



## **A máquina do Real: “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto, como agenciamento**

*The Real-Machine: “O cão sem plumas”,  
by João Cabral de Melo Neto, as Assemblage*

Bruno Henrique Alvarenga Souza

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
alvarengabruno6@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5005-1883>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é realizar uma leitura do poema de João Cabral de Melo Neto, “O cão sem plumas”, utilizando-se de ferramentas teóricas provenientes da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. O operador central da análise é o conceito de agenciamento e seus desdobramentos (desterritorialização, ritornelo etc.), ligado à noção de poema como máquina, postulada tanto pelo próprio Cabral quanto por alguns de seus principais comentadores. A consequência é a compreensão da poesia de Cabral como uma grande experimentação, que foge a qualquer tentativa de redução interpretativa, e o entendimento de que a linguagem poética pode exercer-se como pura literalidade, aproximando-se de um pensamento imanente irredutível a qualquer forma de transcendência.

**Palavras-chave:** poesia; literalidade; agenciamento.

**Abstract:** The purpose of this paper is to read the poem by João Cabral de Melo Neto, “O cão sem plumas”, using theoretical tools from the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari. The central operator of the analysis is the concept of assemblage and its consequences (deterritorialization, ritornelo, etc.), linked to the notion of poem as a machine, postulated both by Cabral himself and by some of his main commentators. The consequence is the understanding of Cabral’s poetry as a great experimentation, which avoids any attempt at interpretative reduction, and the understanding that poetic language can be exercised as pure literality, approaching an immanent thought irreducible in any way of transcendence.

**Keywords:** poetry; literality; assemblage.

Para João Cabral de Melo Neto, o poema é uma máquina de comover. A peculiaridade de sua poesia é justamente demonstrar o funcionamento dessa máquina ao mesmo tempo em que a constrói e, ao expor as engrenagens da sensação, privilegiar o *experimental* em detrimento do *interpretar*. A máquina de comover de Cabral tem algo daquilo que Gilles Deleuze chama de máquina desejante ou agenciamento: um sistema aberto, composto a partir do acoplamento de múltiplos termos compostos por outros acoplamentos, ao infinito. O que se produz e ao mesmo tempo é produzido por e nessa máquina é o desejo, mas não o desejo concebido como falta e sim o desejo como afirmação. Como quando se deseja uma pessoa, não se deseja apenas o indivíduo, mas tudo aquilo que o rodeia: suas roupas, suas relações sociais, suas paisagens; quando se aprecia um poema, não se aprecia apenas sua forma ou apenas seu conteúdo, mas todo um conjunto amplo que faz parte de sua objetificação estética: o tema, os versos, as estrofes, a rima, o autor, a história, a geografia, a sociedade... Concebido como afirmação, o desejo é o fluido que percorre os limites da imanência, aglutinando múltiplos elementos, consolidando o plano aberto que a caracteriza. A máquina ou o agenciamento é a realidade da imanência, tanto sua efetivação atual quanto sua potência virtual.

Construir tal máquina impõe nova concepção da linguagem, em que literalidade é a única regra. Se em *Lógica do sentido* Deleuze (2011) cria o conceito de “acontecimento” para demonstrar como o sentido se dá *entre* o estado de coisas e a linguagem que o refere, ao elaborar junto a Guattari (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2011, 2014) o “agenciamento”, o objetivo é descrever e ampliar essa complexa conexão entre matéria e a palavra mediante uma concepção imanente do Real, fugindo às formulações tradicionais da linguística para estabelecer um construtivismo do sentido. Podemos dizer que estamos diante de um agenciamento “todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 9), o que equivale a afirmar que o arcabouço da realidade *organizada* a partir do caos, em suas duas faces, como Pensamento e como Natureza, é o agenciamento. Se a partir dessa definição o agenciamento pode se confundir, devido à sua amplitude e à sua indeterminação, com noções gerais e totalizantes – como, por exemplo, a *estrutura* oriunda do par Significante/Significado da linguística de Saussure –, suas peculiaridades tornam-se evidentes ao se compreender o caráter anárquico e desieraquizador que

Deleuze lhe atribui ao partir da proposição de inspiração hjelmsleviana da independência da forma de expressão em relação à forma de conteúdo.

Segundo Deleuze, o agenciamento possui duas faces, dois segmentos: por um lado, é agenciamento maquínico de corpos, mistura de corpos humanos, corpos animais, corpos minerais, corpos cósmicos etc. em uma relação de sociedade, tendo por polo a mão-ferramenta, a lição de coisas; por outro lado, é também agenciamento coletivo de enunciação, já que diz respeito aos enunciados, ao regime de signos que regula o uso da língua no *socius*, tendo como outro polo o rosto-linguagem, a lição de signos. Isso quer dizer que há formalização não só ao nível das proposições, isto é, forma de expressão, como ainda uma forma que se dá a partir da trama dos corpos, ou seja, forma de conteúdo. O elemento que se opõe ao conteúdo, portanto, não é a forma, mas a expressão. Conteúdo e expressão são duas formalizações diferentes em natureza e, conseqüentemente, independentes. “É precisamente porque o conteúdo tem sua forma assim como a expressão, que não se pode jamais atribuir à forma de expressão a simples função de representar, de descrever ou de atestar um conteúdo correspondente: não há correspondência nem conformidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 28). Conseqüentemente, a expressão está liberta do conteúdo e vice-versa.

O livro-poema *O cão sem plumas*, de 1950, inaugura uma nova direção na obra de Cabral. É mais que um divisor de águas: é a concretização de toda a trama poética urdida em livros anteriores e a diretriz que fundamentará toda produção vindoura, o ponto nodal de toda a obra cabralina. O que torna esse poema especial é o fato de trazer para o primeiro plano a carga histórica e social pernambucana e fazê-la impregnar o poético, tornando o tempo e o espaço do poeta forças motrizes de sua poesia. Ao mesmo tempo em que inova na forma de conteúdo, a forma de expressão poética de Cabral atinge alto grau de complexidade interna, enriquecida pelos recursos e soluções de um poeta que deixa definitivamente para trás os impasses hesitantes de outrora. “Cão sem plumas” apresenta-se como o primeiro encontro entre as duas águas de Cabral: a água do conteúdo engajado e a água da expressão metalinguística. Traz, pela primeira vez, o Nordeste, imaginado em sua geografia, em sua vegetação, em sua sociedade, em sua humanidade, em sua vida, condensado no rio Capibaribe tornado figura estética. Inaugura também um estilo visceral, cada vez mais depurado e lacônico, que tem como principais ferramentas retóricas as elipses, as repetições obsessivas e o ritmo monocórdio.

Antonio Carlos Secchin (2014), lendo “O cão sem plumas”, fala de uma “máquina do real”. No poema, a facticidade não é apenas tema, mas inscrição inexorável na própria estrutura, na “carnadura concreta” da máquina de linguagem que constitui o poema, esse acontecimento construído, realização do amplo *agenciamento* que funde Pensamento e Natureza. Vejamos seus primeiros versos:

A cidade é passada pelo rio  
como uma rua  
*é passada por um cachorro;*  
uma fruta  
por uma espada.

O rio ora lembrava  
a língua mansa de um cão,  
ora o ventre triste de um cão,  
ora o outro rio  
de aquoso pano sujo  
dos olhos de um cão.

(MELO NETO, 2008, p. 81)

O salto criativo dado em relação à poesia anterior de Cabral é evidente. Aqui, depois da crise de expressão tematizada em seus três longos poemas anteriores, “Fábula de Anfion”, “Psicologia da composição” e “Antiode”, já não há questionamento sobre o que é de fato uma palavra “poética”. O que foi postulado como projeto por Cabral no poema “O engenheiro”, isto é, a ideia de uma poesia comunicativa e, ao mesmo tempo, de alta complexidade, é finalmente efetuado na própria escrita. “O cão sem plumas” é o primeiro edifício erguido após a minuciosa e beligerante transvaloração engendrada a partir da e contra a poesia lírica. Diante da realidade torpe do Capibaribe, não há espaço para a mínima emanação do tolo ideal de poesia pura: o “cão” é também “cachorro”, “fruta” não é “fruto”<sup>1</sup> e o rio é como “outro

---

<sup>1</sup> Segundo Sergio Buarque de Holanda (1996, p. 123), o poeta Domingos Carvalho da Silva, membro da chamada geração de 45, “decretara que o bom verso não contém esdrúxulas (apesar de Camões), que a palavra ‘fruta’ deve ser desterrada da poesia, em favor de ‘fruto’, e a palavra ‘cachorro’ igualmente abolida, em proveito de ‘cão’; e mais, que o oceano Pacífico (adeus Melville e Gauguin!) não é nada poético, bem ao oposto do que sucede com seu vizinho, o oceano Índico”.

rio de aquoso pano sujo dos olhos de um cão”. As fezes são definitivamente assumidas como flores passíveis de poesia e as ferramentas expressivas antes subutilizadas pelo poeta assumem, nessa nova dicção, o protagonismo. É o caso da repetição, por exemplo, que se torna recurso valioso para marcar um ritmo cada vez mais seco, duro e insistente (só nessas duas estrofes citadas acima, os substantivos “rio” e “cão” e a interjeição “ora” repetem-se três vezes em onze versos), em acordo com a proposta de versos cada vez mais claros e diretos, sem afetação retórica e longe do hermetismo praticado em livros como *Pedra do sono* e em alguns poemas de *O engenheiro*. Se a imagem do “Cão sem plumas” surge enigmática, vai se fazendo claramente apreensível na medida em que explode numa ampla proliferação de símiles que vão desmantelando sucessivamente a imagem original em múltiplos espectros, implodindo a metáfora enquanto ela é demonstrada. Nesse caso, a expressão “desagregação da metáfora” usada por Benedito Nunes (2007) não é boa. Na verdade, a metáfora não é desagregada porque nem mesmo chega a se constituir. “Aquela trituração do lirismo tradicional e esse constante confronto com o que será visualizado impedem que a imagem cabralina se transforme em metáfora ou símbolo” (COSTA LIMA, 1968, p. 241). O acontecimento da “passagem” da cidade pelo rio é imaginado na rua que é passada pelo cachorro, depois na fruta que é passada pela espada. Da mesma maneira, o rio ora lembra a língua de um cão, ora seu ventre triste, ora seus olhos. No lugar de metáfora, há uma construção, uma maquinação onde o rio-coisa é multiplicado em diversas imagens que lhe são atribuídas de maneira aproximada, ora negativas ora positivas, em uma tentativa de apreensão do objeto, mas sempre atravessadas umas pelas outras. Coisa e Linguagem se tocam e se afastam o tempo todo, num complexo jogo de espelhos onde o sentido cintila.

O cão sem plumas é um atributo do Capibaribe, assim como o Capibaribe é um atributo do cão sem plumas. Assim, o trajeto do rio pela cidade de Recife ocorre por uma mistura de corpos, mas quando Cabral escreve “A cidade é passada pelo rio” o que ele está exprimindo é uma transformação *incorpórea* de natureza completamente diferente: um acontecimento. Dizer que a linguagem exprime o acontecimento não quer dizer que ela é uma entidade transcendente às coisas; antes, o contrário: a linguagem só existe *acerca* das coisas. Se a expressão *incorpórea* não *descreve* ou *representa* as transformações corporais, já que essas existem

por si só, ela no entanto *atribui* ao estado de coisas os efeitos incorporais. Nesse sentido, a forma de expressão é um ato de linguagem que *interfere* no mundo das coisas, modificando-as. “Expressando o atributo não corpóreo, e simultaneamente atribuindo-o ao corpo, não representamos, não referimos, *intervimos* de algum modo, e isto é um ato de linguagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29). O paradoxo é apenas aparente.

Um agenciamento de enunciação não fala ‘das’ coisas, mas fala *diretamente* os estados de coisas ou estados de conteúdo, de tal modo que um mesmo *x*, uma mesma partícula, funcionará como corpo que age e sofre, ou mesmo como signo que faz ato, que faz palavra de ordem, segundo a forma na qual se encontra. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29, grifo do autor)

Nesse sentido, podemos considerar que entre a forma de conteúdo e a forma de expressão há uma independência distributiva, isto é, as duas formas se alternam e se entrelaçam, as palavras de ordem passam à ordem das coisas e vice-versa. Ao afirmar que “aquele rio era como um cão sem plumas”, Cabral não está simplesmente transportando os termos de um plano próprio para um plano figurado ou efetuando uma relação de analogia, mas fazendo um acoplamento inédito, no qual tanto a palavra “rio” quanto o sintagma “cão sem plumas” são modificados e produzem um conceito ou figura estética inédito. A interferência da linguagem no real e vice-versa não implica a representação. O poema existe por si só, assim como o rio existe por si só, mas o sentido da poesia se dá *entre* os dois, entre o agenciamento de corpos e o agenciamento coletivo de enunciação. O sentido é como a corrente elétrica que nasce do circuito e o alimenta. É essa a efetuação propriamente dita do agenciamento. Como diz Alexandre Barbosa, contrapondo-se à leitura de Benedito Nunes, o discurso do “Cão sem plumas” não é do objeto-coisa, isto é, discurso do rio: ele é discurso do objeto construído, do poema sobre o rio:

A realidade do Capibaribe que agora se oferece como “lição” não está antes nem depois da composição do poema, do seu processo de composição, em que, como se viu, o tecido imagístico é constantemente rasgado em função de uma crítica incessante dos elementos da comunicação. Dizendo de outro modo, a realidade do rio/cão inscreve-se na linguagem que o discute e comunica. (BARBOSA, 1975, p. 108)

Essa relação com a linguagem exige uma escrita literal, ainda nos dizeres de João Alexandre Barbosa (1975, p. 108), “uma linguagem que dê conta da espessura do real e não apenas embeleze e comunique”. Cabral busca essa literalidade em toda sua obra, atingindo seu ápice em o “Cão sem plumas”. Também Deleuze não apenas postulou teoricamente sobre a literalidade, como também a praticou ostensivamente a partir de sua parceria com Félix Guattari em *O anti-Édipo*, de 1972. Conceitos como “rizoma”, “máquinas desejanter”, “ritornelo” etc. não são metáforas produzidas por um filósofo que as abominava, mas palavras que devem ser lidas “ao pé da letra”. Escrever ao pé da letra significa imprimir um modo de linguagem

que implica em uma lógica incompatível com aquela que separa em dois planos pressupostos e paralelos um sentido próprio e um figurado – e que, por extensão, separava, em planos pressupostos e paralelos, palavras e corpos, linguagem e pensamento, expressão e conteúdo, significante e significado, e assim por diante. (MALUFE, 2012, p. 188)

No caso de “Cão sem plumas”, o poema inteiro segue a lógica de uma literalidade construída em consonância com a degradação física do rio,

Aquele rio  
era como um cão sem plumas.  
Nada sabia da chuva azul,  
da fonte cor-de-rosa,  
da água do copo de água,  
da água de cântaro,  
dos peixes de água,  
da brisa na água.

Sabia dos caranguejos  
de lodo e ferrugem.  
Sabia da lama  
como de uma mucosa.  
Devia saber dos polvos.  
Sabia seguramente  
da mulher febril que habita as ostras.  
(MELO NETO, 2008, p. 81)

e com a degradação histórica de Pernambuco, pois a realidade de suas classes burguesa e aristocrática é parte da paisagem, que dela herda o rio algo.

Algo da estagnação  
dos palácios cariados,  
comidos  
de mofo e erva-de-passarinho.  
Algo da estagnação  
das árvores obesas  
pingando os mil açúcares  
das salas de jantar pernambucanas,  
por onde se veio arrastando.

(É nelas,  
mas de costas para o rio,  
que “as grandes famílias espirituais” da cidade  
chocam os ovos gordos  
de sua prosa.  
Na paz redonda das cozinhas,  
ei-las a revolver viciosamente  
seus caldeirões  
de preguiça viscosa).  
(MELO NETO, 2008, p. 82)

“O cão sem plumas” está prenhe de imagens que intervêm na realidade a que se referem. A poesia é contaminada pelo real. As águas sujas do Capibaribe sujam também os versos irregulares (o esquema métrico de todo o poema é extremamente variável) e excessivos (as repetições insistentes de palavras como “água”, “peixes” e “lama”). E a impureza não está apenas nas águas do rio geográfico, mas principalmente na sociedade que ele atravessa. Os “palácios *cariados*”, as “árvores *obesas* pingando mil açúcares”, “As *grandes* famílias espirituais”, “os ovos *gordos* de sua prosa”, a “paz *redonda* das cozinhas”, os “caldeirões de preguiça *viscosa*”: o uso de adjetivos de excesso cria imagens de opulência que dão a estranha sensação pegajosa de fastio e nojo. Frente à escassez generalizada do Capibaribe, o descomedimento de alguns poucos é como a fruta muito doce que apodrece mais rápido. Também o homem é conjugado nesse agenciamento:

Entre a paisagem  
(fluía)  
de homens plantados na lama;  
de casas de lama  
plantadas em ilhas  
coaguladas na lama;  
paisagem de anfíbios  
de lama e lama.

Como o rio  
aqueles homens  
são como cães sem plumas  
(um cão sem plumas  
é mais  
que um cão saqueado;  
é mais  
que um cão assassinado.  
(MELO NETO, 2008, p. 84)

O homem do Capibaribe é indiscernível do rio: condensa seus atributos e suas recusas; não apenas frequenta seu espaço, como é ele mesmo paisagem, é ele mesmo um cão sem plumas.

Na paisagem do rio  
difícil é saber  
onde começa o rio;  
onde a lama  
começa do rio;  
onde a terra  
começa da lama;  
onde o homem,  
onde a pele  
começa da lama;  
onde começa o homem  
naquele homem.  
(MELO NETO, 2008, p. 86)

A escritura da imanência não apenas capta, mas cria *devires*. Homem e rio são indiscerníveis: o homem torna-se rio e o rio torna-se homem. Devir-rio do homem, devir-homem do rio. “O rio é colhido como um complexo

simultaneamente de geografia e humanidade” (COSTALIMA, 1968, p. 248). É uma característica da arte da imanência a mistura entre corpos cósmicos, corpos geográficos, corpos humanos e corpos linguísticos, expressos por meio de uma escrita literal que funciona não pelo conjunto estruturador do significante e do significado, mas pela série maquinadora dos cortes e dos fluxos. A máquina é autônoma, criatura e criadora, como o homem feito do barro que em seguida passa ele mesmo a criar. Por isso, faz-se necessário insistir, como observou Luiz Costa Lima (1968, p. 247), que “sendo um poema largamente visualizado, em ‘O cão sem plumas’, não se há de falar em paisagem ou em natureza transposta”. A “paisagem do Capibaribe”, subtítulo das duas primeiras partes do poema, é um agenciamento cujo sentido só surge na (des)construção de suas peças. “Uma cadeia mágica reúne vegetais, pedaços de órgãos, um retalho de roupa, uma imagem de papai, fórmulas e palavras: e não se perguntará o que isso quer dizer, mas que máquina está assim montada, que fluxos e que cortes se relacionam com outros fluxos e cortes” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 240). Em suma, entre rio, homem e paisagem, há um devir. Devir não é imitar, não é “fazer-se de” devir é “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, ou de uma molécula” (DELEUZE, 2010, p. 11). Pensar e escrever de forma literal implica crer no *devir* que acomete tanto a palavra quanto o conceito, na contaminação que ocorre entre um e outro, no sentido produzido nesse contato muitas vezes inesperado. Desse modo, a tese de João Alexandre Barbosa de que a poesia de Cabral é uma imitação das coisas de que fala deve ser colocada em questão. Afirmo o crítico que “na medida em que foi construindo a sua obra, João Cabral, operando um incessante direcionamento da linguagem, foi literalmente *aprendendo* com os objetos uma forma de *imitar* a realidade. [...] Para dizer tudo: a sua [poesia] é antes uma *imitação da forma* do que de conteúdo dados pelo real” (BARBOSA, 1975, p. 153, grifo do autor). Não devemos ver nessa “imitação” uma emulação do objeto, mas uma comunhão, uma metamorfose.

A partir da tese de que a expressão intervém no Real, devemos compreender o poema como ele mesmo um objeto que altera a realidade daquilo de que trata. Quem quer que leia “O cão sem plumas” e depois encare o rio Capibaribe não o verá com os mesmos olhos. O poema não apenas conjuga os elementos geográficos, históricos e humanos que compõem a realidade do rio, como se torna ele mesmo parte desse agenciamento.

Uma máquina dentro da máquina. O próprio João Alexandre Barbosa dá a entender isso quando diz que

é a realidade da linguagem, a sua viva e expressa função no plano de invenção poética, que permite a maior abertura para a realidade de circunstância que se incorpora ao texto. Ao fazer-se real no espaço do poema, a linguagem *cria* a realidade, na medida em que esta só faz parte daquele espaço por sua efetivação. (BARBOSA, 1975, p. 109, grifo do autor)

Em “O cão sem plumas”, Cabral atinge a realização plena de uma poesia da imanência, pois afirmar a imanência implica necessariamente fazê-la, o que impõe uma prática da literalidade na produção de linguagem, seja essa filosófica ou literária. Em um modo de escrita imanente, não há lugar para a metáfora.

É por isso que “O cão sem plumas” assume não apenas o papel de divisor de águas, no sentido de que rompe com o modo de fazer poesia inicial e dá início a outro, mas como o de modelo sintético e emblemático da obra cabralina como um todo. Para além de sua temática específica, ele espelha a concepção poética de toda a realização anterior e posterior do poeta. É tanto um poema sobre o Capibaribe quanto uma reflexão metalinguística, ou talvez a própria obra poética de Cabral avance como avança sobre o Recife o rio Capibaribe: por arroubos, paradas e acelerações. Sobre isso, um conceito de Deleuze e Guattari – talvez seu mais ambicioso e extenso conceito – parece-nos útil: o conceito de desterritorialização.

Há outros dois polos no agenciamento além dos corpos e da enunciação: são os eixos verticais, “lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e [...] picos de desterritorialização que o arrebatam” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 31). Todo agenciamento forma, a priori, uma “terra”, tanto em dimensão material quanto em dimensão afetiva, o que quer dizer que “território” não se é apenas um local geográfico, embora implique necessariamente o espaço, mas, pertencendo tanto à ordem da natureza quanto à do pensamento, é um comportamento, uma atitude. Criar um território é um ato de apropriação, um *ter* mais que um *ser*. Toma-se posse de uma determinada zona estabelecendo fronteiras que afastam o que é de fora, ao mesmo tempo em que ela é sinalizada com algo próprio, algo que evidencie sua conquista e estabeleça a jurisdição. Nesse sentido, o conceito de território deriva mais da etologia que da política. Como esclarece François Zourabichvili

(2009, p. 46), “o valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos”. Constrói-se um agenciamento a partir de dois movimentos quase simultâneos: a desterritorialização, o movimento de abandono do território; e a reterritorialização, a construção (ou reconstrução) do território. O dinamismo desses dois momentos é fundamental para que o agenciamento não sucumba diante de forças externas, pois um agenciamento estático é frágil.

Deleuze e Guattari propõem dois tipos de desterritorialização e consequente reterritorialização que se desembocam em outros dois, apresentando então quatro formas: o movimento negativo e positivo, a desterritorialização relativa e a absoluta. Uma desterritorialização pode ser um movimento negativo, no sentido de que se efetua de maneira parcial, levando a reterritorializações que obstruem as próprias linhas de fuga e produzem um espaço segmentado que compensa e interrompe o processo desterritorializante. Assim é a desterritorialização efetuada pelas instituições, que se reterritorializam no capital, na família, na conduta moralizante; no âmbito da Linguagem, por exemplo, o regime signifiante produz um primeiro movimento de desterritorialização para logo depois se reterritorializar em si mesmo, bloqueando a linha de fuga e remetendo-a ao código e à representação.

Diferente é a desterritorialização positiva, mas ainda relativa, que se caracteriza por reterritorializações secundárias, que servem apenas para segmentar a linha de fuga, fazendo com que ela se movimente por arroubos e processos sucessivos. É a desterritorialização efetuada pelos chamados “movimentos”, as escolas literárias e filosóficas por exemplo, que muitas vezes criam linhas de fuga que logo são segmentadas em várias direções ou mesmo se engessam no dogma. Essas duas desterritorializações relativas, a positiva e a negativa, são indissociáveis: a primeira pode levar à segunda e vice-versa. As direções e etapas de uma desterritorialização são complexas e múltiplas, e para além do movimento relativo, temos também o movimento de desterritorialização “absoluto”. “A desterritorialização é absoluta [...] cada vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz à potência de uma linha vital abstrata ou traça um plano de consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 240). A desterritorialização absoluta é um puro devir que leva à criação e à formação de novos agenciamentos: é o total arrebatamento que move, por exemplo, o

artista, produtor de uma nova terra constituída pela obra. Mas o movimento absoluto também comporta uma faceta negativa, que é quando tais linhas de fuga levam à morte e à aniquilação. Essa é a desterritorialização do adicto, do assassino, do temerário, do psicótico. Os exemplos dão conta da amplitude do conceito de desterritorialização, e de como ele pode funcionar como ferramenta para compreender diferentes níveis de realidade.

O movimento de desterritorialização permite compreender como a poesia (e a arte de modo geral) é um agenciamento particular. É que a máquina abstrata do poema que supera a dualidade conteúdo/expressão. Ela abre o agenciamento, desterritorializa-o de maneira absoluta. A obra de um poeta como Cabral encontra-se absolutamente desterritorializada, pois continua viva e proporcionando encontros. A especificidade da poesia, e a poesia de Cabral assume aí um lugar especial, pois mostra consciência dessa idiossincrasia, que é ser uma máquina abstrata.

Num primeiro sentido, não existe a máquina abstrata, nem máquinas abstratas que seriam como Ideias platônicas, transcendentais e universais, eternas. As máquinas abstratas operam em agenciamentos concretos: definem-se pelo quarto aspecto dos agenciamentos, isto é, pelas pontas de descodificação e de desterritorialização. Traçam essas pontas; assim, abrem o agenciamento territorial para outra coisa, para agenciamentos de um outro tipo, para o molecular, o cósmico, e constituem devires. Portanto, são sempre singulares e imanentes. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 241)

As duas águas de Cabral são faces do agenciamento, mas não é algo tão simples como postular que o corpo do poema, sua letra, é forma de conteúdo, e sua temática social, seu querer-dizer, é forma de expressão. A máquina abstrata não separa mais os eixos. E por isso a divisão em duas águas – não importa se foi o próprio Cabral quem a colocou – em última instância não faz sentido. “O cão sem plumas” é um agenciamento que compreende tais facetas da desterritorialização, sua composição dando a ver tanto no polo da forma de expressão quanto na forma de conteúdo, tanto em nível explícito quanto metalinguístico, o dinamismo dos movimentos e os diferentes estratos (o poema, a obra, a realidade) que compõem o Real do poeta. Num primeiro momento, nas duas primeiras partes do poema, as “Paisagens do Capibaribe”, é nos dado ver a desterritorialização relativa e negativa, explícita em imagens de inatividade e opressão:

Como às vezes  
passa com os cães,  
parecia o rio estagnar-se.  
Suas águas fluíam então  
mais densas e mornas;  
fluíam com as ondas  
densas e mornas  
de uma cobra.

Ele tinha algo, então,  
da estagnação de um louco.  
Algo da estagnação  
do hospital, da penitenciária, dos asilos,  
da vida suja e abafada  
(de roupa suja e abafada)  
por onde se veio arrastando.  
(MELO NETO, 2008, p. 83)

A desterritorialização é lenta, o rio flui como “as ondas densas e mornas de uma cobra”, até que parece “estagnar-se”. Reterritorializa-se, mas para se tornar um locus heterotópico, comparado a espaços de isolamento – hospital, penitenciária, asilo –, espaços outros esquecidos dentro do *socius*, cuja existência torpe e paralisada (“vida suja e abafada”) impossibilita quaisquer linhas de fuga (o rio “se veio arrastando”). Essa territorialidade negativa engessa o movimento que deveria ser fluido, dada a natureza de rio. O resultado é uma entropia geográfica, social e também humana, já que o devir-rio do homem, em princípio é tomado pela lama.

Entre a paisagem  
(fluía)  
de homens plantados na lama;  
de casas de lama  
plantadas em ilhas  
coaguladas na lama;  
paisagem de anfíbios  
de lama e lama.  
(MELO NETO, 2008, p. 83)

A lama é o signo da territorialização negativa, codificadora, que paralisa todo o dinamismo do corpo, impondo ao homem uma regressão que, poderíamos dizer, refaz em direção contrária o mito da criação a partir do barro.

Na água do rio,  
lentamente,  
se vão perdendo  
em lama; numa lama  
que pouco a pouco  
também não pode falar:  
que pouco a pouco  
ganha os gestos defuntos  
da lama;  
o sangue de goma,  
o olho paralítico  
da lama.

(MELO NETO, 2008, p. 86)

Sem fala, com “gestos defuntos”, “sangue de goma” e “olho paralítico”, o homem deixa de ser homem. Tornando um enrijecido autômato feito de lama, mesmo a vida dos reflexos e da necessidade se cala.

Difícil é saber  
se aquele homem  
já não está  
mais aquém do homem;  
mais aquém do homem  
ao menos capaz de roer  
os ossos do ofício;  
capaz de sangrar  
na praça;  
capaz de gritar  
se a moenda lhe mastiga o braço;  
capaz  
de ter a vida mastigada  
e não apenas  
dissolvida

(naquela água macia  
que amolece seus ossos  
como amoleceu as pedras).  
(MELO NETO, 2008, p. 87)

A desumanização é consequência da obstrução das linhas de fuga que poderiam permitir ao homem que habita e trabalha às margens do rio – símbolo de toda a exploração social que acomete não apenas a região, mas todo o Nordeste e, a fundo, todo o Brasil –, o salto para fora de sua terrível condição de explorado. Mas se Cabral apresenta esse lado que reduz a vida à crueza do mero existir, ele não se limita a isso. A ideia de território compreende um outro conceito: o ritornelo. Oriundo do campo da música, ritornelo é a princípio uma marcação em partituras que indica a repetição de um refrão ou uma frase que se torna fundamental na canção devido a seu retorno insistente. Deleuze e Guattari transformam, como de praxe, o ritornelo em operador teórico amplo.

Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais* (há ritornelos motores, gestuais, ópticos etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou “dominado” pelo som. (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 139, grifo do autor)

Estendendo-se à poesia, o ritornelo se caracteriza pela repetição de versos ou palavras específicos em diversas estrofes, servindo de marcação rítmica para o poema. É sabida a ojeriza de Cabral para com a música, mas isso não se estende ao ritmo.

Eu não tenho ouvido musical para a melodia. Talvez tenha para o ritmo. O ritmo não é só musical, existe um ritmo sintático. Você, diante de uma obra de arquitetura, vê que ela tem um ritmo. Esse ritmo não é musical, porque a arquitetura é muda. Existe um ritmo visual, existe um ritmo intelectual, que é um ritmo sintático. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 87)

A poesia de Cabral é profundamente rítmica, e mesmo o uso de rimas toantes tem por objetivo a marcação de um ritmo áspero mas firme, remetendo às gestas medievais e aos cantos sertanejos populares, onde a melodia é substituída pelo senso de repetição e prosaísmo da fala. Em

última instância, o ritornelo é como o ato simbólico que instaura o território e seus movimentos de desterritorialização e reterritorialização, como o ritmo variado dos tambores em uma tribo, servindo tanto para a celebração, como para a guerra. O ritornelo possui três momentos coexistentes, implicados: 1) a procura de um território que possa manter afastado o caos; 2) a marcação ou o traçar dos limites desse território, construção efetiva uma “habitação” que filtre o caos; 3) o lançar-se fora do território, a desterritorialização absoluta que leva a um “caosmos”.

Os três momentos do ritornelo que demarcam o território e seus movimentos de desterritorialização e reterritorialização são válidos para pensar também o movimento da obra como um todo. Em seu primeiro livro, *Pedra do sono*, Cabral começa já a entoar timidamente um pequenino canto mineral, agarrando-se às coisas sólidas como único espaço seguro em meio ao caos interior, representado pelo subjetivismo surrealista de seus primeiros versos; em *Os três mal-amados*, *O engenheiro* e *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, o poeta progressivamente ergue uma casa poética sólida, tendo como égide a clareza, mantendo afastados de seu território o lirismo, o subjetivismo, que ameçam reabsorver tudo no caos; por fim, a partir de *O cão sem plumas*, Cabral, já seguro que sua obra é capaz de resistir, abre-se para o caos, na forma de Pernambuco e suas mazelas sociais. Demarcar um novo território implica inicialmente procurar (criar) uma referência sobre o caos, um terreno seguro e assegurado. A apropriação é inicialmente efetuada por alguma matéria de expressão, um signo que ressignifique o espaço que se cerca para se proteger do caos. Como

uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela para, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 123)

Por todo o poema, a imagem do “cão sem plumas” é esse canto, esse ritornelo que assinala um pequeno espaço estável no poema, ao redor do qual outras imagens irão se agregar. Nos dois primeiros segmentos, ambos denominados “Paisagem do Capibaribe”, em que a territorialização apresenta sua faceta negativa, a repetição insistente (que já assinalamos) de determinados sintagmas, em que “aquele cão era como um cão sem plumas”

é o centro, estabelece junto às imagens de estagnação a clara delimitação de um território, realizada pela constatação/construção da própria paisagem.

Podemos dizer que o poema faz um movimento que parte da territorialização desumanizadora para um movimento ulterior de desterritorialização e sua subsequente reterritorialização. O pequeno ritornelo poético “cão sem plumas” dá início ao movimento de reconstrução de um novo território já nessa primeira parte (segmentos I e II), mas é na segunda parte (segmento III), “A fábula do Capibaribe”, que o poema inaugura de fato um novo ponto de vista sobre o rio, o que mostra um outro momento do ritornelo, caracterizado pela efetiva construção de um abrigo contra o caos. Demarcam-se os limites do território, constata-se as diferenças, estabelecem-se os objetivos da obra como um todo.

Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. [...] Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. (DELEUZE; GUATTARI, 2013, p. 122)

É por meio do conflito do rio com o mar, que surge no horizonte como meta e limite ao mesmo tempo, que Cabral marca poeticamente nova posição diante da geografia, da política e da humanidade do Capibaribe. O mar é violento e consumidor, “ácido” que se opõe à frágil vida do rio.

O mar e seu incenso,  
o mar e seus ácidos,  
o mar e a boca de seus ácidos,  
o mar e seu estômago  
que come e se come,  
o mar e sua carne  
vidrada, de estátua,  
seu silêncio, alcançado  
à custa de sempre dizer  
a mesma coisa,  
o mar e seu tão puro  
professor de geometria).  
(MELO NETO, 2008, p. 88)

Assim como o deserto e a folha em branco, o mar é em Cabral um dos signos do Caos, concebido pelo poeta sempre como uma espécie de superfície nadificadora, por isso “o silêncio alcançado à custa de sempre dizer a mesma coisa”, sua pureza de “professor de geometria”. Para Deleuze (2000, p. 98), o caos suscita a indiferença e pode resultar tanto do nada negro, abismo indiferenciado onde tudo é dissolvido, como do nada branco, calmaria de determinações não ligadas, asséptica e estéril. A primeira poesia de Cabral é construída em cima da dualidade de posição diante do Caos: o poeta teme o silêncio a que o Caos pode sujeitar sua poesia, pois o Caos apaga; mas o poeta também anseia pelo mergulho na velocidade e na indeterminação do Caos, pois o Caos cria. É que Cabral também distingue duas formas do Caos: o caos interior, equivalente ao nada negro, cujos signos são o subjetivismo, o hermetismo, o lirismo e a obscuridade; e o caos exterior, equivalente ao nada branco. É dessa forma que o mar aparece ao mesmo tempo como obstáculo e abertura:

O rio teme aquele mar  
como um cachorro  
teme uma porta entretanto aberta,  
como um mendigo,  
a igreja aparentemente aberta.  
(MELO NETO, 2008, p. 88)

A territorialidade é necessária para que não se sucumba ao caos, para que a vida do rio não se desintegre completamente perante a água salgada do mar:

Mas antes de ir ao mar  
o rio se detém  
em mangues de água parada.  
Junta-se o rio  
a outros rios  
numa laguna, em pântanos  
onde, fria, a vida ferve.  
  
Junta-se o rio  
a outros rios.  
Juntos,  
todos os rios

preparam sua luta  
de água parada,  
sua luta  
de fruta parada.  
(MELO NETO, 2008, p. 89)

O encontro de rios nessa “laguna” onde a vida, mesmo que “fria”, ferve, indica uma reterritorialização positiva que prepara uma desterritorialização última e absoluta, onde, a partir da luta muda contra o mar, o rio e a vida que o povoa se abrem para as forças do fora. É o último momento do ritornelo:

Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém ou então vamos nós mesmos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm se acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 123)

A desterritorialização absoluta que se abre ao caos e que conseqüentemente dá uma declaração ética em prol daquilo que Eduardo Portella chamou de “Raciovitalismo” em Cabral (cf. PORTELLA, 1959): uma postura que tenciona à concretude da vida através da abstração do pensamento, resultando em uma poesia em que toda emoção é pensada, toda palavra torna-se conceito, e toda música é, antes de tudo, som.

Um cão, porque vive,  
é agudo.  
O que vive  
não entorpece.  
O que vive fere.  
O homem,  
porque vive,  
choca com o que vive.  
Viver  
é ir entre o que vive.

O que vive  
incomoda de vida  
o silêncio, o sono, o corpo  
que sonhou cortar-se  
roupas de nuvens.  
O que vive choca,  
tem dentes, arestas, é espesso.  
O que vive é espesso  
como um cão, um homem,  
como aquele rio.  
(MELO NETO, 2008, p. 90)

O polo se alterna, e o “espesso” que antes indicava paralisia, no fim do poema adquire o aspecto de potência de vida. Os versos, em um profundo movimento desterritorializante, em uma forma espiralada, em que o concreto supera o abstrato, abdicando de uma concepção essencialista da vida em prol da centelha crua da imanência:

Como todo o real  
é espesso.  
Aquele rio  
é espesso e real.  
Como uma maçã  
é espessa.  
Como um cachorro  
é mais espesso do que uma maçã.  
Como é mais espesso  
o sangue do cachorro  
do que o próprio cachorro.  
Como é mais espesso  
um homem  
do que o sangue de um cachorro.  
Como é muito mais espesso  
o sangue de um homem  
do que o sonho de um homem.

Espesso  
como uma maçã é espessa.  
Como uma maçã  
é muito mais espessa  
se um homem a come  
do que se um homem a vê.  
Como é ainda mais espessa  
se a fome a come.  
Como é ainda muito mais espessa  
se não a pode comer  
a fome que a vê.  
(MELO NETO, 2008, p. 90)

### A vida torna-se multiplicidade:

Aquele rio  
é espesso  
como o real mais espesso.  
Espesso  
por sua paisagem espessa,  
onde a fome  
estende seus batalhões de secretas  
e íntimas formigas.

E espesso  
por sua fábula espessa;  
pelo fluir  
de suas geléias de terra;  
ao parir  
suas ilhas negras de terra.

Porque é muito mais espessa  
a vida que se desdobra  
em mais vida,  
como uma fruta  
é mais espessa  
que sua flor;  
como a árvore  
é mais espessa  
que sua semente;

como a flor  
é mais espessa  
que sua árvore,  
etc. etc.

(MELO NETO, 2008, p. 91)

O crescimento de intensidade demonstrado pelo movimento “espiralado” desses versos não deixa dúvidas sobre o vitalismo de Cabral. E aqui cabe comparar esse trecho do “Cão sem plumas” com a passagem final de *Morte e vida severina* em que o retirante Severino, tendo descido as margens do Capibaribe do interior agreste até a capital Recife, conversa com o mestre José Carpina. Logo quando a vida lhe parecia não valer a pena diante da enormidade de morte que encontrou em sua viagem, o nascimento de uma criança renova traz novas esperanças:

– Severino, retirante,  
deixe agora que lhe diga:  
eu não sei bem a resposta  
da pergunta que fazia,  
se não vale mais saltar  
fora da ponte e da vida  
nem conheço essa resposta,  
se quer mesmo que lhe diga  
é difícil defender,  
só com palavras, a vida,  
ainda mais quando ela é  
esta que vê, severina  
mas se responder não pude  
à pergunta que fazia,  
ela, a vida, a respondeu  
com sua presença viva.  
E não há melhor resposta  
que o espetáculo da vida:  
vê-la desfilar seu fio,  
que também se chama vida,  
ver a fábrica que ela mesma,  
teimosamente, se fabrica,  
vê-la brotar como há pouco

em nova vida explodida  
mesmo quando é assim pequena  
a explosão, como a ocorrida  
como a de há pouco, franzina  
mesmo quando é a explosão  
de uma vida severina.  
(MELO NETO, 2008, p. 177-178)

A condição “severina” não consegue apagar a vida do Capibaribe; mesmo reduzido à pura necessidade, persiste uma centelha que dá mostra de que há algo ali além da mera sobrevivência física. Mas cabe aqui esclarecer essa noção de vitalismo. Não devemos entendê-la em acordo com as teorias oitocentistas que acreditavam em uma força transcendente da qual se origina a vida. A vida cabralina é imanente, implicando os modos de existência de cada singularidade em sua trama, forjada a partir do contato com as coisas, com o mundo. Como Deleuze explica a partir de um texto de Charles Dickens:

O que é a imanência? Uma vida... Ninguém melhor que Dickens contou o que é uma vida, ao considerar o artigo indefinido como indício do transcendental. Um canalha, um sujeito ruim, desprezado por todos, é recolhido morrendo e, aqueles que estão cuidando dele, eis que manifestam um tipo de desvelo, de respeito, de amor para com o menor signo de vida do moribundo. Todo mundo se apresta para salvá-lo, a tal ponto que no mais profundo de seu coma o homem mau sente, até ele, alguma coisa de terno penetrá-lo. Mas à medida que ele volta à vida, seus salvadores se tornam mais frios, e ele recobra toda sua grosseria, toda sua maldade. Entre sua vida e sua morte, há um momento que não é mais do que aquele de uma vida jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, mas singular, que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece. Homo tantum do qual todo mundo se compadece e que atinge uma espécie de beatitude. Trata-se de uma hecicidade, que não é mais de individuação, mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida... (DELEUZE, 2016, p. 408-409).

*Uma vida*, pois é impessoal e, contudo, singular. Como virtualidade, a vida imanente é pré-individual, “um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade daquilo que ocorre” (DELEUZE, 2016, p. 410). Para além, como está, de oposições do tipo sujeito/objeto, dentro/fora, orgânico/inorgânico, vegetal/animal essa uma vida é potência neutra, aquilo que em Spinoza chama-se *conatus*, isto é, a força pela qual uma coisa persevera no próprio ser. Viver é experimentar modos de existir que vão além do sujeito, incorporando esferas múltiplas da realidade, não havendo algo externo ou interno que a defina, a vida tem como único critério o que a singularidade impessoal sente, sofre, desfruta, resiste.

    Espesso,  
     porque é mais espessa  
     a vida que se luta  
     cada dia,  
     o dia que se adquire  
     cada dia  
     (como uma ave  
     que vai cada segundo  
     conquistando seu vôo).  
     (MELO NETO, 2008, p. 92)

Na poesia de Cabral, a vida explode onde menos se espera: na pedra, na lâmina, nos cemitérios, no homem do Capibaribe. Uma vida imanente, espessa, que não apenas resiste ao caos como também cria a partir dele: eis o desígnio das três formas de pensamento discutidas por Deleuze em *O que é a Filosofia?* Filosofia, ciência, arte (inserida nesse campo, a literatura e a poesia): cada qual possui sua forma própria de lidar com a ameaça perpétua de esfarelamento diante do caos do não-pensar. A filosofia tenta conservar o infinito característico do caos, através da construção de uma consistência: ela traça um plano de imanência que eleva até o infinito conceitos e acontecimentos, erigidos através de personagens conceituais. A ciência abdica do infinito em prol da referência: traça um plano de coordenadas que define estados de coisas através de funções e proposições, sob o olhar de observadores parciais. Já a arte tenta igualar o infinito através da criação de um finito: em um plano de composição ela superpõe blocos de sensações que surgem por figuras estéticas. Os três pensamentos se entrecruzam, mas

são impossíveis de se sintetizar. O que é possível é o deslizamento entre eles, pontos de correspondência (cf. DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Portanto, se o objetivo do filósofo Deleuze ao abordar a literatura e a arte é construir conceitos partindo de formas de pensamento não-conceitual, para integrá-los a seu plano de imanência filosófica (cf. MACHADO, 2010), ao aproximarmos tal filosofia de João Cabral de Melo Neto, estabelecendo paralelos entre conceitos e figuras estéticas, entre a linguagem poética e o pensamento filosófico, o objetivo é demonstrar entre os dois autores uma afinidade fundamental: a concepção de um pensamento do fora, fundamentado na impessoalidade, que se abre em um horizonte ético e político. Um pensamento que não pode ser apreendido a não ser em seu próprio percurso, pois o mesmo que diz Jean-Luc Nancy a respeito da filosofia de Deleuze, pode ser dito sobre a poesia de Cabral: “atravessar o caos: não explicá-lo ou interpretá-lo, mas atravessá-lo, por todos os lados, em uma travessia que ordena planos, paisagens, marcas, mas que deixa atrás de si o caos se fechar como o mar sobre o sulco” (NANCY, 2000, p. 116).

## Referências

ATHAYDE, Félix. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

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

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: \_\_\_\_\_. *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 407-414.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'água, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2011. (Coleção Mil Platôs, v. 2).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção Mil Platôs, v. 4).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012. (Coleção Mil Platôs, v. 5).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. II.

MALUFE, Anitta Costa. Aquém ou além das metáforas: a escrita poética na filosofia de Deleuze. *Revista de Letras*. São Paulo, v. 52, n. 2, p. 185-204, jul./dez. 2012.

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

NANCY, Jean-Luc. Dobra deleuziana do pensamento. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Trad. Maria Cristina Franco Ferraz. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 111-117.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PORTELLA, Eduardo. João Cabral de Melo Neto: poesia e estilo. In: \_\_\_\_\_. *Dimensões I*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. p. 22-36

SECCHIN, Antonio Carlos. *Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

Recebido em: 14 de setembro de 2020.

Aprovado em: 11 de janeiro de 2021.