialismo, querendo grudar, dávamos um jeito, numa maquinação crítica, de ligá-lo a sentimentos anacrônicos, ao quixotismo católico (“armaduras de penas” que recebe de Nery para voar pelo mundo), em confronto com a negatividade vacilante de Deleuze e Guattari. É certo que nosso poeta seja “da raça do eterno”, mas também um “anárquico alicaído”, produzindo conciliações, “Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo”. Por isso, oscilávamos, como giróvagos, entre a loucura símil, em que “todas as coisas se comunicam”, e os disparos imagéticos dissonantes (que não tranquilizam nem confortam), procedendo exclusive subtrações (mas sem mistificação, sem segredo) aqui e ali, quando a esfera múltipla muriliana pudesse ser de alguma maneira reterritorializada.

Não queríamos frustrar sínteses para a poesia de Murilo Mendes, afinal, propusemos Uma: a Esquizofrenia, com a qual poderíamos lidar, sem arrasar a razão e “estimular a inteligência dos contrastes” (MENDES, 1997b, p. 1317), com as febres de mundo e febres essencialistas, com a mística e a mecânica, com jogos de linguagem, com a religiosidade, com a beatitude, com o barroquismo, com o surrealismo, com modernismos e outras linhas literárias, com as dissonâncias do anacronismo, com os cortes semânticos, com a vivacidade das imagens, do ritmo irregular, com as sonoridades e procedimentos poéticos excêntricos, com espasmos revolucionários, com as reformas do mundo e do espírito, com os arcaísmos e tantos outros “ismos” que encontraram Diferença nas operações desviantes (“fármicas”) da poesia, com as paixões pelo finito e pelo infinito, pelo concretoabstrato, com a facilidade de ligar elementos opostos, com as “Máquinas mono-mentais”, “criadas à desmedida do homem”, com a ciranda criativa do Múltiplo, do Dialético, do Uno, de mãos dadas girando, entrando-saindo, acompanhada de devires, talvez os mais intensos fossem o devir-criança, o devir-místico, o devir-louco, o devir-poeta, que agitavam o devires anárquicos, devires ecumênicos, devires da “bagunça transcendente”, devires estéticos dilatadores, devires visionários, e tantos outros inomináveis, delírios, rebeldias, que, felizmente, não será possível a todos evocarmos... É uma soma que nunca reúne suas partes em um todo, CsO.

Já que “[...] a operação poética é baseada em linguagem, afetividade e engenho construtivo” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 183), foi preciso abrir um sulco esquizo no discurso crítico (desde que “o fato evaporou-se” “a ideia finge”), à aproximação da crítica e da poesia, numa reivindicação, para o estudo de Murilo Mendes,

de uma operação crítica singular, sob a premissa de que não há como “[...] atribuir a esta ou àquela teoria um caráter de verdade estética total, pois os antigos denominadores comuns, as regras clássicas, foram substituídos, alterados, ou mesmo destruídos” (MENDES apud CANDIDO; CASTELO, 1975, p. 183), Estética, Delírio, Devir... Essa esquizofrenia singular (que esquizofreniza, inclusive, exclusive, tantas esquizofrenias, uma vez que seria loucura apegar-se ao saber médico e ignorar Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari) quase ganha aspas, “Não é bem isso”, viabilizava afastamentos, soldas, aberturas, Poros Maquínicos, para lidar com os desarranjos poéticos. O que pretendíamos era, portanto, a defesa de uma política de sínteses singulares, a partir do veio fortemente desterritorializante da poesia muriliana, de modo que, mesmo em conflito com outras sínteses críticas murilianas, se se encontrasse consolo nas muitas moradas barrocas da poética de nosso desdobreiro transístor – em Universos múltiplos –, “[...] atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade de caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história”. (MENDES, 1997n, p. 46).

Creemos ter ficado evidente o “clima alucinatório” de sua poesia, a consistência de suas alucinações verbais, seus autismos e suas maquinações, sobretudo, torna-se mais nítido ao choque com elementos esparsos de uma imensa cultura do delírio poético, e também com os produtos dos estudos “teóricos”, eleitos e elaborados a fim de sentirmos o Caos, ou mesmo, “a organização do delírio em código de poesia” (o que não afasta de toda a sensação [benéfica? Maléfica? Remédio? Veneno?] de insegurança ante o delírio organizado). Tomar apenas três obras para nelas lançarmos um olhar “esquizoanalítico” nos dava a vantagem de imergir nos caracteres singulares de cada monumento, em “separado”, do final, meio e início da trajetória poética, assim como nos defendermos, às paranoicas objeções fantasmas de que sofríamos, da acusação de inadequação, arbitrariedade falsificadora, ou de meros erros superinterpretativos, que uma colheita de versos e poemas ampla e indefinida pudesse talvez induzir.

Assim, ao produzirmos um “texto não total”, mesmo com nosso “falatório exagerado”, muito fica alegremente em aberto. Não apenas as obras líricas não vistas com um olhar mais atento, como também questões, vazios, nem ao menos mencionados, como por exemplo, o modo de utilizar palavras estrangeiras ou de confundir idiomas, numa possível relação com as obras de Louis Wolfson; ou de como esta discussão e esses

elementos vistos se inseririam com relação à prosa de Murilo; ou de como autores de seu paideuma literário-artístico-filosófico-religioso (tarefa bastante árdua) se infiltram, como ardem em seus signos poéticos, no comércio das influências, ao lado de erros que reparam, na vasta “técnica” da poesia muriliana. Não obstante, acreditamos que, com os conceitos, temas, métodos, abordados\elaborados, tenha ficado patente a riqueza, a consistência, o emaranhado de trabalhos, de engenhos, a complexidade ímpar e desafiadora da lírica de Murilo Mendes, o que prêmios literários como Graça Aranha, em 1930, e Etna-Taormina, em 1972, ainda não fizeram completa justiça, nas glórias finitas do mundo, aos arranjos desarranjados da sua poesia, à saúde “menor” de sua literatura.

10. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) De Murilo Mendes

LIMA, Jorge de; MENDES, Murilo. *Tempo e eternidade*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997a.

_____. *A invenção do finito*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997b.

_____. *A poesia em pânico*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997c.

_____. *As metamorfoses*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997d.

_____. *Bumba-meu-poeta*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997e.

_____. *Carta geográfica*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997f.

_____. *Contemplação de Ouro Preto*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997g.

_____. *Convergência*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997h.

_____. *Conversa portátil*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997i.

_____. *Espaço espanhol*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997j.

_____. *História do Brasil*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997k.

_____. *Janelas verdes*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997l.

_____. *Mundo enigma*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997m.

_____. *Murilo Mendes por Murilo Mendes*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997n.

_____. *O discípulo de Emaús*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997o.

_____. *O infinito íntimo*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997p.

_____. *O sinal de Deus*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997q.

_____. *O Visionário*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997r.

_____. *Os quatro elementos*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997s.

_____. *Parábola*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997t.

_____. *Poemas*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997u.

_____. *Poesia liberdade*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997v.

_____. *Poliedro*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997w.

_____. *Quatro textos evangélicos*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997x.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

_____. *Retratos-relâmpago*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997y.

_____. *Siciliana*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997z.

_____. *Sonetos brancos*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997aa.

_____. *Tempo espanhol*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997ab.

b) Sobre Murilo Mendes

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Murilo Mendes – Prêmio Etna-Taormina*. In: MENDES, Murilo. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.37-38.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Jorge de Lima e Murilo Mendes: Confluências e Divergências*. In: ANDRADE, Fábio de Souza: *O engenho noturno: A Lírica Final de Jorge de Lima*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ANDRADE, Jorge. *No rosto do homem o sorriso da estátua*. In: MENDES, Murilo. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 40-41.

ANDRADE, Mário de. *A poesia de 1930*. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943, p. 27-45.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

ANDRADE, Mário Raul Moraes de. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec: Edusp 1993.

ARAGÃO, Maria Lúcia G. Poggi de. *Murilo Mendes: ensaios sobre escritores brasileiros e portugueses*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis - RJ: Vozes, 1972.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2000.

_____. *Entre amigos*. In: *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação de Murilo Mendes*. In: MENDES, Murilo. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997, p.34-37.

BARBOSA, João Alexandre. *Convergência poética de Murilo Mendes*. In: BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 117-136.

BARBOSA, Leila M. F.; RODRIGUES, Marisa T. P. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BIANCHI JUNIOR, Fabio. *A expressão poética do religioso em Ipotesi, de Murilo Mendes*. “Morte della Risurrezione”. 2008. 83f. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BISSACOT NETO, Orlando. *O transcristão: um diálogo poético entre Murilo Mendes e Nietzsche*. 2008. 150f. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BOSI, Alfredo. *Murilo Mendes*. In: *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 446-451.

CAMPOS, Haroldo. *Murilo e o mundo substantivo*. In: MENDES, Murilo. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 41-43.

CANDIDO, Antonio. *Pastor pianista/pianista pastor*. In: CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1986. p. 81-95.

_____. *Poesia e ficção na autobiografia*. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 51-69.

_____; CASTELO, J. Aderaldo. *Murilo Mendes*. In: CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 5. ed. São Paulo: Difel, 1975. p. 175-194.

CARPEAUX, Otto Maria. *A luz da perfeição*. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Livros na mesa: estudos de crítica*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960, p. 197-202.

_____. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

_____. *Unidade de Murilo Mendes*. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos (1946-1971)*. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 2005, vol. I. p. 400-405.

- CARVALHO, Raimundo. *Murilo Mendes: o olhar vertical*. Vitória: Edufes, 2001.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. 2006. 282f. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- CORDEIRO, André Teixeira. *Pássaros de carne e lenda: a poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes*. 2008. 242f. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 4 ed. São Paulo: Global, 1997.
- FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes, UFJF, 2002.
- FURTADO, Fernando F. Fiorese. *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*. Blumenau: Edifurb, 2003.
- GARCEZ, Cecília de Macedo. *Destecendo os fios da memória: a escrita memorialística de Murilo Mendes entre o tempo pretérito e o tempo presente*. 2000. 87f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2000.
- GUIMARÃES. Júlio Castañon. *Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- GUIMARÃES. Júlio Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- JACOBBI, Ruggero. *Parábola de Orfeu*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 39-40.
- KAPLAN, Sheila. *Murilo Mendes – Poeta Colecionador*. 2009. Tese. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- LEITE. Sebastião Uchoa. *A meta múltipla de Murilo Mendes*. In: LEITE. Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 61-72.
- LIMA, Luiz Costa. *Da dispersão à intensidade*. Folha de São Paulo, São Paulo. 13 maio 2001. Caderno Mais!, p. 10-11.
- LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes: poeta e prosador*. São Paulo: EDUC-EDITORA da PUC-SP, 2001.

LOPES, Patrícia Riberto. *À beira do tempo e do espaço: tradição e tradução da Espanha em Murilo Mendes*. 2008. 165f. Tese. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LOUREIRO, Jayme Eduardo. *A formação de um enfant terrible: poetização e resistência em A idade do serrote*. 2009. 221f. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MACHADO, Admarcio Rodrigues. *Forma e indeterminação em As Metamorfoses de Murilo Mendes*. 2015. 208f. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. *A pulga parabólica (pulex irritans)*. In: MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 218-225.

MERQUIOR, José Guilherme. *Murilo Mendes ou a poética do visionário*. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 69-89.

MERQUIOR, José Guilherme. *Notas para uma murilosopia*. In: MENDES, Murilo. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.11-21.

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. *Os quatro elementos: o lirismo dialético de Murilo Mendes*. 2009. 107f. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: A poesia como totalidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Giordano, 1995.

_____. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial: (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes)*. 1998. 193 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NASCIMENTO, José Marinho do. *O mundo francês de Murilo Mendes ou o retrato de uma paixão pela língua: diálogos de intratextualidade*. 2008. 2015f. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NEVES, Daniela Moraes. *Alegorias da modernidade em Murilo Mendes: culturas em trânsito*. Tese. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

NEVES, Daniela. *Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "*Ulalume*": um jogo entre o som e o sentido de Murilo Mendes. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Campinas, n. 21, p. 9-14, 2001.

_____. *Introdução à Ipotesi*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*.. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997, p. 1708-1710.

_____. *Literatura Brasileira das origens a 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *O itinerário poético de Murilo Mendes*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*.. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

_____. *Prosas de Murilo Mendes*. In: MENDES, Murilo. *Transístor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.11-26.

PAES, José Paulo. *O surrealismo na literatura brasileira*. In: PAES, José Paulo. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 99-114.

PEREIRA, Antônio Carlos. *O erotismo na poesia de Murilo Mendes*. 2010. Tese. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PONTES, Salmo Sóstenes. *O olhar moderno sobre temas recorrentes: o amor e o tempo na poesia de Murilo Mendes*. 2007. 114f. Dissertação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

RODOLFO, Luciano. *A vida às margens da arte: a correspondência e a poesia inéditas de Murilo Mendes a Guilhermino Cesar*. 2014. 222f. Tese. Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SACRAMENTO, Ozana Aparecida do. *A memória solidária: uma leitura de A idade do serrote de Murilo Mendes*. 1999. 137 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1999.

SALES, Maria Domingas Ferreira de. *Murilo Mendes: pânico, amor e poesia*. Uma leitura de *A Poesia em Pânico* à luz do Surrealismo. 2006. 109f. Dissertação. Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

SANTOS, Felipe Neiva dos. *O Surrealismo em As Metamorfoses de Murilo Mendes*. 2012. 112f. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. *Murilo Mendes: Orfeu transubstanciado*. Viçosa: UFV, 2000.

SOUZA, Valmir de. *Murilo Mendes: da história satírica à memória contemplativa*. 2006. 251f. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TINOCO, Robson Coelho. *Murilo Mendes: poesia de liberdade em pânico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

UNGARETTI, Giuseppe. *Siciliana*. In: MENDES, Murilo. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 38.

VIEIRA, Denise Scolari. *Modernidade e alteridade em Murilo Mendes*. 2005. 199f. Dissertação. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2005.

c) Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade*. In: BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. Coleção Os pensadores. Trad. Jose Lino Grunnewald [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Sobre a alma*. Tradução de Ana Maria Lóio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013 - (coleção obras completas de Aristóteles \ coordenação de Antônio Pedro Mesquita).

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. de Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. *Deleuze: o clamor do Ser*. Tradução de L. Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *O grau zero da escritura*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *O rumor da língua*. Tradução: António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*: precedida de “A noção do dispêndio”. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. 2. ed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. [edição e organização Ivo Barroso; traduções Alexei Bueno, Aurélio Buarque de Hollanda, Ivan Junqueira, Suely Cassal e outros] Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral I*. Tradução de Maria Novak e Maria Néri. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, Ed. da UNICAMP, 1991.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Trad. Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005.

_____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

BIRMAN, Joel. *A filosofia e o discurso freudiano: Hyppolite, leitor de Freud*. In: HYPPOLITE, Jean. *Ensaio de psicanálise e filosofia*. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1989.

_____. *Sujeito, alienação e desconhecimento. Sobre Lacan e o jovem Marx*. 2011. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382011000200010; Acesso em: 11\03\2013.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BLEULER, Eugen. *Dementia Praecox ou Grupo das Esquizofrenias*. Tradução de José Nunes de Almeida e Manuel Sommer. Lisboa: Climepsi Editores, 2005.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BRANT, Sebastian. *A nau dos insensatos*. Tradução de Karin Volobuef. 1. ed. São Paulo: Octavo, 2010.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução Pedro Tamen. Lisboa: Moraes, 1976.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BRUNO, Giordano. *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. Traduções de Helda Barraco, Nestor Deola e Aristides Lôbo. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os pensadores).

_____. *Tratado da magia*. (Introdução, tradução e notas de Rui Tavares) São Paulo: Martins, 2008.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1968. 8v

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosóficas sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: USP, 1993.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de V. de Castilho e Azevedo. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2002.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun \ Roger Chartier*. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Editora UNESP, 1998.

_____. *Inscrever e apagar: Cultura, escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Tradução: Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

_____. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.

CHÂTELET, François. *Uma história da razão: entrevistas com Émile Noël*. Prefácio, Jean-Toussaint Desanti; tradução, Lucy Magalhães; revisão, Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COOPER, David. *Psiquiatria e Antipsiquiatria*. Trad. Regina Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

CURIONI, Marise Moassab. *Sobre o Empédocles de Hölderlin*. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 17-80.

CZERMAR, Marcel; JESUÍNO, Ângela (orgs). *Fenômenos elementares e automatismo mental*. Rio de Janeiro: Tempo Freudiano, 2009.

DALGALARRONDO, Paulo; SONENREICH, Carol; ODA, Ana Maria Galdini R. *História da psicopatologia: textos originais de grandes autores*. São Paulo: Lemos, Editorial, 2004.

DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. Tradução Luis Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. *A filosofia crítica de Kant*. Tradução de Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 2000. (digitalizado)

_____. *A ilha deserta: e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica, Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. (Paradoxe).

_____. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Trad. Guilherme Ivo; rev. Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995a.

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 2*. Trad. Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995b.

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997b.

_____; _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 5*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997c.

_____; _____. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DERRIDA, Jacques. “Fazer justiça a Freud”. In: ROUDINESCO, Elisabeth [et. al.]. *Foucault: leituras da história da loucura*. Trad. Maria Ighes Duque Estrada. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994 (p. 53-107).

_____. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Cogito e História da Loucura*. In: *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014 (p. 43-90).

DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. Tradução de Alan Neil Ditchfield. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011a.

_____. *Meditações metafísicas*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011b.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ELIOT, T. S.; DICKINSON, Emily; DEPESTRE, René. *Seleção*. Tradução e ensaios de Idelma Ribeiro de Faria. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

EY, Henri. *A concepção de Eugen Bleuler*. In: BLEULER, Eugen. *Dementia Praecox ou Grupo das Esquizofrenias*. Tradução de José Nunes de Almeida e Manuel Sommer. Lisboa: Climepsi Editores, 2005.

_____; BERNARD, Paul; BRISSET, Charles. *Manual de psiquiatria*. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Masson do Brasil Ltda, 1978.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FEBVRE, Lucien. *O aparecimento do livro*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista; Hucitec, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Doença mental e psicologia*. Tradução de Hélder Viçoso. 2. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____. *História da loucura: na Idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção tópicos)

_____. *O poder psiquiátrico: curso dado no Collège de France (1973-1974)*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Resposta a Derrida*. In: *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002 (p. 268-284).

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2000a.

_____. *Uma breve descrição da psicanálise (1924 [1923])*. Edição eletrônica brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2000b.

_____. *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. *Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

_____. *História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

_____. *Moisés e o Monoteísmo, Esboço de Psicanálise e outros trabalhos (1937-1939)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard*

brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.

_____. *O Caso Schreber, Artigos sobre Técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996e.

_____. *O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996f.

_____. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

_____. *Primeiras Publicações Psicanalíticas (1893-1899)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996g.

_____. *Publicações Pré-psicanalíticas e Esboços Inéditos (1886-1889)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996h.

_____. *Um caso de histeria, Três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996i.

_____. *Uma Neurose Infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996j.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX e meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALILEU. *O ensaiador*. In: BRUNO, Giordano; GALILEU. *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. Traduções de Helda Barraco, Nestor Deola e Aristides Lôbo. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os pensadores).

GARRABÉ, Jean. *História da Esquizofrenia: um século para compreender*. Trad. José Nunes de Almeida. Lisboa: Climepsi Editores, 2004.

GOETHE, J. W. *Fausto*. Tradução de Sílvio Meira. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Trad. Suely Belinha Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004. (Coleção Psicanálise Século I)

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. Lisboa: D. Quixote, 2002.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. V. II. Trad. Álvaro Cabral. Lisboa: Jornal do Fôro, 1955.

_____. *Teorias del arte: tendencias y metodos de la critica moderna*. Madrid: Labor, 1975

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: textos seletos*. Trad. de Cláudio J. A. Rodrigues. São Paulo: Ícone, 2012. (Coleção fundamentos da filosofia)

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. São Paulo, Edições 70, 2010.

_____. *A questão da técnica*. In: *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

_____. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Tradução de Claudia P. Drucker. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE: Cultura Inglesa, 1997.

_____. *Introdução*. In: SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HOBBSAWM, E. J. *A era do capital: 1848-1875*. 2. ed. - Tradução de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Tradução e introdução de Marise Moassab Curiori. São Paulo: Iluminuras, 2008.

HYPOLITE, Jean. *Ensaio de psicanálise e filosofia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1989.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. II. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei ou os poloneses*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

JASPERS, Karl. *Genio y Locura: Ensayo de análisis patográfico comparativo sobre Strindberg, Van Gogh, Swedenborg y Hölderlin*. Trad. Agustín Caballero Robredo. Madrid: Aguilar, 1961.

_____. *Psicopatologia geral (Volume I)*. Trad. Dr. Samuel Penna Reis. Rio de Janeiro: Livraria Atheneu, 1979.

JOUYEUX; FERRUA; PÉRET; DOUMAYROU; BRETON; SCHUSTER; KYROU; LEGRAND. *Surrealismo e anarquismo*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário, 2001.

JUNG, C. G. *A dinâmica do inconsciente*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

_____. *A vida simbólica: escritos diversos*. Tradução de Araceli Elman e Edgar Orth. 7. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. *Freud e a psicanálise*. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989. (Obras completas de C. G. Jung; v. 4)

_____. *Psicogênese das doenças mentais*. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. (Obras completas de C. G. Jung; v. 3)

_____. *Psicologia do inconsciente*. Tradução de Maria Luiza Appy. 18. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. Trad. Eva Stern. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *Resposta à pergunta: “Que é Esclarecimento”?*. In: KANT, Immanuel. *Textos seletos*. Trad. Raimundo Vier e Floriano Sousa Fernandes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. (Coleção Textos Filosóficos)

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Tradução: Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: EDUERJ, Contraponto, 1999.

KRAEPELIN, Emil. *A Demência Precoce* (1 parte). Lisboa: Climepsi Editores, 2004.

_____. *A Demência Precoce* (2 parte) e *Parafrenias*. Lisboa: Climepsi Editores, 2005.

_____. *A loucura maníaco-depressiva*. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

_____. *Lições Clínicas sobre a Demência Precoce, a Loucura Maníaco-Depressiva e a Paranoia*. Lisboa: Climepsi Editores, 2007.

LACAN, Jacques. *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade; seguido de, Primeiros escritos sobre a paranoia*. Trad. A. Meneses, M. A. Coutinho Jorge, Potiguara M. da Silveira Jr. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. *O Seminário, livro 23: o sintoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução de Sergio Laia; revisão de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *Escritos*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução de M. D. Magno. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008a.

_____. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução Aluísio Meneses. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b.

_____. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008c.

_____. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; tradução Vera Ribeiro; versão final Nora Pessoa Gonçalves; preparação de texto André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LAING, Ronald David. *O eu dividido: estudo existencial da sanidade e da loucura*. Tradução de Áurea Brito Weissemberg. Petrópolis: Vozes, 1975.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias: cartas: obras completas*. 2. ed. rev. e ampl. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. *Ritos e festas em Corinto arcaica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LOWEN, Alexander. *O corpo traído*. Tradução George Schlesinger; revisão científica da edição e direção da coleção Paulo Ferri de Barros. São Paulo: Summus, 1979.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira lehasard*. Separata de: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. *Cultura, Arte e Literatura*. Textos escolhidos. 2. ed. Tradução por José Paulo Netto. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Trad. José Carlos Bruni, José Arthur Giannotti e Edgar Malagodi. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *O capital: crítica da economia política: livro I*. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. 26. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Tradução de Sueli Tomazzini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MICHAUX, Léon. *Os graus da loucura: seus sintomas e seus remédios*. Trad. Antonio Dias Fraga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*: uma coleção. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MUCHAIL, Salma Tannus; FONSECA, Márcio Alves da; VEIGA-NETO, Alfredo (orgs). *O mesmo e o outro: 50 anos de História da loucura*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013 - (coleção estudos freudianos).

NERY, Ismael. *Textos de Ismael Nery*. Acesso 01\07\2017. Endereço eletrônico: <http://textosdeismaelnery.blogspot.com.br/>.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo: E Outros Textos de Juventude*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Sousa. Martins Fontes, 2005. (livro digital)

NIJINSKI, Vaslav. *Cadernos: o sentimento*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1998.

PAES, José Paulo. *Transleituras: ensaios de interpretação literária*. São Paulo: Ática, 1995.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio: 1914-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLATÃO. *A República*. Trad. Pietro Nasseti. 2. Ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. *Fedro*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

PLOTINO. *Plotino, acerca da beleza inteligível (Enéada V, 8 [31])*. Introdução, tradução e notas de Luciana Gabriela E. C. Soares. *Kriterion* (vol. 44, número: 107) Belo Horizonte June, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2003000100009; Acesso em 01\05\2016.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Fragmentos de Villon traduzidos por José Paulo Paes. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *A b c da literatura*. Trad. José Paulo Paes e Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANK, Michal. *Os governantes mais insanos: lunáticos, excêntricos e megalomaniacos, desde Calígula até Kim Jong II*. Traduzido por Rodrigo Andrea. 2014.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução Fulvia Moretto e Guacira Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

RIBEIRO, Jiego Balduino Fernandes. *A maldita partilha: os dados consistentes do retorno ao mallarmaquínico*. In: SOARES, Luis Eustáquio (org.). *Cultura e imperialismo americano*. Vitória: Gráfica Aquarius Ltda, 2015a, p. 95-107.

_____. *A materialidade libertada do inconsciente: as percepções em manifesto em Breton*. Z Aidan, Junia C. S. M. M.; Soares, Luis Eustáquio; Amaral, Sérgio Fonseca (Org.). *Marxismo e modernismo: em época de literatura pós-autônoma*. Vitória: Gráfica Aquarius Ltda, 2015b, p. 479-491.

_____. *Estética do problema*. In: Soares, Luis Eustáquio; Palma, Cristiane. *O inconsciente moderno: literatura e psicanálise*. Vitória: Gráfica Aquarius Ltda, 2014, p. 144-152.

_____. *Máquinas fantasmas na escritura: a modernidade em Pedro Kilkerry*. Vitória: EDUFES, 2015c.

_____. *Trair a rivalidade: Lacuna e o pênis freudiano*. In: Barbosa, Diana Carla de Sousa; Sandrini, Elizabete Gerlânia Caron; Soares, Luis Eustáquio; Z Aidan, Junia Cláudia Santana de Mattos (Orgs.). *Literatura, Lacan e o Comunismo*. Vitória: Gráfica Aquarius Ltda, 2016, p. 169-183.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süsskind. Porto Alegre: L&PM, 2009

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *Uma estadia no inferno; Poemas escolhidos; A carta do vidente*. Trad. Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Tradução e notas de Paulo M. Oliveira. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os pensadores).

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução de: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

- SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente de nervos*. Trad. Marilene Carone. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- SIMSON, Otto Georg von. *A catedral gótica: origens da arquitetura gótica e o conceito medieval de ordem*. Tradução de João Luiz Gomes. Lisboa: Presença, 1991.
- SZASZ, Thomas S. *Esquizofrenia: o símbolo sagrado da psiquiatria*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- WEBB, Eugene. *A pomba escura: O Sagrado e o Secular na Literatura Moderna*. Trad. Hugo Langone. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

11. ANEXOS

JANELA DO CAOS

1

Tudo se passa
Em Egitos de corredores aéreos
Em galerias sem lâmpadas
À espera de que Alguém
Desfira o violoncelo
- Ou teu coração?
Azul de guerra.

2

Telefonam embrulhos,
Telefonam lamentos,
Inúteis encontros,
Bocejos e remorsos.
Ah! Quem telefonaria o consolo
O puro orvalho
E a carruagem de cristal.

3

Tu não carregaste pianos
Nem carregaste pedras
Mas na tua alma subsiste
- Ninguém se recorda
E as praias antecedentes ouviram -
O canto dos carregadores de pianos,
O canto dos carregadores de pedras.

4

O céu cai das pombas.
Ecos de uma banda de música
Voam da casa dos expostos.
Não serás antepassado
Porque não tiveste filhos:
Sempre serás futuro para os poetas.
Ao longe o mar reduzido
Balindo inocente.

5

Harmonia do terror
Quando a alma destrói o perdão
E o ciclo das flores se fecha
No particular e no geral:
Nenhum som de flauta,
Nem mesmo um templo grego
Sobre colina azul
Decidiria o gesto recuperador.
Fome, litoral sem coros,
Duro parto da morte.
A terra abre-se em sangue,
Abandona o branco Abel
Oculto de Deus.

6

A infância vem da eternidade.
Depois só a morte magnífica
- Destruição da mordaza:
E talvez já a tivesses entrevisto
Quando brincavas com o pião
Ou quando desmontaste o besouro.
Entre duas eternidades
Balançam-se espantosas
Fome de amor e a música:
Rude doçura,
Última passagem livre.
Só vemos o céu pelo avesso.

7

Cai das sombras das pirâmides
Este desejo de obscuridade.
Enigma, inocência bárbara,
Pássaros galopando elementos
Do fundo céu
Irrompem nuvens eqüestres.
Onde estão os braços comunicantes
E os pára-quedistas da justiça?
Vultos encouraçados presidem
À sabotagem das harpas.

8

Que esperam todos?
O vento dos crimes noturnos

Destrói augustas colheitas,
Águas ásperas bravias
Fertilizam os cemitérios.
As mães despejam do ventre
Os fantasmas de outra guerra.
Nenhum sinal de aliança
Sobre a mesa aniquilada.
Ondas de púrpura,
Levantai-vos do homem.

9

Penacho da alma,
Antiga tradição futura:
?Se a alma não tem penacho
Resiste ao Destruidor?

10

A velocidade se opõe
À nudez essencial.
Para merecer o rompimento dos selos
É preciso trabalhar a coroa de espinhos.
Senão te abandonam por aí,
Sozinho, com os cadáveres de teus livros.

11

Pêndulo que marca o compasso
Do desengano e solidão,
Cede o lugar aos tubos do órgão soberano
Que ultrapassa o tempo:
Pulsção da humanidade
Que desde a origem até o fim
Procura entre tédios e lágrimas.
Pela carne miserável,
Entre colares de sangue,
Entre incertezas e abismos,
Entre fadiga e prazer,
A bem-aventurança.
Além dos mares, além dos ares,
Desde as origens até o fim,
Além das lutas, embaladores,
Coros serenos de vozes mistas,
De funda esperança e branca harmonia
Subindo vão.
(MENDES, 1997v, p. 435-439)

ESTUDO PARA UM CAOS

O último anjo derramou seu cálice no ar.

Os sonhos caem na cabeça do homem,
As crianças são expelidas do ventre materno,
As estrelas se despregam do firmamento.
Uma tocha enorme pega fogo no fogo,
A água dos rios e dos mares jorra cadáveres.
Os vulcões vomitam cometas em furor
E as mil pernas da Grande dançarina
Fazem cair sobre a terra uma chuva de lodo.
Rachou-se o teto do céu em quatro partes:
Instintivamente eu me agarro ao abismo.
Procurei meu rosto, não o achei.
Depois a treva foi ajuntada à própria treva.
(MENDES, 1997d, p. 334)

PANORAMA

Uma forma elástica sacode as asas no espaço
e me infiltra a preguiça, o amor ao sonho.
Num recanto da terra uma mulher loura
enforca-se e vem no jornal.
Uma menina de peito largo e ancas finas
sai do fundo do mar,
sai daquele navio que afundou e vira uma sereia.
A filha mais moça do vizinho
lá está estendida no caixão
na sala de visita com paisagem,
um cheiro enjoado de angélica e meus sentidos pêsames.

Tudo está no seu lugar
minha namorada está sozinha na janela
o sonho está dormindo na cabeça do homem
o homem está andando na cabeça de Deus,
minha mãe está no céu em êxtase,

eu estou no meu corpo.
(MENDES, 1997u, p. 98)

OS DOIS LADOS

Deste lado tem meu corpo
tem o sonho
tem a minha namorada na janela
tem as ruas gritando de luzes e movimentos
tem meu amor tão lento
tem o mundo batendo na minha memória
tem o caminho pro trabalho.

Do outro lado tem outras vidas vivendo a minha vida
tem pensamentos sérios me esperando na sala de visitas

tem minha noiva definitiva me esperando com flores na mão
tem a morte, as colunas da ordem e da desordem.
(MENDES, 1997u, p. 115)

SAUDAÇÃO A ISMAEL NERY

Acima dos cubos verdes e das esferas azuis
um Ente magnético sopra o espírito da vida.
Depois de fixar os contornos dos corpos
transpõe a região que nasceu sob o signo do amor
e reúne num abraço as partes desconhecidas do mundo.
Apelo dos ritmos movendo as figuras humanas,
solicitação das matérias do sonho, espírito que nunca descansa.
Ele pensa desligado do tempo,
as formas futuras dormem nos seus olhos.
recebe diretamente o Espírito
a visão instantânea das coisas, ó vertigem!
penetra o sentido das idéias, das cores, a totalidade da Criação,
olho do mundo,
zona livre de corrupção, música que não pára nunca,
forma e transparência.
(MENDES, 1997u, p. 98)

A PULGA

Projetava-se o espectro do mundo em espiral
Quando abscondita pulga em salto brusco
Sobre minha carne efêmera abateu-se.
Rindo de mim, gnomo indefeso,
A bicha insistente e insatisfeita
Perfurava os poros da poesia.
Pequeno demônio refratário
Destruía arquiteturas em contraponto,
Pálidos coretos marítimos,
Ameaçava o amor recuperado
E o próprio recorte do litoral
Onde dormem Violantes e Vanessas
No mormaço noturno,
Braços abertos, ventres descobertos.
Seria talvez um sinistro ancestral
A se queixar de Oblívion,
Vingando-se em mim da sombria terra dos mortos,
Em mim que apenas pensava os restos do mundo,
Em mim, medusado, inútil, encolhido.
E a pulga me picando insatisfeita
(Vírgulas de dentro do livro me espiavam)
- Ria! Ria! Ria, sã e salva
(MENDES, 1997t, p. 551)